

SELBSTMORDVERSCHIEBUNG.

ZU THOMAS BERNHARDS SCHREIBVERHALTEN IM PROSAWERK

Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

FACHBEREICH: PHILOSOPHIE UND GEISTESWISSENSCHAFTEN

vorgelegt von: **Alina Voica**

1. Gutachter: Prof. Dr. Gert Mattenklott
2. Gutachter: Prof. Dr. Rolf-Peter Janz

DISPUTATION: der 1. Februar 2008

DANKSAGUNG

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner im Sommer 2007 abgeschlossenen Dissertationsschrift. Sie entstand mit der Unterstützung einiger Institutionen und Personen, bei denen ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken möchte.

Für die finanzielle Unterstützung bin ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die mich mit einem Promotionsstipendium (2004-2005) im Rahmen des Graduiertenkollegs „Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses“ an der Universität der Künste Berlin gefördert hat, und den Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds, die mir ein Zuschussstipendium (2005) gewährt haben, dankbar.

Für die hervorragende Betreuung, seine permanente Hilfsbereitschaft und grenzenlose Großzügigkeit danke ich vor allem meinem Doktorvater, Prof. Dr. Gert Mattenklott, der mir konstant mit Rat und Tat beigestanden hat. Gleichwohl möchte ich hier meinen Dank an die Professoren der Universität der Künste Berlin ausdrücken, die mein Forschungsvorhaben begutachtet und meine Annahme in das oben genannte Graduiertenkolleg ermöglicht haben, darunter insbesondere an Frau Prof. Dr. Gundel Mattenklott, die mich auf die ganze Dauer der Forschung liebevoll beraten und ermutigt hat. Herzlich bedanke ich mich auch bei meinem zweiten Gutachter, Prof. Dr. Rolf-Peter Janz, der mir unkompliziert und freundlich entgegenkommen ist.

Mein Dank geht ebenfalls an meine Freundin Andreea Ghiță, die mir bei der Suche nach einem Weg in das Forschungsmilieu wesentlich geholfen hat, und nicht zuletzt an meine Familie, an meine wunderbare Freundin Ilona Duță und an meinen lieben Manuel.

„Wenn Sie glauben, Sie schreiben ein Buch, Sie schreiben's nur für sich, und das liest die Omi und der Opa und irgendeiner blöder Germanist, na das wäre zu wenig. *Ausstrahlen*, und zwar nicht nur weltweit, sondern *universell*. Jedes Wort ein Treffer, jedes Kapitel eine Weltanklage und alles zusammen eine totale Weltrevolution bis zur totalen *Auslöschung*. Aber was heißt Auslöschung? *Wiederbeginn des Neuen*.“
(Thomas Bernhard)

INHALT

1. Die Frage stellen: Was heißt schreiben?

1.1. Zur Einführung der Frage nach dem Schreiben. Mögliche Antworten. Die werkimmanente Antwort	6
1.2. Die Frage nach dem Schreiben am Beispiel von Thomas Bernhard. Annäherungen	25
1.3. Ein anderer Fragemodus. Das Schreibverhalten zwischen Fiktion und Skription. Antimimesis – Selbstreflexion – Mimesis	37

2. Schreiben über Schreiben

2.1. Die paradigmatische Antwort: Noch nicht sterben in letalen Termini: <i>Der Kulterer</i>	51
Variante: Noch nicht sterben in vollem Sterben: <i>Amras</i>	58
2.2. Das Böse abnutzen: <i>Die Mütze</i>	64
<i>Auslöschung</i>	69
Variante: Schaffen als Abschaffen: <i>Frost</i>	87
<i>Verstörung</i>	95
<i>Korrektur</i>	113
2.3. Noch nicht sterben: <i>Ja</i>	139
<i>Wittgensteins Neffe</i>	144
2.4. Noch nicht (richtig) schreiben: <i>Das Kalkwerk</i>	151
<i>Beton</i>	163
2.5. Das Schreiben selbst in Frage stellen: <i>Die Billigesser</i>	171
<i>Der Untergeher</i>	177

3. Das konsequente Schreiben

3.1. Das Schreiben als (Selbst)Auslöschungsübung zwischen Todesverschiebung und Selbstverschiebung	200
3.2. Von Auslöschungsbildern über Auslöschungspoetologeme zu Auslöschungsverfahren	212
3.3. Selbst(mord)verschiebung als ontologisch-poetologisches Paradigma	237

4. Schlussbetrachtungen

243

LITERATURVERZEICHNIS

248

1. Die Frage stellen: Was heißt schreiben?

1.1. Zur Einführung der Frage nach dem Schreiben. Mögliche Antworten.

Die werkimmanente Antwort

Die Reichweite der Frage, die ich mit der vorliegenden Arbeit zu Thomas Bernhard neu aufzuwerfen wage, ist zugegebenermaßen kaum überschaubar. Ich frage *Was heißt schreiben?*, und schon die homonyme Formulierungsweise ruft zwangsläufig Heidegger hervor. „Denn wer aus dem Denken zu schreiben beginnt, – liest man bei Heidegger in der Abhandlung *Was heisst denken?* von 1954 – muß unweigerlich den Menschen gleichen, die vor allzu starkem Zugwind in den Windschatten flüchten.“¹ Schreiben als Verschmutzung und Verrat, Flucht vor dem Unerträglichen ins Versöhnende.

Mit dieser Frage fragt man aber in zahlreiche Richtungen, die zu den verschiedensten geisteswissenschaftlichen Disziplinen gehören: Philosophie, Psychologie bzw. Didaktik des schriftstellerischen Schaffens, Linguistik, Produktionsästhetik, Poetologie, Textologie oder Editionswissenschaft. In diesen Disziplinen wird die Frage naturgemäß nicht nur aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, sondern auch mit unterschiedlichen Methoden behandelt und beantwortet, was in dem weiten Feld der Forschungen zum Schreiben oft zu unzähligen terminologischen und auch inhaltlichen Unsicherheiten, Inkongruenzen, Ungenauigkeiten und sogar Widersprüchen führt. Eine pointierte Beschreibung dieser Situation findet man beispielsweise in einer aktuellen Studie zu Robert Walsers Schreiben vor: „Wer versucht, die in den letzten Jahrzehnten erarbeiteten methodologischen Annäherungsversuche an Schreiben und Schrift zu überblicken, wird sich im weiten Feld von Schreibprozeßforschung, Textgenetik, >critique génétique<, >Theorien der écriture< und des Textes, Poetologie und Medienanalyse, Theorien künstlerischer Produktivität und Editionswissenschaft schnell mit einem Gewirr von Heteronomien konfrontiert sehen, die – was zur Minderung dieser Irritation nicht unbedingt beiträgt – alle vorgeben, sich auf mehr oder weniger >dasselbe<, nämlich auf die Analyse, Interpretation oder theoretische Konzeptualisierung des Raums zwischen schreibenden Individuen und ihrer Produktion zu beziehen.“² Allerdings gibt die Forschung sehr unterschiedliche Antworten auf die Frage nach dem Schreiben, die nicht immer auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden können, und die denjenigen, der sich damit beschäftigen will, nicht selten in Verlegenheit bringen. Ohne

¹ Martin Heidegger: *Was heisst denken?*, 1954 (hier 1971), S. 52.

² Stephan Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens*, 2003, S. 77.

zu beabsichtigen, einen Überblick über diese Antworten zu bieten, werde ich im Folgenden einige davon jedoch einführen, um ein minimales Bild von der Vielfältigkeit der Aspekte dieser Frage nachzuzeichnen und zugleich den Fokus meiner eigenen Untersuchung festzulegen.

Erstens kann man mit dieser Frage sehr allgemein nach der Kreativität bzw. nach dem Ursprung und der Entwicklung der schöpferischen Kräfte, die sich im Schreiben manifestieren, fragen. Woher kommt der Schreibimpuls und was bewegt zum Schreiben? Wer schreibt? Aus welchen schöpferischen Quellen heraus? Zu welchem Zweck? Unter welchen Bedingungen? Was macht aus dem Schreibprozess einen künstlerischen Schaffensprozess? Ist die künstlerische Schreibproduktion ein Privileg der Auserlesenen oder kann sie erlernt werden? Wie wird geschrieben? Was bestimmt die Zeit des Schreibens? Wie verhält sich der Körper im Schreibprozess und in welchem Verhältnis stehen Körper und Text? Diese Fragen werden in zahlreichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen reflektiert, entweder in den deskriptiven Diskursen der Anthropologie, Philosophie, Psychologie und Produktionsästhetik oder in den normativen Diskursen der Pädagogik und der Produktionsdidaktik. Die Theorien, die sich in diesen Diskursen entwickeln, beziehen sich auf Probleme wie: die Genese und die Spezifität der ästhetischen Phänomene; das Dilemma *ingenium* versus *techné*; die Intentionalität und die Autorschaft; die Stadialität und die Materialität bzw. die Körperlichkeit des Schaffens, usw. Wie jedes andere künstlerische Tun lässt sich das Schreiben insofern in erster Linie durch allgemeingültige Aspekte der Kreativität bestimmen. Unter der Einräumung des Mediumsunterschieds besagt „Was heißt schreiben?“ genauso gut „Was heißt schöpferisch handeln?“ wie: „Was heißt malen?“ oder „Was heißt musizieren?“. Als Variante eines generischen Künstlertums ist das Schreiben ein schöpferischer Prozess, dessen Grundbeschaffenheit sich aus den Hauptdimensionen eines jeden künstlerischen Schaffensprozesses zusammensetzt.

In diesem Modus setzt die Frage nach dem Schreiben bei grundsätzlichen Problemen des Schöpferischen an, welche verschiedene philosophische, anthropologische, soziologische und psychologische Erklärungsmodelle zu erhellen versuchen. Als spezifische Dimension des menschlichen Verhaltens, die primär auf psychologischen bzw. neuropsychologischen Komponenten beruht, wird das Problem der Kreativität in erster Linie von der Psychologie in Anspruch genommen. Der Begriff selbst geht auf das Wort „creativity“ zurück, das der amerikanische Psychologe J.P. Guilford in den 50er Jahren dafür benutzte, um den Untersuchungsgegenstand seiner Studien, aber auch anderer thematisch verwandter

Forschungsrichtungen zu bezeichnen.³ Die explizite Forschung der Kreativität innerhalb der Psychologie setzte allerdings in den USA erst nach dem zweiten Weltkrieg ein und bezog sich zunächst auf eine gesellschaftlich relevante Dimension des Schaffens innerhalb der produktiven Arbeitsprozesse. Das Wort „Kreativität“ wurde anfangs nämlich als Arbeitsbegriff gebraucht und bezeichnete die Befähigung zum Herstellen bestimmter Produkte, die in der amerikanischen Gesellschaft dringend benötigt wurden.⁴ In einem weiteren Rahmen wird die Kreativität immerhin als die Fähigkeit, etwas Neues hervorzubringen, verstanden, wobei das Neue öfters nicht durch epistemologische, sondern durch persönlichkeitspsychologische Kriterien erfasst wird. Folgerichtig geht es in der nordamerikanischen Forschung der Kreativität überwiegend um die Beschreibung, Erfassung und Bemessung des kreativen Verhaltens und nicht um die Analyse des kreativen Prozesses selbst. Guilford beispielsweise entwarf ein dreidimensionales Modell für die „Struktur des Intellekts“, in dem das jeweilige intelligente Verhalten durch eine Operation, einen Inhalt und ein Produkt charakterisiert wird. Dabei betrachtete er die divergierenden Operationen (Flüssigkeit, Flexibilität, Originalität, Elaboration und Bewertungsfähigkeit) als wesentlich für das kreative Denkverhalten und übertraf damit die herkömmlichen Intelligenzkonzepte, die den Akzent auf die konvergierenden Operationen setzten.⁵

Vom Introspektionismus über die Psychoanalyse zur modernen humanistischen und kognitiven Psychologie versucht man im Grunde genommen zwei fundamentale Fragen zu beantworten: Wie wird das Neue im menschlichen Gehirn generiert?, und: Wie wird man dann über dessen Existenz bewusst? Während aber die ersten drei der hier erwähnten Forschungsrichtungen die Rolle der emotionalen und motivationalen Komplexe innerhalb des kreativen Prozesses und nicht zuletzt die unbewusste Beschaffenheit der wichtigsten Phasen dieses Prozesses hervorheben, betrachtet die kognitive Psychologie die kognitiven Prozesse und Strukturen als wesentliche Bestimmungen der menschlichen Aktivitäten inklusive der kreativen Produktion. Dem Denken angeglichen, wird der kreative Prozess aus kognitivpsychologischer Sicht als Problemlösungsprozess verstanden, der von non-algorithmischen, heuristischen Prinzipien kontrolliert wird.

Den Hiatus zwischen Emotion und Verstand in den Erklärungsmodellen der Kreativität versuchen die neueren interdisziplinären und transdisziplinären Forschungen zu überwinden. Hier wird argumentiert, dass die Emotion – die üblicherweise den kreativen Prozessen in der Kunst zugrunde gelegt wird –, und der Verstand – der im Gegensatz dazu eher für die

³ J.P. Guilford: *Creativity*. In: *American Psychologist* 5, 1950.

⁴ S. Gisela Ulmanns Einleitung zu: Ders.(Hrsg.): *Kreativitätsforschung*, 1973, S. 14.

⁵ J.P.Guilford u.a.: *Solving social problems creatively*. In: *Journal of Creative Behavior* 2, 1968.

kreativen Erfahrungen in der Wissenschaft verantwortlich gemacht wird –, zusammengehören und dementsprechend ihren gewissen Anteil sowohl in der Kunstproduktion als auch in der Wissenschaft haben.⁶ Die Auffassung, laut welcher die Wissenschaft Entdeckung und die Art Kreation wäre, kann nicht länger aufrechterhalten werden, weil Wissenschaftler wie Künstler mit Abstraktionen arbeiten und somit in vergleichbarer Weise Bezug auf die Realität nehmen. Dafür spricht auch die gemeinsame biologische Basis der Emotion und der Imagination auf der einen Seite, und des Verstandes auf der anderen Seite, die mit den Ergebnissen der anderen Disziplinen als Evidenz in Verbindung gebracht werden sollte.

Die fundamentale Rolle des Körpers im künstlerischen Schaffensprozess⁷ wird konstant in den psychoanalytisch orientierten Untersuchungen betont. Gerade in den entsprechenden Studien zur literarischen Produktion wird erklärt, dass die körperliche Erfahrung die literarische Produktion ernährt und artikuliert und dass die instaurative Dimension des Schaffens vielmehr im Gründen eines Körpers des Werks bestehe: „On est donc fondé à dire que c’est bien en donnant du corps à l’œuvre que le créateur parvient à y incorporer son expérience, ou encore, à émigrer par délégation dans un autre corps.“⁸ Dieses Bedürfnis der Inkorporierung wird auf eine Nostalgie nach einem paradiesischen Ursprung zurückgeführt, der im künstlerischen Schaffensprozess eingeholt werden könnte. Didier Anzieu spricht von „cinq éléments sexuels de la pensée“ – *le maternel, le paternel, le féminin, le masculin, l’indéterminé* – und definiert den schöpferischen Akt „comme essai de surmonter la séparation [de la mère], de retrouver l’univers de l’unité originare perdue“.⁹ Dementsprechend wird der „besoin de >donner corps<“¹⁰ öfters als Hauptkriterium bei der Klassifizierung von ästhetischen Werkkonzepten herausgearbeitet. In diesem Sinn spricht man beispielsweise von folgenden Kategorien von Werken: 1. Werke, in die die körperlichen Erfahrungen des Autors projiziert werden; 2. Werke, die sich als Ganzes als körperliche

⁶ S. Gunther S. Stent: *Meaning in art and science*. In: *The origins of creativity*, ed. by Karl H. Pfenninger and Valerie R. Shubik, 2001.

⁷ Das Interesse an dem menschlichen Körper als Ort der Produktion von Signifikanz setzt in der Moderne bekanntlich mit Schopenhauer und Nietzsche an (s. dazu beispielsweise Bernard Andrieu: *Le corps dispersé*, 1993), geht gewaltig weiter mit Freud und kennt wahre Höhepunkte mit Bataille und Foucault. Seitdem entstanden in einem rasanten Rhythmus Geschichten, Anthropologien, Philosophien und Semiotiken des Körpers, in welchen der Körper je nach akademischer Disziplin als Sprache, Diskurs, Konstruktion, Bewusstsein oder sogar als Seele gedacht wird.

⁸ Maurice Mourier: *Raymond Roussel ou le refus du corps*. In: *Corps création. Entre Lettre et Psychanalyse*, sous la dir. de Jean Guillaumin, 1980, S. 249.

⁹ Didier Anzieu: *Le corps de l’œuvre*, 1981, S. 74.

¹⁰ Ebd., *passim*.

Metaphern konstituieren; 3. Werke, die über den Versuch entstehen, aus dem Produktionscode des Textes den Körper des Textes selbst abzugewinnen.¹¹

Für die These des Einschreibens des Körpers in den Text gibt es allerdings auch linguistisch gestützte Argumente, so wie beispielsweise Martin Gliserman in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts lieferte. Von Chomskys Generativer Grammatik ausgehend, vertritt er die Auffassung, dass der Körper und die Sprache sich wechselseitig beeinflussen und bestimmen, in dem Sinn dass einerseits die Sprache dem Körper entströmt und dass andererseits der Körper ein Phänomen der Sprache ist: „The body lies inside the language, like a seed in its shell, waiting for the medium in which to germinate.“¹² Das privilegierte Medium dafür, so Gliserman, ist gerade der literarische Text, in dem der Körper in drei Formen präsent sein kann: explizit, symbolisch oder syntaktisch. Besonders einleuchtend für die Erklärung der Beziehung von Körper und Text ist das Verständnis der syntaktischen Form der Körperpräsenz im Text als kaligraphischer Geste: „The image formed by Syntax is, to me, Western calligraphy – a group of markings organised in dynamic relationship to one another. Thus we find all manner of configurations which reveal the body of the person whose tracings they are.“¹³

Ein anderer wichtiger Aspekt des künstlerischen Schaffens, der in den psychoanalytischen Studien zur Kreativität behandelt wird, ist die Zeitlichkeit. Das vierstadiale Modell der künstlerischen Produktion (1. *the preparatory stage*; 2. *the incubation stage*; 3. *the „illumination“*; 4. *the execution und verification*), das Graham Wallas in seinem 1926 erschienenen *The art of thought* entworfen hat, ist noch heute ein Anhaltspunkt in den Debatten um die Entwicklungsphasen des künstlerischen Schaffensprozesses. Ein ähnliches fünfstadiales Modell entwarf später Didier Anzieu in seinem *Le corps de l'oeuvre*.¹⁴ Die Zeitlichkeit der künstlerischen Produktion ist aber ein viel komplexeres Problem, das die stadialen Modelle nur auf eine allgemeine Weise lösen können, denn es setzt viele andere Aspekte voraus außer dem Ablauf des Schaffensprozesses an sich, so wie: das Verhältnis Zeit des Werkentstehung/empirische Zeit; der Stellenwert des Augenblicks; der individuelle Umgang mit der Zeit im Fall eines jeden Künstlers; die Unfälle der ideellen Linearität des Schaffensprozessablaufes als Attribute der individuellen Zeitkonzepte, usw.¹⁵ Eine schöne

¹¹ Ebd., S. 119.

¹² Martin Gliserman: *Psychoanalysis, language, and the body of the text*, 1996, S. 2.

¹³ Ebd., S. 48.

¹⁴ Er beschreibt die fünf Phasen des künstlerischen Schaffensprozesses folgendermaßen: „éprouver un état de saisissement; prendre conscience d'un représentant psychique inconscient; l'ériger en code organisateur de l'œuvre et choisir un matériau apte à doter ce code d'un corps; composer l'œuvre dans ses détails; la produire au-dehors“(93).

¹⁵ S. dazu beispielsweise *Momente im Prozess*, hrsg. von Karin Gludowatz und Martin Peschken, 2004.

Kurzbeschreibung der vielfältigen Zeit des Schreibens findet man bei einem prominenten Repräsentanten der Critique Génétique: „C’est un temps multiple. En amont de l’œuvre, le vécu se transforme en imaginaire et se charge, par cette transmutation, d’une énergie qui va, à un moment donné, lancer en avant l’écriture. Celle-ci fonctionne à son tour comme une mémoire en mouvement: annulations du temps par des retours sur le déjà-écrit, anticipations jetées sur le papier bien en avant du texte, conjonctions soudaines (marginales, bien souvent) entre le temps de l’écriture et celui de la vie, voire celui des calendriers et des horloges.“¹⁶

Mit den Kategorien Produktion, Imagination, Körper, Zeit beschäftigen sich auch die Philosophien der Kreation. Im Grunde genommen ein Tun mit stiftendem Wert,¹⁷ dessen Hauptzutaten das Material und die Zeit sind, ist das künstlerische Schaffen ohne weiteres eine menschliche Aktivität mit hohem ontologischem und epistemologischem Status.¹⁸ Für Heidegger beispielsweise besteht das Wesen der Kunst im „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“.¹⁹ Die Schönheit definiert sich dementsprechend im Verhältnis zur Wahrheit: „Wenn die Wahrheit sich in das Werk setzt, erscheint sie. Das Erscheinen ist – als dieses Sein der Wahrheit im Werk und als Werk – die Schönheit. So gehört das Schöne in das Sichereignen der Wahrheit.“²⁰ Als „Werden und Geschehen der Wahrheit“²¹ ist die Kunst ihr eigener Ursprung.

Im französischsprachigen Raum findet man die Idee des tautologischen Schreibverhaltens bei Maurice Blanchot wieder. Der Blickgestus der mythischen Dichterfigur Orpheus metaphorisiert in seiner Auffassung den Ur-Sprung und den Ur-Grund des Schreibens: „Ecrire commence avec le regard d’Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciance, atteint l’origine, consacre le chant. Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l’art. Cela veut dire: l’on n’écrit que si l’on atteint cet instant vers lequel l’on ne peut toutefois se porter que dans l’espace ouvert par le mouvement d’écrire. Pour écrire il faut déjà écrire. Dans cette

¹⁶ Louis Hay: *Critiques du manuscrit*. In: *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay et José Corti, 1989, S. 14f.

¹⁷ S. Etienne Souriau: *L’instauration philosophique*, 1939.

¹⁸ Vgl. dazu auch anthropologisch geprägte Arbeiten. In seiner *Pour une poétique de l’imaginaire* (1982) beispielsweise definiert Jean Burgos das Imaginäre als die Antwort, die der Mensch auf seine Schrecken vor der Endlichkeit im Raum sucht, und fasst im Anschluss daran die literarischen Texte als Lebensformen auf, die gerade Antworten auf die fundamentalen Fragen des In-der-Welt-Seins vorschlagen. Die Theorie des poetischen Textes als privilegierter Raum, in welchem die Zeit gezähmt, zunutze gemacht oder sogar suspendiert wird, klärt somit nicht zuletzt über das ontologische Potenzial des Schreibens. In diesem Rahmen sei auch Yves Eyots *Genèse des phénomènes esthétiques* (1978) erwähnt, wo die ästhetischen Phänomene diachronisch (von der Urgeschichte bis zum 20. Jahrhundert) dargestellt werden, in Zusammenhang mit den Entwicklungsphasen der im Prozess der Humanisierung sich entfaltenden Kategorie des Schönen.

¹⁹ Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, 1960 (hier 1995), S. 30.

²⁰ Ebd., S. 85.

²¹ Ebd., S. 73.

contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration.²²

Aus einer anderen Perspektive, die den psychoanalytischen Ausrichtungen sehr ähnlich ist, wird erwogen, ob am Ursprung des künstlerischen Schaffens sich nicht etwa die Notwendigkeit befände, dem originären mütterlichen Schöpfungsakt auf tragische Weise zu erwidern. René Passeron fasst diese Erwägungen ausdrucksstark zusammen: „A l'origine la plus secrète de toute œuvre se trouverait la tragique élégance d'un talion amoureux. Le règlement de compte d'une blessure fondamentale, celle d'exister. C'est pourquoi créer n'est pas seulement agir sur le monde, c'est susciter une existence.“²³ Darüber hinaus ist für Passeron das Verhältnis der Schaffenden zur Zeit von höchster Bedeutung für die Erhellung der Kurationsfrage. Denn als Hervorbringen des Neuen setze das künstlerische Schaffen eine besondere Aufgeschlossenheit gegenüber der Zeit voraus, die auf einen als Leere zukommt, die erfüllt werden soll.²⁴

Gleichermaßen interessiert aber auch die Materialität des Schaffens. Mit Gaston Bachelards Konzept der „imagination matérielle“, die als die Matrix des künstlerischen Schaffens verstanden wird, wird das Interesse an der Materie und an ihrem schöpferischen Potenzial auf eine wesentliche Weise neu geweckt. Mit Hilfe der phänomenologischen Methode entwirft der französische Philosoph eine „poétique de la rêverie“, in deren Mittelpunkt die vier Naturelemente als Haupterregere der poetischen Imagination stehen. Am Beispiel von Kunstwerken aus der Kunstliteratur und aus der Malerei beschreibt er nämlich verschiedene Formen von Träumerei („rêverie“), die im aktiven Umgang mit der Materie entstehen, und erklärt gleichwohl die fundamentale Rolle des Körpers im Prozess der Produktion von poetischen Bildern.²⁵

Die Psychologie und die Philosophie der Kreativität werden von der Produktionsästhetik ergänzt, die sich mit spezifischeren Fragen des Schaffensprozesses auseinandersetzt, wie die Inspiration, die Autorschaft, die Intentionalität, die Spezifität bzw. die Exklusivität der künstlerischen Kreativität, wobei die letzte Frage auch die Pädagogik und die Produktionsdidaktik interessiert. Von dem Problem der Exklusivität literarischer Produktion geht Holger Rudloff aus in seiner Arbeit *Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik* (1991), in der er neun ästhetische Programme bzw. produktionsästhetische Modelle im historischen Prozess darlegt – von Aristoteles und Platon über Gottsched, Kant und Schiller, Hegel und

²² Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, 1955, S. 184.

²³ René Passeron: *Pour une philosophie de la création*, 1989, S. 250.

²⁴ S. Passeron, a.a.O., S. 24.

²⁵ S. Gaston Bachelard: *La psychanalyse du feu*, 1938; *L'eau et les rêves*, 1942; *L'air et les songes*, 1943; *La terres et les rêveries de la volonté*, 1948; *La terre et les rêveries du repos*, 1948; *La poétique de la rêverie*, 1960.

Nietzsche bis hin zur Avantgarde und der gegenwärtigen literarischen Produktion. Anhand der Analyse des in diesen Modellen reflektierten Verhältnisses von Kunst und Arbeit erwägt Rudloff die Möglichkeiten der Erlernbarkeit des Schreibens als einer verallgemeinerten Fähigkeit des Menschen.

Über die heikle Frage der Inspiration betrachtet aus einer diachronischen Perspektive kann man in Günter Blambergers Arbeit *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium es ineffabile?* von 1991 lesen. Blambergers methodische Ansatzpunkte sind: das Beobachterkonzept als epistemologische Basis; das Modell der vier „p’s“, das in der amerikanischen Psychologie entworfen wurde (*personality, process, produkt, press* – wobei unter *press* die sozialen Bedingungen der schöpferischen Tätigkeit gemeint werden) als Kommunikationsschema; und die Grammatographie (das hermeneutische Verfahren, das eine ikonologische Analyse von Textmotivik, Tropen und Topoi auf der einen Seite, und die Wahrnehmung von „symbolischen Werten“ auf der anderen Seite voraussetzt – im Gegensatz zur ikonografischen Methode, die eine Analyse von literarischen Bildkomplexen darstellt) als Interpretationsmethode. Blambergers Studie durchzieht der Grundgedanke, dass die Literaturgeschichte der Kreativität im 19. und 20. Jahrhundert entweder eine Geschichte der Destruktion oder aber der (Re-)Konstruktion des Konzepts subjektzentrierter Kreativität ist. Einschlägige Stationen in der Kreativitätsdebatte wären: Kleists Auffassung des Schaffensprozesses als ein Akt der Selbstbehauptung gegenüber einem Kontrahenten (aus seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*); Foucaults entleerter Autorbegriff, dem die Annahme eines transpersonalen Ursprungs der Kreativität zugrunde liegt; und die Kognitionstheorie des Radikalen Konstruktivismus der 60er und 70er Jahre, die die Geschlossenheit und Selbstreferentialität des neuronalen Systems und folgerichtig die Subjektabhängigkeit jeder Erkenntnisform behauptet.

Das Problem der schöpferischen Verfassung erweist sich also als eng verbunden mit der Frage nach dem Autor des Kunstwerks bzw. des literarischen Werks. Wer „spricht“ in einem literarischen Werk und in welchem Verhältnis steht er zur Sprache und zum Werk? – das sind schwerwiegende Fragen, die in den literaturwissenschaftlichen Debatten der letzten Zeit immer akuter geworden sind.²⁶ Mit Foucaults entleertem Autorbegriff²⁷ begannen die Kategorien Autor, Autorität, Autorschaft allerdings gewaltig in Schwanken zu geraten. Historisch gesehen wird die Autorschaft für eine schwach gewordene Kategorie gehalten, die vor allem in der Moderne und in der künstlerischen Produktion der Gegenwart sehr

²⁶ S. dazu Felix Philipp Ingold: *Der Autor am Werk*, 1992.

²⁷ S. Michel Foucaults Vortragstext *Qu'est-ce qu'un auteur?* von 1969, der posthum im Band „Dits et écrits“ von 1994 veröffentlicht wurde.

fragwürdig erscheint, da sie zunehmend von der Sprache/dem Text in den Hintergrund gedrängt wird. Die linguistisch und sprachphilosophisch fundierte These der Eigenständigkeit der Sprache als autopoietisches System zieht nach sich die Folgerung, dass die Figur des Autors immer verblasster erscheint, bis er zum bloßen „Funktionär der Sprache“²⁸ erklärt wird.

Mit der Neuinterpretation der Autorschaft wird auch das Problem der Intentionalität neu gedacht und verstanden. Nicht selten wird behauptet, dass: „Authority is not a matter of individual intention, but is rather an effect of the interplay of various intentionalities“,²⁹ so dass beide Kategorien beträchtlich relativiert werden. In seiner Studie *Autoren und Leser* definiert Rudolf Freiburg die Intentionalität als „das Resultat der Interaktion von menschlicher Intention und sprachlichem >Eigenwillen<“. ³⁰ Indem er, so wie Blamberger, von Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* ausgeht, vertritt er die These, dass das auktoriale „fiat lux“ keine Exklusivität im Erklärungsprozess der ästhetischen Phänomene mehr beanspruchen kann. Die Situierung der Genese der Literatur „im Spannungsfeld des auktorialen Willens einerseits und des Eigenwillens der Sprache andererseits“³¹ bringt ihn hingegen zur Idee einer zirkulären Bewegung des Schreibens: „Der Schreibprozess ist also vielfach eher ein Experiment als die durchkalkulierte Realisierung vorgefertigter Absichten. Es ist nicht unangemessen, diese Situation so zu beschreiben: Autoren schreiben tatsächlich, um herauszufinden, was sie überhaupt schreiben wollen.“³²

*

Zweitens kann man mit der Frage *Was heißt schreiben?* nach dem Schreibprozess als solchem fragen. In diesem Modus, also in ihrer absoluten Technizität, wird die Frage meistens in den linguistischen Arbeiten wahrgenommen, wo man beispielsweise mit Hanspeter Ortner, wiederum auf den Spuren von Kleist, an der „allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Schreiben“ interessiert ist. In seiner exzellenten Studie *Schreiben und denken*, die das heikle Problem des Verhältnisses zwischen Sprache und Denken im Mittelpunkt hat, behandelt

²⁸ Thomas Eberle: *Auf den Spuren des verschwundenen Autors*. In: *Der Autor im Dialog*, hrsg. von Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich, 1995.

²⁹ Thomas Docherty: *Authority, history and the question of postmodernism*. In: *What is an author?*, ed. by Maurice Biriotti and Nicola Miller, 1993, S. 57.

³⁰ Rudolf Freiburg: *Autoren und Leser*, 1995, S. 119.

³¹ Ebd., S. 107.

³² Ebd., S. 122.

Ortner die Schreibprozesse als Schreibverhaltensformen. Den Kern seiner sprachlich fundierten Theorie der Textproduktion bilden die sogenannten *Universalien des Schreibverhaltens*³³: die Punkt-Linien-Figur/Gestalt-Problematik und die Ganz-Teil-Frage. Aus der Umgangsweise jedes Schreibenden mit diesen zwei Problemen ergeben sich unterschiedliche Schreibstrategien. Ortner identifiziert nämlich zehn Schreibstrategien, die er jeweils mit Textauszügen aus der Weltliteratur veranschaulicht: 1.Schreiben in einem Zug; 2.Einen Text zu einer Idee schreiben; 3.Textversionen zu einer Idee schreiben; 4.Herstellen von Texten über die redaktionelle Arbeit an Texten (Vorfassungen); 5.Planendes Schreiben; 6.Einfälle außerhalb eines Textes weiterentwickeln; 7.Schrittweises Vorgehen; 8.Synkretisch-schrittweises Schreiben; 9.Schreiben von Produktsegmenten; 10.Schreiben nach dem Puzzle-Prinzip. Interessanterweise arbeitet er nicht mit Handschriften, sondern mit Tagebüchern, Interviews und Werkentstehungsberichten. Dazu werden als Nebenquelle auch die fiktionalen Schreibverhaltensbeschreibungen anerkannt, wenn auch mit einem gewissen Vorbehalt, und unter der Warnung, sie seien immer mit Vorsicht zu behandeln.

Den Begriff *Problem* schon wurde schon von Manfred Beetz und Gerd Antos zum Schlüsselbegriff in ihrer Theorie der Textproduktion erhoben: „Der literarische Textherstellungsprozeß ist als ein Problemlösungsprozeß darstellbar“,³⁴ wobei mit *Problemen* explizit Formulierungsprobleme gemeint sind. Zu den Quellen werden auch hier literaturimmanente Herstellungspoetiken gerechnet, sogar mit weniger Vorbehalt. Die Zweifelsfrage in Bezug auf die selbstreflexiven Darstellungen ist nicht, ob oder inwieweit sie zuverlässig sind, sondern hingegen ob diese Selbstreflexivität ausschließlich in ihrem metaphorischen Feld betrachtet werden darf, oder ob sie nicht etwa darüber hinaus in einen theoretischen Rahmen integriert werden könnte und sollte. Ihre Schlussfolgerung ist festzuhalten: „Immerhin gibt es *literarisch gestaltete* Beschreibungen manifester Problemlöseprozesse.“³⁵

Ebenfalls mit dem Schreibprozess als solchem beschäftigt sich die Textgenetik oder – im französischsprachigen Raum – *la critique génétique*, aber im Unterschied zu der linguistischen Textprozessforschung interessiert sie sich für den Schreibprozess in seiner literarischen Spezifität und analysiert demzufolge das Schreiben ausschließlich als Entstehungsprozess eines ästhetischen Produkts. In ihrer repräsentativen Arbeit *Eléments de critique génétique* definiert sie Almuth Grésillon folgendermaßen: „La génétique est un

³³ Hans Peter Ortner: *Schreiben und Denken*, 2000, S. 565 und passim.

³⁴ Manfred Beetz/Gerd Antos: *Die Nachgespielte Partie*. In: *Analytische Literaturwissenschaft*, hrsg. von Peter Finke und Siegfried J. Schmidt, 1984, S.104.

³⁵ Ebd., S. 121.

discours critique sur le devenir-œuvre en littérature, sur les mécanismes par lesquels un état instable de tensions entre un savoir transmis et un désir d'invention s'est stabilisé dans ce nouvel équilibre de formes et de forces qu'est le texte achevé.³⁶ Das Interesse an der Literatur *in statu nascendi* hängt in ihrer Auffassung mit einem Willen zur Desakralisierung und Entmythologisierung des endgültigen Textes zusammen, den übrigens nicht nur die Literaturtheoretiker, sondern auch die Schriftsteller selbst teilen. Diese Umwandlung lässt sich schon an den modernen Metaphern des schriftstellerischen Schaffensprozesses erkennen, die von den organischen Bildern der menschlichen Zeugung zu nüchternen Bildern der Arbeit mutieren. Grésillon zeigt, dass die literarische Textproduktion schon mit Poes *The Philosophy of Composition*, das Baudelaire unter dem Titel *La genèse d'un poème* übersetzt und mit einem eigenen Vorwort veröffentlicht hat, nicht mehr durch Begriffe wie *gestation*, *enfantement*, *engendrement* usw. bezeichnet wird, sondern durch Vokabeln wie *fabrique*, *industrie*, *construction*, usw.: „La littérature comme *construction*, avec son *modus operandi* et son *labeur*, avec *les rouages et les chaînes*, pour citer encore Poe, voici ce qui annonce déjà l'article de Maïakovski >>Comment faire les vers<< (1926), qui parle de la poésie comme *industrie*, la célèbre phrase de Gottfried Benn >>Un poème, ça ne "naît" presque jamais, ça se *fabrique*<<, l'art combinatoire des *Cents mille milliards de poèmes* de Queneau et de l'Oulipo. Et quand Ponge évoque >>cet assemblage de mots et de lettres peut n'être [...] qu'un grimoire<<, on sait qu'il parle de sa *fabrique*.³⁷

Mit der Beschreibung derselben Umwandlung, jedoch aus einem Rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt, setzt sich auch Klaus Hurlbusch auseinander in seiner einführenden Studie zu einem Sammelband, der im deutschsprachigen Raum ein „Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens“ darzubieten beabsichtigt: „In der dominant gewordenen Perspektive der schöpferischen Subjektivität verliert ‚das‘ Werk den rezeptiven Schein eines Absolutums und wird etwas Relatives, zu einem fixierten Zwischenresultat des literarischen Schaffensprozesses, zu einem ‚Intertext‘, wie man heute vielleicht sagen würde.“³⁸ Nachdem er die wachsende Tendenz zur Valorisierung des Schreibens zuungunsten des Werks diskutiert und eine kleine Geschichte der Textgenetik bzw. der modernen editionsphilologischen Textgenetik (die mit Reinhold Backmann beginnt) nachgezeichnet hat, macht Hurlbusch eine idealtypische Klassifizierung der literarischen Arbeitsweisen in: *ein vorherrschend reproduktives, ideengestütztes, werkgenetisches Schreiben* (das er auch

³⁶ Almuth Grésillon: *Éléments de critique génétique*, 1994, S.205.

³⁷ Ebd., S.10.

³⁸ Klaus Hurlbusch: *Den Autor besser verstehen*. In: *Textgenetische Edition*, hrsg. von Hans Zeller und Gunter Martens, 1998, S. 10.

„Poiesis“ nennt) und *ein vorherrschend konstruktives, sich selbst befruchtendes, psychogenetisches Schreiben* (das er auch „Praxis“ nennt), und beschreibt mit Beispielen aus der Weltliteratur jede davon. Was die Aufgaben dieser relativ neuen Textwissenschaft betrifft, ist Hurlbusch der Meinung, dass die textgenetische Forschung sich nicht für den Entstehungsprozess des Werks interessiere, der eventuell den Untersuchungsgegenstand der empirischen Psychologie ausmachen könnte, sondern für das Verhalten des Autors zum Schreiben und für die folgerichtige Frage, welchen Anteil das Schreiben zur Textbildung hat. Im Gegensatz dazu insistiert die Critique Génétique auf den Mechanismen der Textproduktion, so wie es Almuth Grésillon in einem Aufsatz aus einem bedeutenden Sammelband zur Frage der Textproduktion ganz deutlich zum Ausdruck bringt, wenn sie behauptet, dass sie als Aufgabe der Critique Génétique den Versuch ansieht, „[de] restituer, par l’analyse des traces écrites et consignées dans des manuscrits, les mécanismes de la production“.³⁹ Im Anschluss daran macht Paul Ricoeur eine wichtige Bemerkung über die Leistungen der Critique Génétique, durch die er den Entstehungsprozess bezeichnenderweise aus der Sphäre der Psychologie herausholt und ihn für die Literaturwissenschaft beansprucht: „Elle [Critique Génétique] ne nous met jamais en face d’un psychisme en train de créer, mais d’états succésifs de la création.“⁴⁰ Für Martin Walser, der in seinem Aufsatz aus demselben Band die Gründe des Schreibens und des Lesens zu erkunden versucht, besteht das Desiderat der Critique Génétique darin, „qu’elle montre comment, dans l’écriture, l’organisation intervient au service de la spontanéité“.⁴¹ Dadurch fixiert er ihren Aufgabenbereich auf die Erklärung des Verhältnisses zwischen Technik und Inspiration, das eine der größten Fragen der Theorien der Kreativität im Allgemeinen darstellt. Was diese Beiträge überhaupt verbindet, ist der explizite oder der implizite Hinweis auf die *écriture*.

Zurück auf Almuth Grésillons *Eléments de critique génétique* muss man feststellen, dass Grésillon sich ebenfalls auf diese Kategorie konzentriert, wenn sie den Aufgabenbereich der Critique Génétique beschreibt. Angesichts des „nouvel enjeu théorique: l’écriture comme lieu de tension et de calcul“⁴² nimmt sich die Critique Génétique nämlich vor, gerade die *écriture* aufzuklären, und legt sich als Untersuchungsgegenstand „les manuscrits de travail des écrivains en tant que support matériel, espace d’inscription et lieu de mémoire des œuvres *in statu nascendi*“⁴³ fest. Dass die *écriture* die Hauptrolle in diesen Forschungen spielt, betont

³⁹ Almuth Grésillon: *Fonctions du langage et genèse du texte*. In: *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay et José Corti, 1989, S.107.

⁴⁰ Paul Ricoeur: *Regards sur l’écriture*. In: Ebd., S. 220.

⁴¹ Martin Walser: *Écrire*. In: Ebd., S. 223.

⁴² Almuth Grésillons *Eléments de critique génétique*, 1994, S. 10.

⁴³ Ebd., S. 1.

Grésillon noch dadurch, dass sie die Critique Génétique für eine Wissenschaft der *écriture* überhaupt erklärt: „Elle passe pour une réflexion du concept d’écriture et l’élaboration d’une esthétique de la production.“⁴⁴ Dabei ist sie sich durchaus bewusst, dass man einen polyvalenten und abgenutzten Terminus in Anspruch nimmt, warnt in diesem Sinne vor Barthes Gleichstellung von Literatur, *écriture* und Text aus *Leçon* (1977) und erklärt die Bedeutungen des Terminus in der Critique Génétique, die sich alle auf eine bestimmte Tätigkeit beziehen: „Premièrement, le sens matériel, par lequel on désigne un tracé, une scription, une inscription, niveau qui suppose le support, l’outil, et, surtout, la main qui trace; deuxièmement, et bien que l’on ne puisse pas toujours l’abstraire du premier, un sens cognitif, par lequel on désigne la mise en place, par l’acte d’écrire, de formes langagières douées de signification; troisièmement, le sens artistique, par lequel on désigne l’émergence, dans la scription même, de complexes langagiers reconnaissables comme littéraires.“⁴⁵

Allerdings hat die Critique Génétique einen Begriff übernommen, der im Unterschied zu den gegebenenfalls nur partiell zu ihm entsprechenden deutschen Begriffen, wie zum Beispiel *Schreiben*, *Schrift*, *Handschrift*, *Schreibvorgang*, *Schreibprozess* usw., eine reiche Geschichte hinter sich hat, und dessen semantische Sphäre sehr weit und nicht immer scharf abgegrenzt ist. So kommt es, dass der Terminus, wenn er in den meisten Fällen auch eindeutig produktionsästhetisch konnotiert ist, manchmal nur eine stilistische oder allgemein-poetische Dimension aufweist. Jean Bessière spricht bezeichnenderweise von „sa fortune“ und nennt dabei drei Bedeutungen dieses Terminus wohl in seiner Diachronie: „exercice esthétique du langage“, „une idéologie de la littérature“, „la fable de tous les usages que l’on a entendu faire de la littérature“.⁴⁶ Es ist zu bemerken, dass von einer Bedeutung zur anderen die semantische Sphäre des Begriffs sich offensichtlich erweitert. Den Mythologisierungprozess der *écriture* im weiten Sinn sollte man eben an dieser semantischen Erweiterung ablesen. Denn, wenn mit der ersten Bedeutung eher deren poetische und mit der zweiten eher deren poetische Dimension gemeint ist, geht die dritte Bedeutung so weit, dass die *écriture* jeder literarischen Praxis gleichgestellt wird. Im engeren Sinn aber meint dieser Mythologisierungprozess in erster Linie die steigernde Valorisierung des Schreibens als Prozess, die zur Diskreditierung jener in der literaturwissenschaftlichen Tradition scheinbar auf immer festgelegten ästhetischen Größen, wie: die Botschaft, der Autor, die Rhetorik führte.⁴⁷ Somit wird dieselbe Situation beschrieben, die Grésillon und Hurlbusch ebenfalls mit dem wachsenden Interesse

⁴⁴ Ebd., S. 18.

⁴⁵ Ebd., S. 18.

⁴⁶ Jean Bessières Einführung zu: Ders. (Hrsg.): *Mythologies de l’écriture*, 1990, S. 7.

⁴⁷ Vgl. Michael Werner: *Etudes de genèse et mythologies de l’écriture*. In: *Mythologies de l’écriture*, ed. par Jean Bessière, 1990, S. 34.

an dem Schreibprozess als solchem in Zusammenhang brachten: Von dem Werk als geschlossenem signifikantem System mit einer gewissen Teleologie, einem bestimmten Urheber und einer einzigartigen stilistischen Identität verschob sich der Akzent auf das Werk in seiner Prozessualität.

Schon in den 60er Jahren entstanden unter dem Einfluss der generativen Grammatik Theorien des Textes als Prozess und nicht mehr als Produkt. In den *Tel Quel*-Theorien des Textes wird eine scharfe Kritik an der expressiven, repräsentativen Literatur geübt und unter dem Einfluss des *Nouveau Roman* (der später allerdings abgelehnt wurde) unter anderem nach „une mise à jour du fonctionnement“ im Text verlangt.⁴⁸ Julia Kristeva betrachtet den Text an sich als eine Produktivität und unterscheidet – indem sie Begriffe aus der generativ-transformationellen Grammatik entlehnt – zwischen *phéno-texte* (der dem Text als konkretes Dasein oder als Materialität entspricht) und *géno-texte* (der dem Entstehungsprozess des „système signifiant“ entspricht).⁴⁹ Als „engendrement infini syntactique et/ ou sémantique [...] irréductible à la structure engendrée, productivité sans produit“⁵⁰ setzt der Text eine kontinuierliche Bewegung vom *phéno-texte* zum *géno-texte* und umgekehrt voraus, und lässt „le signe comme l'élément spéculaire (réflexif), assurant la représentation de cet engendrement“⁵¹ wahrnehmen.

Zur Veranschaulichung der „idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel“⁵² verwendet Barthes die Metapher des *tissu*. Mit Barthes beginnt übrigens die Geschichte des Begriffs *écriture*. Schon in einer frühen Arbeit zeichnet er eine Geschichte der *écriture* nach, indem er in der (französischen) Literaturgeschichte vier „états de solidification de l'écriture“⁵³ identifiziert, je nach deren reflexivem Wert als: 1. *objet d'un regard* (bei Chateaubriand); 2. *objet d'un faire* (bei Flaubert); 3. *objet d'un meurtre* (bei Mallarmé); 4. *l'absence* (in den sogenannten „écritures blanches“ von Camus oder Blanchot). Um sie definieren zu können, bringt sie Barthes in Beziehung zur Sprache und zum Stil, und behauptet, sie beziehe eine Zwischenstelle zwischen den beiden. Er nimmt sie also als eine „réalité formelle“ des endgültigen Textes wahr, was sich auch an ihren Dimensionen erkennen lässt: „le choix général d'un ton, d'un éthos“, „le choix d'un comportement humain“, „le rapport entre la création et la société“, „la morale de la forme.“⁵⁴ Diese Wahrnehmung kommt jedoch in einem hohen Maße nuanciert und vertieft in der Schlussfolgerung, die *écriture* sei

⁴⁸ S. Jean Ricardou: *Expression et fonctionnement*. In: *Tel Quel* 24, 1966, S. 55.

⁴⁹ S. Julia Kristeva: *Semiotike*, 1969.

⁵⁰ Ebd., S. 216.

⁵¹ Ebd., S. 218.

⁵² Roland Barthes: *Le plaisir du texte*, 1973, S. 101.

⁵³ Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, 1953, S. 9.

⁵⁴ Ebd., S.15.

„une façon de penser la littérature“⁵⁵ vor. In den späteren Arbeiten wird es klar, dass damit keine abstrakte oder wohl apriorische Ideologie des literarischen Werks gemeint ist, sondern eine Ideologie *en acte* – könnte man sagen –, die sich als Lust manifestiert: „L’écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son kâmasutrâ (de cette science, il n’ y a qu’un traité: l’écriture elle-même).“⁵⁶

Die im weiten Rahmen der Nouvelle Critique gestellte Frage nach dem *work in progress* wird also sehr unterschiedlich verstanden und implizit beantwortet. Einerseits fasst man das Werk als Prozess auf, was nicht unbedingt dazu führt, dass man sich mit den Vor-Etappen des endgültigen Textes auch beschäftigt; andererseits nimmt man den Entstehungsprozess des Werks sehr konkret und technisch und beschäftigt sich dementsprechend gerade mit diesen Vor-Etappen des endgültigen Textes. So kommt es, dass erst in der Critique Génétique oder generell in den textologischen Studien das *work in progress* keine deskriptive Kategorie mehr ist, die auf bestimmte Werke als Attribut durchschaubarer Mobilität anwendbar ist, sondern eine allgemeingültige erforschbare Realität jedes Werks, das eine Vor- und Nachgeschichte hat und als bloße Station in seiner Entstehungsgeschichte gilt. In eben diesem Zusammenhang wird in der Critique Génétique dem *Text* auf Grund seiner Operativität der Begriff *écriture* vorgezogen: „C’est dans la notion d’écriture que les généticiens des brouillons trouvèrent énoncées les dimensions diachronique et dynamique des processus qu’ils avaient à analyser. (...) La reconstitution génétique se propose donc une véritable mise en scène de l’écriture, la présentation de <<l’écriture en acte>>“.⁵⁷ Sie hat aber einen semantisch schon überbeladenen Terminus übernommen und kann ihn daher nicht auf eine exklusiv poetische Ebene beziehen. Wenn das möglich wäre, sollte er ohne weiteres das Schreiben im Prozess bezeichnen, und Formulierungen wie „l’écriture en acte“ würden demzufolge als pleonastisch vermieden.

*

Auf die Frage *Was heißt schreiben?* können aber nicht nur verschiedene geisteswissenschaftliche Disziplinen antworten, sondern in manchen Fällen auch die literarischen Werke selbst. Sowohl das Schreiben als Schaffensprozess im Allgemeinen als auch den eigenen Schaffensprozess können die Werke in verschiedenen Weisen reflektieren

⁵⁵ Ebd., S.15.

⁵⁶ Roland Barthes: *Le plaisir du texte*, 1973, S. 13f.

⁵⁷ Michael Werner: a.a.O., S. 34.

und dadurch auf die Frage in ihren beiden Modi Antworten geben. Diese Möglichkeit räumen sogar die Textgenetiker ein. Davon ausgehend, dass die Schriftsteller des Ursprungs ihres eigenen Schaffens nicht bewusst sind, meint beispielsweise Roger Dragonetti, dass sie dazu nur über ihre Fiktion kommen können: „La seule voie de sortir de cette impasse c’est de fictionner l’origine, principe ordonnateur de l’œuvre.“⁵⁸ Auch Grésillons Präzisierung im Hinblick auf die Schriftsteller als „les premier généticiens“⁵⁹ spricht gewissermaßen dafür, wenn sie auch nicht unbedingt die werkimmanenten Metadiskursen der Schriftsteller meint.

Auf der Suche nach dieser Art von Antworten befindet man sich in einer Zwischenzone *Poétique-Poïétique* (mit den französischen Termini), die ziemlich schwer zu umreißen ist. Wenn man von René Passerons Definition der *poïétique* als „ensemble des études qui portent sur l’instauration de l’œuvre, et notamment de l’œuvre d’art“⁶⁰ ausgeht, scheint es unproblematisch, zwischen einer Wissenschaft des Textes und einer Wissenschaft der Textgenese zu unterscheiden. *Esthétique*, *poétique* und *poïétique* seien die drei Möglichkeiten überhaupt, ein Kunstwerk zu erforschen. Das sind aber idealtypische Vorgehensweisen, die sich in der Wirklichkeit oft überschneiden, was man beispielsweise an den poetischen Untersuchungen eines Todorov oder eines Blanchot erkennen kann.

Tzvetan Todorovs Beschäftigung mit dem Wesen des Erzählens in seiner *Poétique de la prose* geht meines Erachtens ganz deutlich über die Grenzen einer herkömmlichen Poetik hinaus. Schon beim Umreißen der Poetik-Sphäre verweist er auf ein Jenseits des Werkes, wo dessen Gesetzlichkeiten ruhen: „Bien plus que par des œuvres, l’objet de la poétique sera constitué par les <procédés littéraires>: c’est à dire par des concepts qui décrivent le fonctionnement du discours littéraire.“⁶¹ In seinen Textanalysen am Beispiel von Homer, Benjamin Constant, Henry James und anderen formuliert er Urteile, die auf quasi-poietische Auslegungen zurückzuführen sind. Im anonymen Werk „Quête du Saint Graal“ zum Beispiel deutet er die Suche nach dem Graal als die Suche nach einer Erzählung: „En définitive, la quête du Graal est non seulement quête d’un code et d’un sens, mais aussi d’un récit.“⁶² Eine ähnliche Erwägung findet man bei Maurice Blanchot in Bezug auf Proust, der die kreisartige Beschaffenheit von „l’espace de l’œuvre“ als „mouvement de l’œuvre vers elle-même et la recherche authentique de son origine“⁶³ entdeckt habe. Solche Überlegungen weisen nicht nur auf die Art und Weise hin, wie ein literarischer Text funktioniert und sich eben als

⁵⁸ Roger Dragonetti: *L’origine et la forme*. In: *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay et José Corti, 1989, S. 197.

⁵⁹ Almuth Grésillon: *Éléments de critique génétique*, 1994, S. 10.

⁶⁰ René Passeron: a.a.O., S. 13.

⁶¹ Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose*, 1971, S. 243.

⁶² Ebd., S. 149.

⁶³ Maurice Blanchot: *Le livre à venir*, 1959, S. 30.

literarischer Text verhält, sondern implizit darauf, wie er entsteht, wenn es hierbei auch nicht um seine faktische Entstehung geht. Denn, dass der Text als Suche nach sich selbst funktioniert, besagt im Grunde genommen, dass er gerade über diese Suche entsteht.

Auf einem noch höheren Niveau der Verallgemeinerung abstrahiert Todorov aus der In-Beziehung-Setzung des Wesens des Begehrens mit dem Wesen der Sprache – am Beispiel des Romans *Adolphe* von Benjamin Constant – eine Theorie des Begehrens als einer der semantischen Universalien der Literatur: „(...) son secret qui est sa loi première: c’est qu’elle reste son propre objet essentiel.“⁶⁴ Die Leichtigkeit, mit der die Situation der Sprache auf die der Literatur übertragen wird, erklärt sich dadurch, dass die Literatur als ein Sonderfall der Sprache verstanden wird. Die Qualen des Helden in diesem Roman, der feststellt, dass sobald man geliebt wird, nicht mehr lieben kann, kodifizieren laut Todorov die Natur der Sprache selbst: „Les mots sont aux choses ce que le désir est à l’objet du désir.“⁶⁵ Für meine Untersuchung ist genau diese zirkuläre Bewegung des Schreibens festzuhalten, die Todorov mit einem spektakulären Ausdruck zum großartigen Grundprinzip der Literatur überhaupt erhebt: „La littérature est infinie, en ce sens qu’elle dit toujours sa propre création.“⁶⁶ Was Todorov für die allgemeine Natur der Literatur hält, schränkt Roland Barthes auf die *conditio* der Modernität ein, wo erst die Existenz selbst der Literatur in Frage gestellt wird. In dem kleinen Aufsatz *Littérature et Méta-langage* von 1959⁶⁷ spricht er von der zunehmenden Tendenz der Literatur, ihr eigener Gegenstand zu sein, und nennt als Ersten Flaubert in der Reihe der Schriftsteller, die eine solche Literatur praktiziert haben.

Ohne im Moment auf dieses Problem einzugehen, mag hier gesagt werden, dass es dabei immer darauf ankommt oder ankommen sollte, in welchem Maße und durch welche Strategien der Text auf sich selbst zurückverweist. Auf eine transparente und textkonstituierende Weise setzt dieses – übrigens nicht ausschließlich literarische – Phänomen unweigerlich mit der Moderne an, wo der Gestus des Schaffens in sich fragwürdig wurde. Für das dramatische Schreiben, welches die Suche nach seinem Wesen nicht nur durchschauen lässt, sondern vielmehr mit dieser Suche zusammenfällt, wird nicht selten Kafka zitiert: „Franz Kafka veut à tout prix pouvoir se retourner dans ce qu’il écrit, pour en dire la façon, la forme, le mode, l’histoire, les circonstances tant internes qu’externes. Tout ceci qui constitue les conditions de présentation de l’écrit.“⁶⁸ Kafka will – mit anderen Worten – beim Schreiben zu dem zurückgehen, was ihn zum Schreiben bewogen hat. Von daher der Eindruck eines Schreibprozesses ohne Ende, wie

⁶⁴ Tzvetan Todorov: a.a.O., S. 117.

⁶⁵ Ebd., S. 116.

⁶⁶ Ebd., S. 73.

⁶⁷ Veröffentlicht in: *Essais critiques*, Paris 1964.

⁶⁸ Jean-Michel Rey: *Quelqu’un danse*, 1985, S. 90.

Florence Bancaud es unterstreicht, indem sie sich an eine fundamentale Auffassung über Kafkas Schreiben von Gerhard Neumann anschließt, laut welcher: „Le roman de Kafka, c’est l’histoire du mauvais sort jeté aux signes, en tant que procès scriptural sans fin, dans lequel le sujet moderne se perd.“⁶⁹

Indem Barthes *À la recherche du temps perdu* als die Geschichte einer *écriture* liest,⁷⁰ befindet er sich in demselben poetisch-poietischen Bereich. Mit der Analyse des poietischen Gehalts der Eigennamen bei Proust umreißt er aber nur ein *fait d’écriture*, der nicht einzuleuchten vermag, wie die *écriture* als Ganzes sich in der fiktionalen Welt widerspiegelt. Eine Fortsetzung dieser Intuition findet man bei einer rumänischen Literaturwissenschaftlerin und Autorin, die übrigens den Terminus *poiétique* (*poietică*) in der rumänischen Literaturwissenschaft etabliert hat. Irina Mavrodin spricht von einer Matrixfigur der Werkgenese und identifiziert sie bei Proust in der *memoria involuntară*.⁷¹ Eine solche Matrixfigur meint unweigerlich auch Philippe Sollers, wenn er bei Dante die Liebe als Generator des Schreibens erklärt. Auf eine durchaus originelle Weise liest er die ganze *Divina Commedia* als „texte en train de s’écrire“,⁷² und spricht in dem bezüglichen Zusammenhang von „le rapport profond que Dante entretient avec l’écriture“.⁷³ Erstaunlicherweise findet man sogar bei einem eminenten Textgenetiker wie Louis Hay den Gedanken zurück an die Verwunderung eines Octave Nadale in den 50er Jahren über den poietischen Gehalt der Endtexte: „Aussi rien n’est plus bouleversant que l’effraction au cœur du texte définitif et mémorable de ce qui, provisoire et voué à l’oubli, permît pourtant qu’il vînt au monde.“⁷⁴ Nadales Bemerkung betrachtet Louis Hay nämlich als den Nachweis einer *poietischen* Ausrichtung *avant la lettre*.

Was die Interferenz *poétique-poïétique* betrifft, schlägt Irina Mavrodin sogar einen neuen Begriff vor, den Doppelbegriff *poietică/poetică*.⁷⁵ Im Grunde genommen strebt sie durch ihre Analysen eine Phänomenologie des künstlerischen Schaffensprozesses an, so wie er von dem Künstler selbst angesehen wird. Übrigens weist auch die *Poiétique*, als Wissenschaft der Werkgenese überhaupt, mehrere Dimensionen auf, und ist nicht ausschließlich an deren faktischem Verlauf interessiert. Kehren wir auf Passeron zurück und seine *Philosophie de la création*. Nachdem er die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen *esthétique* und *poïétique* unterstrichen hat, führt er sogenannte „concepts corollaires“ ein, die als Hilfsbegriffe

⁶⁹ Gerhard Neumann zit. von Florence Bancaud in: *Le journal de Franz Kafka ou l’écriture en procès*, 2001, S. 219.

⁷⁰ Roland Barthes: *Nouveaux essais critiques*, 1972, S. 121.

⁷¹ S. Irina Mavrodin: *Poietică și Poetică*, 1982, hier 1998, S. 100.

⁷² Philippe Sollers: *L’écriture et l’expérience des limites*, 1968, S. 15.

⁷³ Ebd., S. 15.

⁷⁴ Octave Nadale zit. von Louis Hay in: *De la lettre au livre*, 1989, S. 10f.

⁷⁵ Irina Mavrodin: a.a.O., passim.

zum Umreißen des Gegenstands der *Poïétique* dienen sollten: „créativité, spontanéité, effort créateur, inspiration, expression et libération par l’œuvre, influence, emprunt, filiation artistique, citation, plagiat, copie, fabrication, élaboration, conception exécution, retouche, refente, finition, aboutissement, non finito, œuvre ouverte, art stochastique, aléatoire, antiart, etc.“⁷⁶ Schon an diesen zahlreichen Begriffen ist das weite Spektrum der *Poïétique* erkennbar. Wenn man hartnäckig an ihrer generell akzeptierten Definition als Wissenschaft der Werkgenese hängt, ohne zu berücksichtigen, dass damit bloß eine höchst allgemeine Auffassung gemeint ist, läuft man Gefahr, gerade dieses weite Spektrum aus den Augen zu verlieren. Bei Passeron selbst setzen die Überlegungen über die „art comme processus instaurateur“ mit einer schon erwähnten Definition der *Poïétique* im engeren Sinn an, die dann aber wesentlich erweitert und verfeinert wird. Als „science normative des critères de l’œuvre et des opérations qui l’instaurent“⁷⁷ versucht die *Poïétique* (im weiteren Sinne) aber Fragen zu beantworten, die über die Art und Weise, wie das Werk in der konkreten Aufeinanderfolge der Etappen seiner faktischen Konstituierung entsteht, hinausgehen. Die drei wichtigsten Fragen wären: Was begründet das Zustandekommen des Werks?; Was macht die *Werkhaftigkeit* des Werks aus?; Wie ist die Dialektik konservativ-innovativ zu deuten?⁷⁸ In diesen Fragen, die mit dem Ausdruck von Passeron die „critères de l’œuvres“ betreffen, erkennt man drei große Gesetze des literarischen Tuns: die Legitimität, die Literarizität und die Originalität, die selbstverständlich nicht als rein poetische Größen gelten können. Wenn man sie von der Perspektive der Abgeschlossenheit des Werks aus betrachtet, können sie sogar für poetische Fragen im herkömmlichen Sinn gehalten werden. Bei der *Poïétique* im weiteren Sinn hat man also einerseits mit einer von der Kernproblematik der *Poïétique* im engeren Sinn abgeleiteten, und andererseits mit einer von der Allgemeinproblematik der Poetik abstrahierten Problematik zu tun. Die Namen, die Passeron als repräsentativ für das Anlaufen der *poietischen* Untersuchungen zitiert (wie Etienne Souriau, Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Paul Valéry, André Breton) verbindet in seiner Auffassung die Suche nach den Spuren der Werkgenese in den literarischen Werken selbst, die er für „le cheminement commun de la poétique et de la poïétique“⁷⁹ hält.

⁷⁶ René Passeron: a.a.O., S. 20.

⁷⁷ Ebd., S. 22.

⁷⁸ Ebd., S. 22.

⁷⁹ Ebd., S. 131.

1.2. Die Frage nach dem Schreiben am Beispiel von Thomas Bernhard. Annäherungen

In eine virtuelle Geschichte der Desaster des Geistes würde der österreichische Schriftsteller Thomas Bernhard (1931-1989), Dichter, Prosaautor und Dramaturg der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, unweigerlich eine Erststellung einnehmen. Der Reihe nach als Verzweiflungs- oder Übertreibungskünstler, als Moralist, Humorist oder travestierter Philosoph etikettiert, jedoch noch nicht abgenutzt von den zur Begründung von Exegesen absolut notwendigen Sets von Gemeinplätzen, ist Thomas Bernhard eine fortwährende Herausforderung für jeden Leser.

Als einer der umstrittensten Österreicher, der mit der gleichen Inbrunst angehimmelt und verurteilt wurde von Intelligenzen, die in ihrem taxonomischen Eifer unvermeidlich verletzt wurden, hat er sich in der Weltliteratur durch Texte durchgesetzt, die sich in den meisten Fällen an der Grenze zur Literatur zu befinden scheinen. Bei diesem paradigmatischen *austriacus infelix*, über den man behauptet hat, dass er nach einem langen, schweren Leiden, genannt Österreich, gestorben wäre, hat sich der Identitätskomplex konstant mit einem schweren Schreibkomplex verkompliziert. Die Erbitterung eines *Berserkers* (wie er sich selber genannt hat) gegenüber dem Mythos eines Österreichs des Geistes, gegenüber einer Existenz, die unmöglich auf sich genommen werden kann, und nicht zuletzt gegenüber den eigenen schriftstellerischen Überlebensübungen kommt zum Ausdruck in musikalischen Texten, die jeder lebensfrohen Sensibilität als skandalös vorkommen müssen. Sie sind die Produkte eines fortwährenden Schwankens zwischen dem fast primitiven Misstrauen gegenüber Literatur und der Literatursucht als einzig möglichem Ausweg.

Nachdem er mit einem Band gebrochener, pathetischer und zugleich gewalttätiger Verse durch den Ton unendlichen Lamentos und die Trauerthematik (*Auf der Erde und in der Hölle*, 1957) debütiert hatte, entwickelte Thomas Bernhard in der Prosa seine großen Ratlosigkeit und *Untergeher*-Verstimmungen. Schon in den kurzen Prosastücken zeichnet sich eine existentialistisch anmutende Problematik innerhalb meistens extrem karger epischer Rahmen nach. Die Personen, die sich darin bewegen, sind gespenstische Figuren, die von verschiedenen Unfähigkeiten gequält werden: der Unfähigkeit, sich sozial zu integrieren und sich zu behaupten, zu kommunizieren, einem Projekt Konsistenz zu geben, oder einfach weiterzumachen. Die unüberwindbare ontische Krisensituation wird einige Male, so wie später in den großen Prosatexten, mit einer Schaffenskrise oder zumindest mit einer Sackgasse auf einem geistigen Weg assoziiert.

In den weiteren Prosatexten organisieren sich dann die gescheiterten Seinsprojekte explizit in skripturalen Termini. Die meisten Figuren experimentieren *live* – das heißt in der Zeit der Schaffung/Abschaffung des Textes – das kontinuierliche Scheitern des Schreibens. Ihr Scheitern wird in Texten „erzählt“, die sich schon von den ersten Seiten an durch einen sehr geringen Grad an Epizität kennzeichnen. Es sind Texte, die aus einem abulischen narrativen „Willen“ entstanden zu sein scheinen, der sich gegen sich selbst richtet. Die Reflexionsthemen der in unendlichen Redeakten eingeklemmten Figuren – die Krankheit, das Scheitern, der Tod, der Freitod – werden in einem brutal apodiktischen Stil durchgespielt, unermüdlich wiederholt und ohne Konzessionen. Dieses Reden verletzt durch die Rücksichtslosigkeit der exhibitionistisch nackten Gedanken, durch das ziellose Laufen ohne Anfang und ohne Ende, durch die Demütigung des Lebens und des Todes zugleich, durch Zynismus.

Die als autobiographisch geltenden Texte (*Die Ursache. Eine Andeutung*, 1975; *Der Keller. Eine Entziehung*, 1976; *Der Atem. Eine Entscheidung*, 1978; *Die Kälte. Eine Isolation*, 1981; und *Ein Kind*, 1982) unterscheiden sich von den anderen vor allem durch den höheren Authentizitätsgrad und durch die Sensibilität und die Zärtlichkeit des Erzählverhaltens. Die schmerzvollen Erfahrungen des Kindes sind außerdem meistens zusammenhängend erzählt, und die rhetorischen Techniken sind ebenfalls weit entfernt von der musikalischen (selbst)destruktiven Geometrisierung des Ausdrucks, durch die die anderen Texte zur Selbstauflösung tendieren.

Die Musikausbildung ermöglichte Bernhard, verschiedene musikalische Techniken in der Prosa zu experimentieren und sie dann im Theater zu perfektieren. Die Wendung zum Theater kann sich in seinem Fall durch das Bedürfnis erklären, den Radikalismus der Prosa durch Übungen wiederverwertenden Humors zu entschärfen. Es sind Tragikomödien, in denen wie in einem Delirium monologiert wird, wo gekränkte Sensibilitäten, Frustrationen und Komplexe, unendliche Verstimmungen und Desillusionierungen exhibiert werden. So wie in den Prosatexten sind die Figuren in den meisten Fällen Geistesdilettanten, die sich in lächerlichen Projekten der Seinseinholung verausgaben. Die Figur des Weltverbesserers, die in dem gleichnamigen Theaterstück aus dem Jahr 1979 vorkommt, ist aufschlussreich für die Art und Weise, wie Thomas Bernhard es verstand, seine Schaffensprinzipien zu fiktionalisieren. In dem angeblich umwälzenden Traktat zur Verbesserung der Welt, für das der Verfasser den Dokortitel verliehen bekommen soll, gerade weil niemand es verstanden hat, wird die Abschaffung der Welt als einzige Möglichkeit ihrer Rettung vorgeschlagen. Hier steckt in konzentrierter Form die ganze Literaturlehre von Bernhard, im Grunde genommen

inakzeptabel, aber absolut unübersehbar wegen der unzweifelhaften Größe und einzigartigen Virtuosität seiner unermüdlichen exorzistischen Schreibübungen.

*

In der Sekundärliteratur gibt es zwar ziemlich zahlreiche und gegebenenfalls auch bemerkenswerte Annäherungen an die poetologische Problematik bei Thomas Bernhard, aber sie sind meistens punktuell oder inkonsistent und bezwecken fast ausnahmslos kein zusammenhängendes Verständnis der betreffenden Frage und umso weniger die eventuelle Erstellung eines Modells poetologischen Denkens. Ohne auf eine strikte chronologische Ordnung der Forschung achten zu wollen, sollte man für einen wichtigen Hinweis auf diese Problematik, gerade wegen des hohen Generalitätsgrads der Bemerkung, als Ersten Hans Höller erwähnen, der in seiner *Kritik einer literarischen Form* (1979), einer der ersten Arbeiten zum Werk von Thomas Bernhard überhaupt, schon auf die „immer wieder thematisierte Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten der Herstellung künstlerischer oder wissenschaftlicher Werke“(109) in Bernhards Prosa aufmerksam machte. In dieser kleinen Bemerkung sind ein paar Aspekte konzentriert, die von höchster Bedeutung für das Umreißen der poetologischen Problematik bei Bernhard sind: die iterative Beschaffenheit des Thematisierens von produktionsbezogenen Fragen, der Begriff ‚Reflexion‘, der später in der Forschung wieder aufgenommen wird, und eben die Spezifizierung der poetologischen Problematik. Was diesen letzten Aspekt betrifft, mag es erstaunlich erscheinen, aber in vielen – wenn nicht in den meisten – späteren Untersuchungen, die dieses Thema berühren oder aufgreifen, wird er nicht mehr so deutlich gemacht wie in dieser frühzeitigen Pointierung, so dass die meisten davon um eher allgemeine Fragen des Schaffens kreisen.

Das Schriftmotiv in Bernhards Romanen hebt jedoch erst Christoph Bartmann hervor in dem Aufsatz *Vom Scheitern der Studien* (1991), in welchem er auf eine fast emphatische Art und Weise seine zentrale Rolle in Bernhards Prosawerk unterstreicht: „Die scheiternde Schrift, die ungeschriebene oder die unabschließbare, die nicht über den ersten Satz hinausgelangende und die alles Leben absorbierende und schließlich mit dem Leben deckungsgleiche, also nur im Tod zu vollende Schrift: das ist das Motiv der Motive Bernhards, kein Motiv neben anderen, sondern das stärkste Sinnbild in seinen bildarmen Romanen, das thematische Sinnbild nämlich der Realität des Textes und, ‚umgekehrt‘, das textliche Sinnbild der Realität des Themas.“(24) Obwohl sein Aufsatz nicht poetologisch mündet, markiert er einen

wichtigen Startpunkt für poetologische oder poetologisch anmutende Untersuchungen, die sich konstant mindestens auf Bartmanns Typologie der thematisierten Studien berufen.

Das Schriftmotiv wird dann erneut von Johannes Frederik Podszun in seiner Arbeit *Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards* (1998) aufgegriffen, aber er bringt es auch nicht über die Ebene der Fabel hinaus. In seinen Textanalysen auf drei Texten mit prägnant autopoietischem Ton (*Das Kalkwerk*, *Korrektur* und *Beton*) untersucht er nämlich die Gestalt, den Inhalt und die Bedeutung der Studien für die schreibenden Figuren, aber er formuliert keine Urteile über ihre metapoetische Relevanz in Bernhards Werk. Auch wenn er von „poetischen Verfahren“ spricht, meint er ausschließlich die Konstruktion des ‚Geistesmenschen‘, nämlich als eine komplexe Kunstfigur, in der Züge mehrerer realen Vorbilder (vor allem des Großvaters – des Schriftstellers Johannes Freumbichler –, aber auch von Ludwig Wittgenstein und von sich selbst in einem selbstinszenatorischen Gestus) literarisch verarbeitet und mehrmals verdichtet werden. Allerdings gibt es in seiner Arbeit auch ein Kapitel über Erzählverfahren, aber auch da geht es nicht um die Gesetzmäßigkeiten der Fiktionalisierungsprozesse im Allgemeinen und desto weniger um die Konstruktion der Texte im Verhältnis zu den thematisierten Schaffensprozessen. Von daher bleiben die Ergebnisse der von ihm vorgeschlagenen textimmanenten Interpretationen nicht fokussiert und bei weitem nicht poetologisch ausgewertet.

Den Weg zu einem poetologischen Verständnis von Thomas Bernhards Werk eröffnet Heinrich Anz mit dem Aufsatz *Geschichtenerzählen: Geschichtenzerstören* (1987), in dem er die Früherzählung *Der Kulterer* als eine Künstlernovelle liest und sie darüber hinaus zum poetologischen Paradigma des Bernhardschen Schreibens erhebt. Zu diesem Schluss kommt Anz, indem er die teils transparenten, teils metaphorischen Verweise der Fabel auf verschiedene Aspekte der schriftstellerischen Tätigkeit in ein poetisches System integriert, und dadurch eine metaphorisierte Schreibformel identifiziert, die er zumindest dem frühen Bernhard ohne Einschränkungen zuschreibt. Genau diese Richtung in der Bernhard-Forschung wird aber durch andere Studien kaum weitergeführt. Eine spätere Studie zu derselben Erzählung beispielsweise (Karl Fitzhum, *Eine Geschichte, die allen gefällt*, 1997), in der ungefähr dieselbe Perspektive vertreten wird, konzentriert sich auf die Parabel der Schriftstellerei und vernachlässigt den Aspekt des Schreibprozesses als solchen, der in der Fabel ziemlich ausgeprägt erscheint. Trotz des erklärten Korrelierens von erzählter Welt und Erzählkonzept werden nur zwei metaphorische Verweise auf eine erzähltechnische Kategorie bzw. auf verschiedene Stilmittel identifiziert, während die anderen Koordinaten der im

hermeneutischen Verfahren rekonstruierten Poetik sich auf das Portrait des Schriftstellers beziehen.

Andere frühere Beiträge zu Thomas Bernhard-Forschung, nämlich aus den 80er Jahren, verbindet eine psychologisierende Tendenz, Bernhards Schreiben mehr oder weniger auf biographische Angelegenheiten zurückzuführen und dementsprechend seine als autobiographisch geltenden Schriften, gegebenenfalls in Zusammenhang mit verschiedenen außerliterarischen Bekenntnissen des Schriftstellers, für einen Schlüssel zum Verstehen seiner ästhetischen Intentionen zu halten. So sieht Urs Bugmann (*Bewältigungsversuch*, 1981) Bernhards Texte als „Abwehrmechanismen“ (105) und seine Schreibpraxis als eine kompensatorische Tätigkeit zu einem existenziellen Übel an. Schon an der Grundstruktur seiner Arbeit (1. Frühe Verletzungen, 2. Mündigwerden, 3. Grenzerfahrung), die allerdings die Bücher mit autobiographischem Background im Mittelpunkt hat, kann man die psychologisierende Vorgehensweise erkennen, bzw. den Versuch, eine womöglich mit der biographischen Ordnung äquivalente ästhetische Ordnung zu rekonstruieren. In dieser Unternehmung werden die autobiographischen Schriften als authentische Existenzdokumente betrachtet, in denen man die existentielle Rechtfertigung des künstlerischen Schaffens und eventuelle Erklärungsmodelle für das weitere literarische Werk erkennt. In diesem Sinne interpretiert Bugmann die Studien der fiktionalen Figuren als Widerspiegelungen der Bewältigungsversuche des Menschen Bernhard, der sein Leiden erst in den „fiktionalen“ Schriften – im Gegensatz zu den autobiographischen – zu objektivieren vermöge. Obwohl eine solche Optik nicht zu leugnen ist, bringt sie nicht viel Gewinn in die poetologische Forschung, gerade wegen der Erklärung des gesamten Werks durch die als autobiographisch geltenden Texte, die außerdem nicht als *ars poetica*-Texte verstanden werden, sondern als absolut verbindliche Schlüsseltexte. Noch dazu bedeutet diese Optik implizit das Ausschließen der anderen Schriften aus der Sphäre der selbstständigen Möglichkeit von poetologischen Sinngebungen, was bei Bernhard, wie ich zu zeigen versuchen werde, gerade nicht der Fall ist.

Ähnlich geht Josef König in *Nichts als ein Totenmaskenball* (1983) vor, wo er auf Grund derselben autobiographischen Schriften vier Motivkomplexe des Schreibens identifiziert: 1. die Selbstvergewisserung; 2. die Provokation eines Publikums; 3. die Suche nach der Wahrheit; 4. das Überlebenwollen gegen die Tradition. Davon ausgehend, dass „Bernhard die Letalanalyse des Lebens zum Begründungsmoment seiner Ästhetik [macht]“ (10), nennt er das Schreiben unter den anderen „Reaktionsformen“ (17) des Schriftstellers auf die Frage nach dem Tod, und zwar: die Umwertung der Tradition, das Utopie-Problem und der Humor, – die

er am Beispiel einiger „fiktionaler“ Schriften erkundet. Ohne es erklärt zu bekommen, in welchem Bezugssystem man sich mit diesen „Reaktionsformen“ befindet, soll man annehmen, dass man damit überästhetische, wohl anthropologische Kategorien meint, durch die ein Menschenverhalten gegenüber dem Tod beschrieben wird. Das umso mehr, als das Schreiben als eine Kategorie unter den anderen betrachtet, und damit in ein weiteres Interpretationssystem einbezogen wird, in dem das Ästhetische wohl nicht den Vorrang hat, und in dem die Texte, so wie bei Bugmann, als Existenzdokumente behandelt werden. Dieses Interpretationssystem schließt jedoch auf keinen Fall richtige punktuelle Auslegungen aus.

Angebracht werden Schreiben und Tod bei Hajo Steinert in *Das Schreiben über den Tod* (1984) in Beziehung gebracht, wo er einfach fragt: „Wie wird über den Tod geschrieben?“⁽¹⁵⁾, und die „Todeslandschaften“ (mit einem Wort von Bernhard) in *Verstörung* und in der Erzählprosa der 70er Jahre untersucht, und dabei das Denken in „Todesarten“ erkundet. Aber obwohl er seine Fragestellung poetologisch nennt, bleibt er bei einer thematischen Analyse, die nichts vom poetologischen Gehalt der Texte beleuchtet. Eine „Poetik des Todes“ bei Thomas Bernhard versuchen dagegen spätere Studien zu rekonstruieren. Thomas Klinkert (*Bewahren und Löschen*, 1996) beispielsweise spricht in Bezug auf den letztpublizierten Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* von einer „textimmanenten Poetik“, dessen Koordinaten Erinnerung, Tod und Auslöschung sind. Zwar geschieht das bei ihm im Rahmen einer weiteren vergleichenden Untersuchung der Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard, aber jenseits der – übrigens bemerkenswerten – intertextuellen Bezüge, die er herstellt, ist seine Perspektive auf Bernhards Roman tatsächlich eine poetologische, und sein Beitrag zur Erhellung dieser Problematik daher gar nicht zu übersehen.

Eine ebenfalls erwähnenswerte „Lektüre tödlicher Textwelten“⁽¹⁴⁾ nimmt sich Markus Janner in seiner rezenten Studie *Der Tod im Text* (2003) vor. Im Vergleich zu den anderen themenähnlichen Studien räumt er mehr Platz der theoretischen Grundlegung ein und bietet einen weiten Überblick über verschiedene, hauptsächlich poststrukturalistische Stellungen (Jacques Derrida, Paul de Man) auf das Themengeflecht Text und Tod. Von den zahlreichen Thesen, die er seiner Untersuchung voranstellt, soll man vor allem diejenige über den Tod als „selbst nicht beleuchtbare Energiequelle der Textproduktion und *Conditio sine qua non* für die Schrift“⁽¹⁸⁾ festhalten. Die Rekonstruktion einer Poetik des Todes erfolgt bei ihm anhand der Gedichte und der Früherzählungen aus dem Nachlass, wo die Schrift als „Überlebens-Katalysator“ und der Tod als „Supersignifikant“ ausgelegt werden. Die eigentlichen „Lektüren der tödlichen Textwelten“ basieren aber auf der These über das „Projekt der

Neuformatierung des Todes als Einschreiben des Todes in den Text“(21), und dokumentieren die Entwicklung der Texte als „Grabschriften“. Gleichwohl tendiert auch seine Arbeit, die die Begründung des Topos ‚Tod‘ im Mittelpunkt hat, zur Konzentration auf die thematischen Strukturen der Texte statt zur Ausforschung deren selbstreflexiver Strategien, aus der sich der Tod als der Kern einer immanenten Poetik ergeben könnte.

Einen guten Anknüpfungspunkt dafür bietet Willi Huntemann in *Artistik und Rollenspiel* (1990), wo er die „Selbstreflexion im Rollenspiel“ für das „das Prosa- und Bühnenwerk übergreifende Modell“(14) hält. In Bezug auf das Prosawerk spricht er von einer poetologischen Reflexion des Autors in einem Erzählprozess, der immer wieder als „Medium eines sich in Erzählerfigur und Protagonist dissoziierenden Autorbewusstseins (episches Rollenspiel)“(175) funktioniert, und legt eine sehr akkurate und begründete Analyse der zwei Grundstrukturtypen der Erzähltexte vor: der Erzählbericht bzw. ‚memoria mortui‘, und die ‚authentisch‘ fingierte Selbstdarstellung bzw. die Monologform. Wie man schon bei seiner hier paraphrasierten Definition der Reflexion bemerken kann, geht es ihm aber bei der Beschreibung der Selbstreflexions-Phänomene um die Erkundung einer sich im Spiel der Zwischenbeziehungen Erzählerfigur-Protagonist-Autor konstituierenden Autorschaft und nicht um das Nachspüren einer Reflexion von Mechanismen der Textproduktion im Text; er konzentriert sich nämlich auf die Selbstreflexion des Schreibenden und nicht des Schreibens. Wegen der unzweifelhaften Berührung dieser zwei Fragen können aber manche Ergebnisse seiner Untersuchung auch für die angrenzende Problematik durchaus von Nutzen sein.

Der Begriff „Reflexion“ steht ebenfalls im Mittelpunkt der Arbeit *Reflexionspoesie* von Franz Eyckeler von 1995. Auch er spricht von einer „immanenten Poetik“(14) bei Bernhard, aber er führt diesen Gedanken nicht wirklich aus, weil er nur die „Funktion der Kunst innerhalb seiner eigenen Poetologie“ – wie der Titel eines Kapitels lautet – untersucht, und also eine ziemlich allgemeine Problematik berührt. Ansonsten beschäftigt er sich überwiegend mit der Analyse der rhetorischen Mittel in Bernhards Prosawerk, die er vor dem Hintergrund der österreichischen rhetorischen Tradition diskutiert. In einer ähnlichen Arbeit (Gabriele Betyna, *Kritik, Reflexion und Ironie*, 2001) wird das Problem der Selbstreferentialität aus einer vergleichenden Perspektive – bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß – und im Anschluss an die frühromantische Ästhetik aufgegriffen. Wie genau „der Text seine eigenen Produktionsbedingungen reflektiert wie auch darstellt“(277), so wie der Autor über alle drei diskutierten Schriftsteller zusammenfassend behauptet, erfährt man aber nicht. Das Kapitel über Bernhard nimmt alte Themen in der Bernhard-Forschung (das Verhältnis von Wirklichkeit und literarischer Darstellung, die Sprachskepsis, das Profil „der

Geistesmenschen“, usw.) wieder auf und problematisiert dabei gelegentlich die Anwendbarkeit der im Titel angekündigten Kategorien an Bernhards Werk, ohne sie näher zu verfolgen.

“The writer’s effort to elaborate his aesthetic“(9) untersucht auch Catharina Wulf in *The imperative of narration* (1997). Indem sie sich auf Schopenhauers Auffassung des Willens und auf Lacans Begriff des Begehrens aus seiner Theorie der Sprache beruft, beabsichtigt sie, das Scheitern als das Movens des Schreibens von Beckett und Bernhard zu erklären. Mit psychoanalytischen Mitteln (die psychoanalytischen Begriffe der Metapher und der Metonymie) angewandt auf ein paar Texte der beiden Schriftsteller, versucht sie klar zu machen, „that language is an infinite opening, insisting on the creative process rather than consisting of a stable meaning or truth“(24), und dass die Dilemmas der erzählten Erzähler sich eben auf diesem Niveau abspielen. So zeigt sie im ersten Teil ihrer Arbeit am Beispiel von Bernhards Prosatext *Gehen* und von Becketts Roman *Watt*, dass „the phenomenon of irreconcilable thoughts represents the dynamic force – the imperative – of the act of creation and the perpetuation of narration“(22). Die weiteren Analysen von Bernhards Prosatexten widmet sie den Romanen *Das Kalkwerk* und *Korrektur*, wo sie die scheiternden Bemühungen der Protagonisten um eine Schrift bzw. um die Restauration einer Schrift in der erzählten Welt als einen schöpferischen Impetus auf der Ebene der Erzählung interpretiert. Der komparatistische Approach führt sie zum Schluss, dass der Erzähler und das Erzählte bei Bernhard nicht in einer so homogenen Beziehung zueinander stehen wie bei Beckett. Im übrigen betrachtet sie das Verhältnis zwischen Autor und seinem Werk als sehr wichtig für Bernhards Werk, jedoch als nicht systematisch reflektiert: „Yet most of Bernhard’s works cannot be seen as a systematic illustration of the writer’s struggle with his work.“(74) Von daher untersucht sie auch nur wenige Schreibsituationen der Figuren im Prosawerk und bezweckt dementsprechend auch keine ausführliche Darstellung der Fragen des Schreibens, so wie sie in den entsprechenden Texten mit fiktionalen Mitteln überdacht werden. Ihre These über die Perseveration des Bernhardschen Schreibens ist allerdings auch aus meinem Gesichtspunkt für eine poetologische Perspektive sehr fruchtbar.

Mit der Problematik einer negativen Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Literaturgeschichte überhaupt befasst sich Alexandra Pontzen in ihrer umfangreichen komparatistischen Studie *Künstler ohne Werk* (2000). Für Bernhard führt sie eine feine Analyse des Komplexes „die Studie im Kopf“ am Beispiel des Romans *Das Kalkwerk* vor und erbringt konsistente und wertvolle Ergebnisse in Bezug auf die Bedeutung und die Funktion der ungeschriebenen Schrift in der erzählten Welt. Im „systemimmanenten Bereich

künstlerischer Selbstbezüglichkeit, deren totale Autoreflexivität schließlich in der reinen Selbstzielhaftigkeit des Künstlers bzw. des Kunstwerks ‚Studie‘ mündet“(329) verbleibt sie aber nicht lange. Obwohl sie den autopoietischen Grundton des Textes erkennt und eine „kunstimmanente Interpretation“ gerechtfertigt findet, gibt sie diese Perspektive auf und sucht gezielt nach anderen Deutungsmöglichkeiten.

Auch in einer Diskussion über Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart (Mirjam Sprenger, *Modernes Erzählen*, 1999) findet man Bernhard – wiederum mit *Das Kalkwerk* – vertreten. Zwar scheint hier die Textanalyse ihrem Untersuchungsgegenstand nicht wirklich gewachsen zu sein, so dass die Argumentation die in der Thomas Bernhard-Forschung immer wieder neu durchgekaute Frage der Sprachkrise nicht überwindet. Dennoch ist der Hinweis auf den metafikionalen Charakter von Bernhards Prosa durchaus triftig. Punktuelle Annäherungen an das Problem der poetologischen Reflexion in Bernhards Prosawerk findet man beispielsweise auch bei Claudia Albes (*Der Spaziergang als Erzählmodell*, 1999) und bei Elisabetta Niccolini (*Der Spaziergang des Schriftstellers*, 2000), die beide den Prosatext *Gehen* als einen Text betrachten, dessen Thema das Erzählverfahren selbst ist. In ihrer Beweisführung konzentrieren sie sich aber beide ebenfalls auf die in der Bernhard-Forschung viel debattierte Bernhardsche Sprachskepsis und führen die angekündigte Idee des Gehens als einer Form von Schriftlichkeit nicht wirklich aus.

Eine sehr fundierte Analyse der Metaebene dreier Spättexte, die er als Teile einer Trilogie ansieht, bietet Gregor Hens in *Thomas Bernhards Trilogie der Künste* (1999). Mittels einer „werkimmanente(n) Methode“, die „das Primat der Struktur zuungunsten des Erlebten“(10) voraussetzt, untersucht er die drei Romane *Der Untergeher*, *Holzfällen* und *Alte Meister* unter dem Aspekt der spielerischen Umsetzung nicht-narrativer Kunstformen in die Prosa. Dabei argumentiert er mit raffinierten Mitteln, dass es in allen drei Fällen um eine Teilidentifikation des besprochenen Textes (Kunstwerks) mit dem besprechenden Text geht. So wären die Grundstrukturen der jeweils thematisierten Kunstwerke (Bachs *Goldbergvariationen* in *Der Untergeher*, Ibsens *Wildente* in *Holzfällen* und Tintoretts *Weißbärtiger Mann* in *Alte Meister*) in den entsprechenden Texten reproduziert, und zwar mit der Absicht, die Strukturen der Musik, des Dramas und der bildenden Kunst in der Prosa zu verbinden. Obwohl Hens seine Untersuchung nicht ausdrücklich für poetologisch erklärt, findet man bei ihm konsistente Belege für eine solche Perspektive.

Um die „Relevanz der Augenblicksrhetorik für die schriftstellerische Selbstreflexion“(13) geht es Herbert Grieshop in der komparatistischen Studie *Rhetorik des Augenblicks* (1998). Von der Annahme her, dass in den sogenannten Augenblickstexten „der rhetorische Gestus

den diskursiven Gehalt der Texte überlagert und dadurch der Akt des Darstellens selbst hervorgehoben wird“(15), spricht er von ihrem performativen Charakter, und untersucht bei Bernhard das performative Element in *Korrektur*. Die geschickte Art und Weise, wie er die reiche Bernhardsche Metaphorik des Augenblicks und das Problem des Nicht-Darstellbaren miteinander verbindet und zum Modus des Performativen zusammenfügt, macht aus seiner Studie einen markanten Beitrag zur poetologischen Forschung von Bernhards Prosawerk.

Ausdrücklich mit der Bestimmung des Schreibens/der Schrift bei Thomas Bernhard beschäftigen sich Christian Schärf (*Werkbau und Werkspiel*, 1999), Nikolaus Langendorf (*Schimpfkunst*, 2000) und Claude Haas (*Arbeit am Abscheu*, 2007). Davon ausgehend, dass mit Nietzsche, „der Übergang der Literatur vom ontotheologischen Ideenkonzept zum erotischen Schriftkörper“(9) erfolgte, untersucht Schärf die Formen des „Bewusstsein[s], am erotischen Körper der Schrift zugrunde zu gehen“(9) in der modernen Prosa, wie beispielsweise bei Kafka, Borges oder Bernhard. In Bernhards Fall argumentiert Schärf, der die Krise der Schrift als Merkmal von Modernität überhaupt versteht, dass der moderne autistische Körper der Schrift sich im Laufe dessen Werks in die Richtung der „Auslöschung des Schriftkörpers in der Schrift“(228) hin entwickelt. Von meinem eigenen Arbeitskonzept aus ist diese These ein entscheidender Schritt in der Bernhard-Forschung. Zu seiner Begründung führt Schärf eine „Eskamotierung des Dichterischen“(226) in drei Etappen des Werks an: in den frühen Romanen *Frost* und *Verstörung* bzw. in dem Prosatext *Amras*; in den mittleren Romanen *Das Kalkwerk* und *Korrektur*; schließlich in dem letztpublizierten *Auslöschung. Ein Zerfall*. Dass „Bernhards kranke Protagonisten an der Zersetzung des Schriftkörpers [arbeiten]“(232), dokumentiert er sehr gut am Beispiel der frühen Texte, vor allem des ersten Romans *Frost*. Im Traum des Famulanten vom Sezieren eines Körpers liest er zwar einen Hinweis auf das Zerschneiden des Sprachkörpers und findet darin einen Schlüssel für die „Poetologie“ des frühen Bernhard überhaupt. Diese entdeckt er dann in *Verstörung* wieder, wo das ver-rückte monologische Sprechen in seiner Auffassung mit der Zerstückelung und Degeneration des Körpers der Schrift korrespondiert. Freilich erscheint diese Korrespondenz viel deutlicher in *Amras*, wo die „solipsistische Sprachzersetzung“(239) tatsächlich als Schrift (durch die Wiedergabe von Schriftfragmenten des kranken Bruders) thematisiert wird, aber da wird sie von Schärf nicht ausgeführt.

Was die weiteren behandelten zwei Romane betrifft, so wird die Perspektive auf den Schriftkörper nicht mehr so konsequent durchgehalten, denn die Analyse konzentriert sich auf die Werkvisionen und ihren Totalitätsanspruch in Zusammenhang mit dem Herkunftskomplex. Anstatt von Schrift wird daher öfters von Schreiben als gegen den Tod

gerichteter Tätigkeit gesprochen, oder aber in Bezug auf das künstlerische Schaffen von Bernhard selbst von der „Totalverschriftlichung der Existenz, die Bernhard nicht zuletzt im Bewusstsein der Todesabwehr durch stetes Produzieren (...) betrieben hat ...“(265). Die eigentliche Anknüpfung an die Problematik des Schriftkörpers erfolgt durch die Schlussfolgerung der Hauptbestimmung des Scheiterns in *Korrektur* als Scheitern der „Vision einer ideellen Transsubstantiierung, in der Werkkörper und sexueller Körper ineins fallen würden“(264). Wegen des geringen Raums des entsprechenden Unterkapitels wird diese These jedoch nicht wirklich erläutert. Auch in der weiteren Diskussion über „die Schrift als Auslöschung“(265) im letzten Unterkapitel ist nicht mehr von der Zerstörung des Schriftkörpers die Rede, sondern vom Schreiben als gescheitertem metaphysischem Projekt der Aufhebung vom Herkunftsort Wolfsegg, oder allgemein als gescheitertem metaphysischem Projekt im Kampf gegen den Tod, das mit dem Tod des Subjekts endet: „Das Schreiben gegen den Tod spielt zuletzt den Schreibenden dem Tod zu.“(277) Die Idee der „Auslöschung des Schriftkörpers in der Schrift“(228) bestätigt sich nicht als These. Die Fragestellung weicht im Laufe der Argumentation offensichtlich von der Problematik der Schriftlichkeit und dem Hauptaspekt der Körperlichkeit der Schrift und interferiert mit anderen Perspektiven auf das Werk, in deren Mittelpunkt die Kunst im Allgemeinen oder eben das Schreiben als metaphysisches Projekt steht.

In der zweiten oben erwähnten Studie (*Schimpfkunst*, 2000) unternimmt der Autor Nikolaus Langendorf die Erforschung der Gründe des Schreibens im gesamten Prosawerk, aber seine Analysen führen meist zu platten poetologischen Aussagen und im Allgemeinen zu eher bescheidenen, wenn nicht ziemlich kuriosen Ergebnissen. So interpretiert er beispielsweise den Prosatext *Beton* aus der Perspektive des „Schreibens als Sprengen des Betons“ (wie der Titel eines Kapitels lautet), wo unter dem Sprengen des Betons „die Sprengung des zubetonierten Geisteskerkers“(96) verstanden wird.

Im Gegensatz dazu bietet Claude Haas Monographie *Arbeit am Abscheu* (2007) eine konsistente und tiefgreifende poetologische Perspektive auf Bernhards Prosawerk. In Anlehnung an Julia Kristevas Konzept der Abjektion aus „Pouvoirs de l’horreur“ erkundet Haas die poetologische Reflexion in der Figur des Ekels und erklärt in einem argumentationstarken hermeneutischen Diskurs den Ekel als Ursprung und Zentrum des Bernhardschen Schreibens. In den Textanalysen von *Frost*, *Holzfällen*, *Auslöschung* und *Korrektur* zeigt er nämlich, wie die Abjektion innerhalb der fiktionalen Verhältnisse als Motor von Reden und Schreiben funktioniert und deckt ihre Dimensionen auf, von der abjekten (weiblichen) Körperlichkeit über die abjekte Kunst und Künstlichkeit zur abjekten

(Familien)geschichte. Allerdings prägt der Ekel die Verfassung der meisten Figuren und begründet zweifelsohne ihr Verhalten. Was man mit Haas erfährt, sind aber vielmehr die poetologischen Implikationen der Abjektionsfigur bei Bernhard, die in der anthropologisch erweiterten These ihrer Ambivalenz auf den Punkt gebracht werden. Einerseits als Effekt des Symbolischen entblößt, andererseits als erst über die an das immer wieder beteuerte Authentizitätspostulat gekoppelte Konsolidierung des Symbolischen transzendierbarer Affekt erfasst, ist die Abjektion laut Haas die Hauptdimension der fiktionalen Gemütsverfassungen, die die Figuren entweder an ihnen arbeiten lassen oder aber in Schrift überführen und dadurch luzide bearbeiten und eventuell überwinden können.

Unerwähnt bleiben hier verstreute oder isolierte Bemerkungen über den selbstreflexiven Charakter von Bernhards Texten. Was auf diesem engen Raum beabsichtigt wurde, war nur eine kurze Darstellung der Schwerpunkte und Perspektiven eben der Arbeiten, die meines Erachtens die konsistentesten Beiträge zur Frage des Schreibens bei Thomas Bernhard geleistet haben.

1.3. Ein anderer Fragemodus. Das Schreibverhalten zwischen Fiktion und Skription. Antimimesis – Selbstreflexion – Mimesis.

Thomas Bernhards Schreiben schöpft sich vorwiegend aus einer Meditation über sich selbst. „Nicht mehr die Wirklichkeit als eine nachzugestaltende steht im Vordergrund, sondern die Eigenwirklichkeit der Kunst. Es gilt den berühmten Satz Schönbergs zu zitieren, daß er keinen Stuhl male, sondern ein Bild. Also setzt sich hier eindeutig der Akzent auf das Machen, auf den Prozeß des Schaffens, auf die Poiesis, nicht auf die Mimesis.“ Dieses absolut zutreffende Statement von Wendelin Schmidt-Dengler,⁸⁰ veranlasst von Bernhards zweitem Roman, *Verstörung* (1967), sollte für jeden Annäherungsversuch an Bernhards Werk als grundlegend gelten. Denn im Wechselspiel *Werkbau-Weltspiel*, um mit Christian Schärf zu sprechen, in dem die modernen künstlerischen Schaffensprozesse heranwachsen, ist bei Bernhard die Problematik des *Werkbaus* bedeutungsvoll: „Das Spiel mit der Welt, an der man nur zugrunde gehen kann, entfaltet sich gleichsam als Metaschrift, die sich obsessiv auf den Kern von Schaffen und Scheitern bezieht und ihn gleichzeitig artistisch übersteigen will.“⁸¹

Die unaufhebbare Widersprüchlichkeit gewalttätiger Stellungnahmen zur Sprache, Schrift und schriftstellerischer Produktion überhaupt vs. der inbrünstigen Hingabe an die Literatur als Überlebenskunst, die Bernhards Texte ausstrahlen, und die wiederkehrende Thematisierung produktionsästhetischer Fragen in seinem Werk zeugen allerdings von einer dramatischen Beziehung zum Schreiben, die sich einer systematischen Untersuchung anbietet. Wie ein Schriftsteller wie Thomas Bernhard, der sich zu seiner Schreibpraxis in den meisten Fällen unverbindlich geäußert hat, die Frage nach dem Schreiben gerade in seinem (fiktionalen) Schreiben „verbindlich“ reflektiert und beantwortet, macht den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit aus.

In allen Prosatexten von Thomas Bernhard, mit Ausnahme der frühen kleinen Prosastücke, gibt es eine Figur, die schreibt. Egal ob sie sich mit einem Bericht, einer sogenannten wissenschaftlichen Studie oder einer Biographie beschäftigt, oder ob sie „einfache“ Notizen im Vorzimmer des eigentlichen Schreibens aufschreibt,⁸² absorbiert ihr schriftstellerisches Tun in den meisten Fällen den gesamten Stoff des Textes in einem integrativen Textbegriff,

⁸⁰ Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*, 1995, S. 234.

⁸¹ Christian Schärf: *Werkbau und Weltspiel*, 1999, S. 256.

⁸² Christoph Bartmann unterscheidet in seinem Aufsatz *Vom Scheitern der Studien*: I. die „Künstlerbiographien“ (*Beton, Wittgensteins Neffe, Der Untergeher*); II. die „naturwissenschaftlich-philosophischen Studien“ (*Ja, Die Billigesser, Das Kalkwerk, Verstörung*); und III. das nur als „Titel oder in tausend Zetteln erhaltene Pamphlet über ‚alles‘“ (*Gehen, Korrektur, Auslöschung*). In: *Text+Kritik*, 1991, S. 24f.

dessen Verweisungsstruktur sich vornehmlich auf sich selbst zurückbezieht. Die ständige Interrogation nach den Möglichkeiten des Schreibens bzw. nach der Legitimation und der Bedeutung der Schreibpraxis ergibt eine Produktionsproblematik, die sich eben werkkonstitutiv verhält und also nicht nur als metapoetische Reflexion über Kunst und Schaffen im Allgemeinen gilt, sondern vielmehr als dynamische Reflexion über das eigene Schaffen, über sein Konzept und dessen Ermöglichung: „Dadurch, daß die Preisgabe einer festen Textgestalt auf der Ebene der *histoire* Erzählgegenstand ist, wird die Komposition des Gesamttextes thematisiert.“⁸³

Angesichts dieser Problematik wird die allgemeine Frage nach dem Schreiben, die ich meiner Untersuchung vorangestellt habe, zur spezifischen Frage nach einer immanenten Phänomenologie des Schreibens und implizit nach der Korrespondenz zwischen Selbstreferenz und Performanz im literarischen Text. Auf der Suche nach der Antwort auf die geradeso formulierte Frage mit Thomas Bernhard geht es mir dementsprechend im Grunde genommen darum, inwieweit manche seiner Texte ihre Produktionsbestimmungen kodifizieren. Die Suche nach den Artikulationen der Produktionsmechanismen in den endgültigen Texten gehört im Großen und Ganzen in den schon erwähnten Zwischenbereich *Poétique-Poïétique*, wo die Rekonstruktion eines bestimmten Schreibkonzepts durch die Lektüre der vorgegebenen fiktionalen Verhältnisse im poetologischen Schlüssel erfolgt. Anders als in der *Critique Génétique* interessiert dabei nicht die faktische Dynamik der Textentstehung und dadurch etwa die Art und Weise, wie sich Poetizität durch die Reihe von Entwürfen, Skizzen oder Zwischenfassungen hindurch schrittweise sedimentiert, sondern die Möglichkeit des Endtextes, das Wesen dieser Dynamik in wiedererkennbaren Formen zu konservieren. Den entsprechenden Unterfangen liegt generell die Annahme zugrunde, dass der intimste Grund jedes Schreibens in sich selbst liegt und dass in jedem literarischen Schreibverfahren mehr oder weniger bewusst bzw. mehr oder weniger transparent in einem immer wieder aufgenommenen narzisstischen Selbstbezugsgestus nach dem Ursprung des Schreibens selbst gesucht wird.⁸⁴

Von einer Poesie, „deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist“ und die „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn [sollte]“, spricht bekanntlich schon Friedrich Schlegel in seinem 238. Athenäumsfragment von 1798.⁸⁵ Zwar sind Phänomene der Selbstbezüglichkeit in den

⁸³ Eva Marquardt: *Gegenrichtung*, 1990, S. 67.

⁸⁴ Vgl. Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, 1955, und *Le livre à venir*, 1959.

⁸⁵ Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragmente*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, 1979, S. 204. Friedrichs Schlegels Transzendentalpoesie-Begriff kam in der Forschung in Bezug auf Bernhard bereits zur Anwendung. S. in diesem Sinne Willi Huntemann: *Artistik und Rollenspiel*, 1990, S. 222, oder Franz Eyckeler:

literarischen Werken so alt wie die Literatur selbst,⁸⁶ aber erst mit Friedrich Schlegel setzte ihre theoretische Reflexion an, und damit wurde nicht nur die Aufmerksamkeit für den selbstreflexiven Charakter der Dichtung geweckt, sondern zugleich das Verlangen nach methodischen Verfahrensweisen ihrer Hervorbringung. Die systematische Beschäftigung mit diesen Phänomenen beginnt jedoch im 20. Jahrhundert, als die Kritik an der expressiven, repräsentativen Literatur immer akuter wird, und somit das Interesse an der Form sowohl in der Praxis als auch in der Theorie gewaltig zunimmt. Unter dem Einfluss der linguistischen Forschungen glaubt man immer stärker an die Selbstbezüglichkeit des poetischen Zeichens und definiert die Poetizität als ein Sonderverhalten der Sprache, das sich gerade dadurch kennzeichnen würde, dass das Wort nicht mehr für etwas anderes, sondern ausschließlich für sich selbst stünde. Die Theorien über die Unmotiviertheit des Zeichens führten nämlich zu einer gravierenden Desintegration der realistischen Paradigmen, die später mit einer gewaltigen kulturellen Revolution einherging.⁸⁷

Dass die Diskreditierung der mimetischen Denk- und Sprachmodelle mit dem Strukturalismus anfang, ist schon lange eine Selbstverständlichkeit. Allerdings wird die Auffassung der mimetischen Motivation der Sprache, die in den realistischen Ästhetiken vorherrschend war, schon im russischen Formalismus verabschiedet. Der literarische Text, als die „Summe der Verfahren“ erfasst, mit Hilfe deren das rohe, unkünstlerische Material bearbeitet wird, könne diese Verfahren selbst entblößen. Seine Literarizität bestünde demzufolge in diesem Entblößen und nicht im Verweisen auf außerliterarische Begebenheiten. Die strukturalistisch-formalistischen Ansätze werden dann in den Theorien von *Tel-Quel* und von *Nouveau Roman* weitergeführt, wo der Text nicht mehr daraufhin untersucht wird, was er aussagt, sondern hauptsächlich nach welchen Regeln er erzeugt wird. Das Machen gewinnt den Vorrang vor dem Gemachten, und die Begriffe „littérature“ und „création“ werden durch „texte“ und „écriture“ ersetzt, wobei die *écriture* meistens als *mise en scène* der Repräsentation verstanden wird.

Reflexionspoesie, 1995, S. 13. Allerdings bezieht Huntemann den Begriff hauptsächlich auf die Selbstreflexion des Autors im Medium des Erzählprozesses und auf das Spiel von Identifikation und Distanz von Autor und Erzählerfiguren und nicht auf die selbstreferentielle Beschaffenheit des Textes selbst; bei Eyckeler geschieht das umso weniger, als er auf Schlegels Begriff die ästhetische Option einer reflexiven Prosa, verstanden sehr allgemein als eine Prosa ohne Handlung, zurückbringt.

⁸⁶ Gewöhnlich zitiert man für die Anfänge des literarischen selbstreflexiven Denkens *Odiseea* und das griechische Theater. S. dazu Robert Alter: *Partial Magic*, 1975.

⁸⁷ Man spricht bekanntlich von einer kulturellen Revolution in Bezug auf den kulturellen Radikalismus, der dem politischen Radikalismus der 60er Jahre folgte. S. dazu Gerald Graffs Kommentar in: *Literature against itself*, 1979, S. 65: „The cultural revolution is conceived as a revolt against the reality principle in the name of the pleasure principle, as the overcoming of repressive reason by imagination – or by a new ‚reason‘ based on eros, fantasy, nonaggressive desire.“

Der Prozess der Demistifizierung der Literatur durch die Aufhebung ihrer Ansprüche auf die „Wahrheit der Korrespondenzen“ verläuft parallel dazu in dem *New Criticism*, dessen Hauptthesen für die neueren antihermeneutischen Tendenzen in der Literaturkritik verantwortlich gemacht werden: „The assumptions about literature that are presupposed in recent polemics ‚against interpretation‘⁸⁸ were the elementary lessons taught by the New Critics: that literature is not conceptual knowledge but experience, that it is a dramatic process not static propositions, that it therefore resists ‚the heresy of paraphrase‘.“⁸⁹ Der in dem *New Criticism* entwickelte Textanalyse, genannt „close reading“, entspricht im germanistischen Fachbereich die sogenannte „immanente Interpretation“, in der die Dichtung ebenfalls ein in sich geschlossenes sprachliches Gefüge ist, das als einen objektiv fassbaren Formkomplex analysiert werden kann.

Das Konzept der literarischen Autonomie übernehmen in zugespitzter Form die poststrukturalistischen Literaturforschungen, die die Autorität der Textbedeutung durch die der Signifikanten und der Materialität der Zeichen (wie in der Diskursanalyse) ersetzen. Weiterhin als selbstregulierende Zeichensysteme erfasst, sind die Texte nicht mehr „Quellen“, wie für die Hermeneutik, sondern „Texturen“ ohne eine Tiefendimension, die ihnen etwa von einer vorgängigen Instanz verliehen worden wäre. Die entsprechenden Theorien knüpfen übrigens an die strukturalistische literaturkritische Auffassung, laut welcher die konstitutiven Agenten des Schreibens nicht die Imagination oder das Bewusstsein des Autors wären, sondern die literarische Sprache, die linguistischen Konventionen und die „Textualität“. Sowohl der referentiellen Funktion als auch jeglicher Transzendenz enteignet, entziehen sich die Texte immer mehr den interpretatorischen Approaches und werden dadurch entweder zu Prätexten radikalen Hedonismus oder zu Objekten radikalen Technizismus.

Die Entwicklung der antimimetischen Theorien in den Literatur- und Kulturwissenschaften im Allgemeinen⁹⁰ geht Hand in Hand mit einer Tendenz zur Verabsolutierung der selbstreferentiellen Dimension der entsprechenden „Diskurse“, die schon gegen Ende des 20. Jahrhunderts hart kritisiert wurde: „The assumptions about the world found in such effort [the deconstructionist] to demystify mimesis and realism and to proclaim the reign of indeterminacy and undecidability bear marks of resentment against conditions that are

⁸⁸ Angespielt wird hier auf Susan Sontags Buch *Against interpretation*, erstmals 1962 erschienen.

⁸⁹ Gerald Graff, a.a.O., S. 143.

⁹⁰ Eine sehr fundierte Studie über reflexive Praxisformen in der Kultur lieferte Robert Siegle in: *The Politics of Reflexivity*, 1986. Seine Schlussfolgerung sollte jeden, der das Primat irgendeines kulturellen „Diskurses“ zuungunsten anderer beteuert, zumindest nachdenklich machen: „Science, poetry, and criticism each constitute an interpretation of reality answerable to paradigmatic assumptions, not directly to reality itself. None of the three can claim ultimately to ground itself upon something outside its own cultural tradition – but independence need to be considered a limitation.“(226).

obviously all to objectively real and determinate.”⁹¹ Gerade in der Literaturwissenschaft des späten 20. Jahrhunderts gibt es allerdings Stimmen, laut welchen die Phänomene der Selbstreflexion – die im anglo-amerikanischen Raum öfters durch den Begriff „Metafiktion“⁹² bezeichnet werden – nicht eine bestimmte Kategorie von Dichtung charakterisieren würden, die eventuell in einem besonderen historischen Kontext erscheinen könnte, sondern Dichtung überhaupt. So etwa Patricia Waugh, die der Meinung ist, dass „(...) metafiction is not so much a sub-genre of the novel as a tendency within the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction of illusion.”⁹³ Jedoch spricht man von selbstreflexiver Dichtung gewöhnlich in Bezug auf die Prosa der 17. bzw. des 18. Jahrhunderts und auf die modernen Texte des 20. Jahrhunderts, wenn es auch in dieser Richtung keine Übereinstimmung hinsichtlich der typologischen Verschiedenheit der zwei historisch abgrenzbaren Typen von Dichtung herrscht. Die zwei Hauptthesen, die in den entsprechenden Debatten vertreten sind, zeugen ihrerseits von der heiklen Problematik der Theoretisierung und der literaturgeschichtlichen Zuordnung von selbstreflexiven Phänomenen in der Dichtungskunst: Zum einen behauptet man, dass es zwei verschiedene historische Typen selbstreflexiven Schreibens gibt, zum anderen hingegen dass es keinen Unterschied zwischen neueren und älteren Formen selbstreflexiven Schreibens gibt.

Die Frage, ob Dichtung *per definitionem* selbstreferentiell ist, bleibt im Grunde genommen offen. Zur Entschärfung der Polemik dürfte man annehmen, dass Dichtung, wie jedem anderen „Diskurs“, egal inwieweit er sich als „Diskurs“ zur Erklärung der Welt verhält oder sich für einen solchen erklärt, naturgemäß eine selbstreferentielle Dimension zugesprochen werden kann. Schwer zu übersehen ist aber die Tatsache, dass diese Dimension nur allgemein gesehen als natürliches Attribut der Sprache einfach da ist, und dass sie sonst erst über gewisse mehr oder weniger intentional gesteuerte Produktionsmechanismen entsteht. Durch diese Mechanismen wird dann allerdings gerade dieses natürliche Attribut der Sprache bzw. der Darstellungssysteme im Allgemeinen in diversen Formen in Frage gestellt und dadurch eben auch übersteigert. Ebenfalls kann man nicht umhin davon auszugehen, dass die entsprechende selbstreflexive und selbstkritische Tendenz innerhalb der poetischen Sprache unter bestimmten kulturgeschichtlichen Umständen manifest wurde, und dass die Mittel der

⁹¹ Gerald Graff, a.a.O., S. 9.

⁹² Der Begriff „Metafiktion“ wurde 1970 von William H. Gass geprägt. In seinem Essay *Philosophy and the Form of Fiction* unterscheidet er nämlich zwischen „those drearily predictable pieces about writers who are writing about what are they writing“ und „those, like some of the works of Borges, Barth, and Flann O’Brien, in which forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so called antinovels are really metafiction.“ In: Ders.: *Fiction and the Figures of Life*, 1970, S. 24f.

⁹³ Patricia Waugh: *Metafiction*, 1984, S. 14.

Selbstreflexion und deren genaue Funktionen gerade aufgrund der kulturgeschichtlich geprägten Differenzen nicht, oder zumindest nicht immer, deckungsgleich sind. Zwar mag man wohl von einem einzigen poetologischen Phänomen sprechen, aber seine Manifestierungsformen müssen doch je nach genetischem Background, intentionalen Komplexen, historisch bedingten Leseerwartungen, usw. variieren. Je nach diesen Kriterien ergeben sich verschiedene Arten von: Konsistenz (punktuell vs. kompakt), Prägnanz (explizit vs. implizit), Funktionen (metakritisch, forschend, ludisch, intertextuell, metapoetisch, usw.), Dynamik innerhalb des Werk eines Schriftstellers oder einer literarischen Bewegung (episodisch vs. konstant) und nicht zuletzt Mittel der Selbstreflexion (Parodie, Analogien zwischen verschiedenen Erzählebenen, poetologische Motive, Themen oder Wortschatz, Zerfall des Epischen zugunsten des Fragmentarischen und des Essayistischen, usw.).

In der Forschung der poetischen Selbstreflexion, die bezeichnenderweise von terminologischer und methodologischer Verschiedenheit geprägt ist, herrscht im Prinzip die Schwankung zwischen der Tendenz, eher ein Phänomen zu beschreiben („métatextualité“, „mise en abyme“, „écriture en miroir“), das eventuell als charakteristisch für eine bestimmte Dichtungsart ausgewiesen wird, und der Tendenz, eher eine Gattung zu erfassen („Doppelroman“, „self-conscious novel“, „surfiction“, „metafiction“), das sich durch eine bestimmte Phänomenologie ausweist. Die erste Tendenz kennzeichnet hauptsächlich die französische Forschung, während die zweite vor allem die anglo-amerikanische und teilweise die deutsche Forschung.

Gérard Genette unterscheidet zwischen *intradiegetischer* und *metadiegetischer* Erzählebene⁹⁴ – wobei die erste dem Handlungsgeschehen des Romans und die zweite dem sogenannten „Spiegeltext“ entspricht, welcher die Struktur oder das Handlungsmuster des Rahmentextes widerspiegelt – , und definiert die Metatextualität als das kritische Verhältnis des Textes zu anderen Texten oder auch zu sich selbst. Die Metatextualität macht den Leser auf die Künstlichkeit der Fiktion und auf ihre Produktionsmechanismen aufmerksam, und zugleich auf deren Teilhabe an kulturellen Paradigmen. Im weiteren Sinn ist sie eine von den fünf Arten von Transtextualität, neben der Intertextualität, der Paratextualität, der Hypertextualität und der Architextualität.⁹⁵

Von „la prise de conscience du récit par lui-même“⁹⁶ spricht auch Jean Ricardou. Er bezeichnet das Phänomen durch den von André Gide übernommenen Begriff von „mise en

⁹⁴ Gérard Genette: *Le récit métadiégétique*. In: Ders.: *Figures III*, 1972, S. 241-243.

⁹⁵ S. Gérard Genette: *Palimpsestes*, 1982, passim.

⁹⁶ Jean Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*, 1967, S. 182.

abyrne“,⁹⁷ und definiert es näher als die Situation, in welcher „la fiction se développe notamment de manière à représenter la narration qui l’érige“.⁹⁸ Das Verhältnis zwischen der erzählten Geschichte und ihrer Erzählung erscheint somit umgekehrt: Die Erzählung, innerhalb deren eine gewisse Geschichte entsteht, wird ihrerseits von dieser Geschichte enthalten, und zwar als deren Hauptgehalt. In allgemeineren Termini geht es in diesen Fällen um ein Spannungsverhältnis Fiktionalität-Skripturalität, in welcher die Skription die Oberhand vor der Fiktion gewinnt. Dabei bezieht sich der Begriff „Skription“ nicht auf den Schreibprozess an sich als das zeichenproduzierende Verfahren und infolgedessen nicht auf den Schreibprozess in seiner Materialität, sondern, im Gegensatz zur Fiktion – die die Text-Welt in ihrem Vorhandensein bezeichnet –, auf die Gesamtheit der (poetisch-poietischen) Gesetzmäßigkeiten dieser Welt in ihrer „Gemachtheit“. Ricardou verwendet zahlreiche Wendungen, in denen das Adjektiv „scriptural“ vorkommt, so wie : „création scripturale“, „imagination scripturale“, „matière scripturale“, „le monde scripturale“, „processus scripturale“.⁹⁹ In allen Fällen bezieht sich „scriptural“ auf die poetisch-poietische Dimension des Textes im Gegensatz zu seiner referentiellen Dimension. So spricht er beispielsweise über die Zuspitzung der ersten Dimension zuungunsten der zweiten in der modernen Dichtung und Kunst überhaupt: „De même qu’en peinture moderne l’intérêt porté aux aventures de la création picturale n’est plus détourné par l’histoire, le caractère, les passions marquées sur un visage, de même, dans les romans modernes, les processus d’une création scripturale ne sont plus masqués par une quelconque balzacienne anecdote.“¹⁰⁰

Im Anschluss an Ricardou, den er übrigens zitiert, charakterisiert Lucien Dällenbach etwa einen Roman von Michel Butor (*L’emploi du temps*, 1957) als einen Text, der sich folgendermaßen verhält: „(...) [il] transforme le >>récit d’une aventure<< en >>aventure d’un récit<< et infléchit par là même la thématique antérieure dans un sens délibérément scriptural“.¹⁰¹ Er spricht also von einer Thematik mit skripturaler Färbung, und meint dieselbe Tendenz des Textes, sich als Produktion zu enthüllen. Um dieses Phänomen zu beschreiben, greift er ebenfalls Gides Begriff von „mise en abyme“ auf. Indem er von dessen literarischer Praxis selbst ausgeht, in der er ein „dispositif général d’auto-génération“¹⁰² entdeckt, definiert Dällenbach die „mise en abyme“ über zwei Nebenbegriffe, *miroir* und *réduplication*: „(...) est

⁹⁷ Gide verwendet den Begriff als Erster in: *Journal 1889-1939*, 1948, S. 14.

⁹⁸ Jean Ricardou: a.a.O., S. 44.

⁹⁹ Ebd., passim.

¹⁰⁰ Ebd., S. 76.

¹⁰¹ Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire*, 1977, S. 154.

¹⁰² Ebd., S. 26.

mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répété ou spéciuese“.¹⁰³

Mit der Natur und der Funktion sogenannter „reduplikativer Erzählstrukturen“ beschäftigt sich schon 1964 Frank C. Maatje,¹⁰⁴ der in Bezug auf diese den von Eberhard Lämmert (*Bauformen des Erzählens*, 1955) übernommenen Terminus „Erzählstrang“ verwendet. Die von Lämmert angeprochene Problematik setzt Maatje zwar fort, indem er eine Typologie der Erzählstränge erstellt, und das Phänomen der „reziproken Erhellung“ des einen Erzählstranges durch den anderen erkundet, das in seiner Auffassung das Erscheinen von bestimmten Motiven und Topoi bestimmt. Die drei wichtigsten Topoi wären: 1. der Zusammenhang zwischen erzählerischer Kontrapunktik und existenzieller Kontrapunktik; 2. die Tendenz des *Doppelromans*, ein Roman über den Roman zu sein, was eine immanente Auseinandersetzung mit den Aufbaugesetzen des betreffenden Textes bedeutet; 3. die vorgespilte Untüchtigkeit des Erzählers.¹⁰⁵

Der Verweis auf die reduplikative Beschaffenheit der „neuen“ Dichtung kommt später im anglo-amerikanischen Raum, etwa in Raymond Federmans Vorstellungen über „the future novel“, das er „surfiction“ nennt: „It (the fiction) will no longer be a representation of something exterior to it, but self-representation. That is to say, rather than being the stable image of daily life, fiction will be in a perpetual state of redoubling upon itself. It is from itself, from its own substance that the fictions discourse will proliferate – imitating, repeating, parodying, retracting what it says. Thus fiction will become the metaphor of its own narrative progress, and will establish itself as it writes itself.“¹⁰⁶ An anderen Stellen unterstreicht Federman den forschenden und umwälzenden Charakter der „neuen“ selbstreflexiven Literatur, die sich in seiner Auffassung mehr als jede andere zuvor dezidiert auf die Suche nach sich selbst und implizit nach ihren Möglichkeiten macht: „And so, for me, the only fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction (...)“.¹⁰⁷ Die Selbstreferentialität und die Performativität der „neuen“ Dichtung werden somit in erster Linie durch deren Tendenz zur Selbsterkundung erklärt, die aus der Fiktion eine Metapher der Skription macht, so wie es in der französischen Forschung Ricardou verstand.

¹⁰³ Ebd., S. 52. Unter „reduplication spéciuese“ versteht Dällenbach den aporistischen Fall, wo ein Fragment dazu neigt, das Werk, welches es enthält, selbst zu enthalten.

¹⁰⁴ Frank Maatje: *Der Doppelroman*, 1964.

¹⁰⁵ Ebd., S. 140.

¹⁰⁶ Raymond Federman: *Surfiction-Four Propositions in Form of an Introduction*. In: Ders. (Hrsg.): *Surfiction. Fiction Now ... and Tomorrow*, 1975, S. 10.

¹⁰⁷ Ebd., S.7.

Sonst konzentriert sich die anglo-amerikanische Forschung auf die Offenlegung der Künstlichkeit von Fiktion und die Infragestellung des Verhältnisses von Fiktion und Wirklichkeit in der selbstreflexiven Dichtung. Robert Alter definiert diese folgendermaßen: „A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality.“¹⁰⁸ In Patricia Waugh's Begriffsbestimmung kommen erneut der selbstreferenzielle, selbstkritische und forschende Charakter der *metafiction* vor, und es wird ebenfalls ausdrücklich auf die Infragestellung des heiklen Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion hingewiesen: „Metafiction is a term given to fictional writing which selfconsciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.“¹⁰⁹ Die Selbstreferentialität wird also wiederum auf die Tendenz der Dichtung zur Selbsterkundung zurückgeführt, und darüber hinaus durch die dekonstruktiven Absichten dieser Selbsterkundung erklärt. Die Entblößung der Fiktionalisierungsverfahren innerhalb der fiktionalen Verhältnisse lässt die entstehende *alternative Welt* als undichtes und unstabiles System erscheinen, das sich nicht aufrechterhalten kann: „Metafiction fails *deliberately* to provide its readers with sufficient or sufficiently consistent components for him or her to be able to construct a satisfactory alternative world. Frames are set up only to be continually broken. Contexts are ostentatiously constructed, only to be subsequently deconstructed.“¹¹⁰ Die dadurch denunzierte Künstlichkeit der fiktionalen Welt verweist darüber hinaus auf die Künstlichkeit aller Darstellungssysteme und stellt vielmehr die Möglichkeit der Darstellung selbst in Frage und somit unsere Wirklichkeitskonzepte überhaupt.

Eine etwas spätere Auffassung der *metafiction* weicht sensibel von diesen generellen Aspekten ab durch die Akzentverlegung auf die Frage der Performativität der schöpferischen Imagination: „A metafiction is a kind of self-reflexive narrative that narrates about narrating. It concentrates on the phenomenological characteristics of fiction, and investigates into the quintessential nature of literary art as it throws light on the process of <<imagining imagining itself imagine>>.“¹¹¹ Festzuhalten ist hier die Gleichstellung der Erhellung imaginativer

¹⁰⁸ Robert Alter: *Partial magic*, 1975, S. X.

¹⁰⁹ Patricia Waugh: *Metafiction*, 1984, S. 2

¹¹⁰ Ebd., S. 101.

¹¹¹ Rüdiger Imhof: *Contemporary Metafiction*, 1986, S. 9.

Prozesse am Werk mit der Sondierung des Wesens literarischer Kunst, die in subtiler Weise auf die Universalität der Selbstreflexion in der Dichtungskunst hindeutet.

Jenseits der verschiedenen Akzentsetzungen in der Forschung wird das Phänomen der literarischen Selbstreflexion durch zwei Hauptverfahren erfasst: „miroir“ (Spiegel, Spiegelung, Zerrspiegel) und „frame“ (Rahmen, Erzählstrang). Diese Verfahren können auf einer oder mehreren Erzählebenen¹¹² erscheinen und ergeben somit verschiedene Typen von Selbstreflexion. Im Anschluss an Roman Jakobson Kommunikationsmodell unterscheidet Dällenbach beispielsweise drei Grundtypen von *mise en abyme*: 1. *la mise en abyme de l'énoncé*; 2. *la mise en abyme de l'énonciation*; 3. *la mise en abyme du code et, implicitement, du texte*.¹¹³ In ähnlicher Weise werden die selbstreflexiven Verfahren in einer rezenten Studie zu den *metafiktionalen Prozessen* in der französischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts klassifiziert, indem sie nämlich folgenden Textebenen zugeordnet werden: „le monde représenté“, „le discours de ce monde“, „le discours du narrateur“, „le discours de l'écrivain“.¹¹⁴ Auch in einer Studie, in welcher die Entwürfe einer *narrativen Poetik* zwischen Aufklärung und Gegenwart erstellt werden, werden ähnliche Erzählebenen angesprochen: das Erzählte, die Erzählung, das Erzählen und die Ebene des poetologischen Prinzips.¹¹⁵ Je nach den kombinatorischen Möglichkeiten der analysierten selbstreflexiven Einzelverfahren¹¹⁶ im Verhältnis zu den angenommenen Erzählebenen ergeben sich dann meistens kompliziert verzweigte typologische Schemen, die als universell anwendbar gelten. Ob bei Cervantes, Marivaux, Laclos, Sterne, Nabokov, Borges, Beckett, Kafka, Alain Robbe-Grillet, Raymond Federman, Robert Coover, Arthur Schnitzler, Thomas Bernhard, Wolfgang Hildesheimer, usw. kann man im Grunde genommen dieselben Verfahren der Selbstreflexion erkennen, die sich naturgemäß auf verschiedenen Erzählebenen manifestieren. Dass sich diese Verfahren im Laufe der Literaturgeschichte und sogar innerhalb einer einzigen literarischen Bewegung indes nicht durch dieselben Mittel realisierten bzw. realisieren, steht jedoch außer Zweifel. Außerdem müssen sie – wie oben schon angeführt – je nach Konsistenz, Prägnanz und Dynamik variieren, was unweigerlich zu einem sehr komplexen Bild der literarischen Selbstreflexion führt.

¹¹² Gewöhnlich gilt das von Gérard Genette entworfene Dreischichtenmodell der Narration (*histoire, récit* und *narration*), das sich gegebenenfalls sensibel bereichert auch in der Germanistik wiederfindet. S. in diesem Sinn das Dreischichtenmodell (Geschehen, Geschichte, Erzählung) von Wolfgang Iser (in: *Der Akt des Lesens*, 1976) oder das um die *Präsentation* (die Ebene der Rücksicht auf die sprachlich-mediale Eigenart des Textes) erweiterte Modell von Wolf Schmidt (in: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, 1994).

¹¹³ Lucien Dällenbach: a.a.O., passim.

¹¹⁴ Jean Paul-Sermain: *Métafictions (1670-1730)*, 2002, S. 12.

¹¹⁵ Michael Scheffel: *Formen selbstreflexiven Schreibens*, 1997.

¹¹⁶ Etwa „miroir“ und „réduplication“ bei Dällenbach oder „Betrachtung“ und „Spiegelung“ bei Scheffel.

*

Diese Problematik, die hier durch ein paar Einblicke in ihre theoretische Reflexion skizziert wurde, umfasst übrigens ein sehr breites Fragenspektrum, das in dieser kleinen Darstellung nur andeutungsweise angesprochen wurde. Meine eigene produktionsästhetische Perspektive auf Thomas Bernhards Prosawerk stützt sich auf die Erfassung der Selbstreflexion als Entwickler der Schaffensprinzipien des Textes, der über *mise en abyme*-Verfahren auf verschiedenen Textebenen funktioniert. Infolgedessen gilt es bei dieser Unternehmung: 1. Bernhards reicher „Produktionsmetaphorik“¹¹⁷ auf die Spur zu kommen; 2. die bei ihm zur Anwendung gelangenden „Metaphoriken des Schreibens“¹¹⁸ zusammenzustellen und von ihnen eine womöglich einheitliche Schreibformel zu abstrahieren; 3. diese Schreibformel zu verifizieren. Dabei geht es mir mit Jean Ricardou im Grunde genommen um die Art und Weise, wie bei Thomas „la fiction se développe comme allégorie de l’écriture qui l’érige“,¹¹⁹ oder mit anderen Worten darum, wie die Fiktion in einem narzisstischen¹²⁰ einheitlichen und konsistenten Selbstverweisungsprozess ihr zugrundeliegendes poetisch-poietisches Konzept reproduziert. Die anvisierte poetologische Situation kennzeichnet sich dadurch, dass das Netz der Referenzen von der Logik der Poesis absorbiert ist, so dass die Mimesis des Stofflichen von der Mimesis des Schreibens selbst gewaltig konkurriert wird.¹²¹

Davon ausgehend, dass das Evozieren des Schreibens in Thomas Bernhards Werk kein bloßes Motiv ist, sondern ein tiefgreifendes Phänomen der Selbstreferentialität der Texte, werde ich dergestalt die Schreibsituationen, in denen sich seine Figuren befinden, als durchaus kohärente Formen der Fiktionalisierung einer fundamentalen Interrogation nach dem Grund des Schreibens auslegen. Allerdings verstand auch Willi Huntemann die Figuren samt ihren Situationen als „immer neu durchgespielte Modelle, die der poetologischen Selbstreflexion ihres Autors dienen“.¹²² Im Unterschied zu Huntemann konzentriere ich mich aber auf die poetologischen Bedeutungen der Schreibsituationen im Ganzen und nicht präferenziell auf

¹¹⁷ Der Begriff geht auf Stephan Kammer zurück, der ihn in Zusammenhang mit dem „vor dem Hintergrund der Autoreferentialität literarischer Sprache sich artikulierenden Verständnis poetologischen Schreibens“ diskutiert: „Wenn Texte über die Bedingungen ihrer Möglichkeit Auskunft geben können, dann ist die eine dieser Bedingungen ohne die andere nicht zu haben. Die Berücksichtigung der Produktionsmetaphorik erlaubt, eben diese mehrfache Determiniertheit von Bildfeldern zu beschreiben – sie funktionieren als Indices struktureller Selbstbezüglichkeit ebenso wie als diskursintegrierende Kollektivsymbole.“ In: *Figurationen und Gesten des Schreibens*, 2003, S. 57 bzw. 61.

¹¹⁸ Ebd., passim.

¹¹⁹ Jean Ricardou: a.a.O., S. 29.

¹²⁰ Vgl. Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, 1980. Der Begriff kommt auch in den Arbeiten von Jean Ricardou vor.

¹²¹ Vgl. Jürg Wolfradts Statement zu Kafkas Schreiben: „Der antimimetischen Wendung gegenüber dem Stofflichen korrespondiert eine Mimesis des Schreibens selbst“. In: *Der Roman bin ich*, 1996, S. 66.

¹²² Willi Huntemann: *Artistik und Rollenspiel*, 1990, S. 64.

das Rollenspiel der Figuren als reflektierende Medien. In diesem Sinn untersuche ich die thematisierten Schreibsituationen in Hinsicht auf folgende Aspekte: Verfasser, Gegenstand, Modus, Beweggründe und Intentionalität des Schreibens, und operiere dabei mit den allgemeinen Parametern einer jeden subjektbetätigten Situation: *wer?*, *was?*, *wie?*, *warum?*, *wozu?*. Schon Hans Höller identifizierte ein gewisses Schema, in das alle Figuren der Prosatexte samt ihrem handlungsarmen Tun reinpassen würden, und beschrieb es folgendermaßen: „Rückzug aus der Gesellschaft, Für-sich-Sein in der räumlichen Abgeschlossenheit der Rückzugswelt, Arbeit als Spiel mit inhaltsleeren Konstruktionen und letztlich Ungenügen am praxisfernen Entwurf, dazu die destruktive Gestik (...)“.¹²³ Im Verhältnis zu diesem durchaus treffenden allgemeingültigen Schema stellen die Schreibsituationen, die ich anvisiere, Spezifikationen in die Richtung des Schriftstellerischen dar, das im Prosawerk von Thomas Bernhard das Tun der meisten Figuren auf eine wesentliche Weise prägt. Meine Aufmerksamkeit ist dabei auf Invarianten von Schreibsituationen gerichtet, die sich im Sinn eines metaphorischen poetologischen Denkmodells verstehen lassen.

„They are corrections to a work that never existed – behauptet Mark M. Anderson über Bernhards Prosatexte, und übernimmt dabei die Produktionsmetapher der *Korrektur*, die im gleichnamigen Prosatext von Bernhard entwickelt wurde – and, if we read him closely, could never been written.“¹²⁴ Im Einklang mit diesem Statement sind die Texte, die ich zur Analyse heranziehen werde, ausschließlich Prosatexte, in denen eine Schaffens-/Schreibsituation rekonstruiert werden kann, also Texte, in denen diese Korrekturverfahren mehr oder weniger explizit, mehr oder weniger konsistent, reflektiert werden. Denn: „Les récits décrivant des projets intellectuels si importants qu’ils en deviennent monstrueux ne se contentent pas de caricaturer l’intellectuel en proie au *writer’s block* ou le faux savant en quête de la pierre philosophale, ils capturent selon des modalités différentes à chaque fois la structure abyssale de l’acte d’écrire.“¹²⁵ Außer den Prosatexten, die sich einer poetologischen Auslegung ohne weiteres entziehen, werde ich dergestalt auch *Holzfällen. Eine Erregung* (1984) und *Alte Meister. Komödie* (1985) trotz der Thematisierung allgemeiner Fragen der Kunstproduktion und –rezeption nicht berücksichtigen gerade deswegen, weil in ihnen keine Schreibsituation „erzählt“ wird. Allerdings endet *Holzfällen* mit der Beschreibung der genauen Umstände, unter welchen die Erzähler-Figur darauf kommt, die erlebte (und eigentlich schon erzählte)

¹²³ Hans Höller: *Kritik einer literarischen Form*, 1979, S. 109.

¹²⁴ Mark M. Anderson: *Fragments of a Deluge: The Theater of Thomas Bernhard’s Prose*. In: *A companion of the works of Thomas Bernhard*, ed. by Matthias Konzett, 2002, S. 133.

¹²⁵ Jean-Michel Rabaté: *Thomas Bernhard, l’inépuisable*. In: *Thomas Bernhard*, ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt, 2002, S. 253.

Erfahrung niederzuschreiben. Den betreffenden Textabschnitt behandle ich daher im dritten Teil meiner Arbeit, wo die poetologischen Analysen durch eine Analyse der rhetorischen Verfahren ergänzt werden sollen. Ebenfalls werde ich die als autobiographisch geltenden Prosatexte bewusst ausschließen, obwohl in manchen von ihnen ausdrückliche Hinweise auf die Schreibpraxis vorkommen, weil sie ein sehr kompaktes Textkorpus innerhalb des Prosawerks bilden, das meines Erachtens schon wegen seines autobiographischen Grundtons Sonderfragen aufwirft, die einen speziellen Approach beanspruchen.

Die Textanalysen machen also den Kern meiner Arbeit aus. Durch die Rekonstruktion der Schreibsituationen in jedem der zur Analyse herangezogenen Prosatexte ergeben sich metaphorische Antworten auf die Frage *Was heißt schreiben?*. Im ersten entsprechenden Unterkapitel wird am Beispiel von zwei Frühtexten eine paradigmatische Antwort entschlüsselt, die sich in verschiedenen partiellen Formen im Laufe des gesamten Prosawerks wiederfindet. Die übrigen vier Antworten, die in den nächsten Unterkapiteln dargestellt werden, sind daher gewissermaßen Bestandteile dieser ersten Antwort, welche sie alle *in nuce* enthält. Die Inszenierung des Schreibens, die in diesen Textanalysen erkundet wird, realisiert sich allerdings über explizite oder implizite Schreibsituationen, innerhalb deren:

1. das Schaffen als Ganzes parabolisch dargestellt wird;
2. die Schaffensprinzipien (Verschiebung des Todes bzw. Verschiebung des Schreibens, und Auslöschung bzw. Selbstausslöschung)
 - ostentativ evoziert werden;
 - durch die gesamte Struktur der jeweiligen Schreibsituation allegorisiert werden;
 - mimetisch-allegorisch dargestellt werden;
 - über verschiedene Einzelpoetologeme innerhalb der Schreibsituationen selbst – die ihrerseits als Ganzes ein oder mehrere weitere Schaffensprinzipien allegorisieren können – oder über poetische Bilder mit poetologischer Konnotation, die über den Rahmen der Schreibsituationen hinausreichen, metaphorisiert werden.

Anhand der Textanalysen werden also im zweiten Teil der Arbeit zusammenhängende Definitionen der Schreibpraxis aufgedeckt und zugleich die Modalitäten der Selbstreflexivität ergründet. Im dritten Teil der Arbeit wird gezeigt, dass das selbstreflexive Schreiben sich konsequent verhält, in dem Sinn dass die entschlüsselten Koordinaten des betreffenden Schreibverhaltens eine einheitliche Schreibformel ergeben, die mit dem eigentlichen Schreibmodus zusammenfällt. Um diese Konsequenz zu erläutern, systematisiere ich zunächst

die Ergebnisse der Textanalysen und versuche zugleich die ergebene Schreibformel zu erfassen. Dabei komme ich zum Schluss, dass das Schreiben als (selbst)destruktive Übung inszeniert wird, die von zwei Verschiebungsbewegungen umrissen wird: die Todesverschiebung des Schreibenden und die Selbstverschiebung des Schreibens. In diesem Rahmen deute ich ebenfalls auf die Interferenz der poetologischen und der ontologischen Sphäre bei der Beschreibung des angesprochenen Schreibverhaltens hin. Als nächstes verfolge ich, wie sich die rekonstruierten Poetologeme von der selbstnegierenden Schreibdynamik bestätigen lassen, indem ich am Beispiel eines Textausschnittes die rhetorischen *Auslöschungsverfahren* erleuchte. Da ich davon ausgehe, dass die Poetologeme darüber hinaus auf einer symbolischen Ebene von verschiedenen poetischen Bildern in Form von Träumen angekündigt vorzufinden sind, stelle ich die Homogenität zwischen Schreibmetaphorik und Schreibperformanz als Kontinuität von Bildern, Poetologemen und Verfahren der Auslöschung dar. Das Wesentliche, das aus dieser Parallelisierung hervorgeht, ist die Tatsache, dass die (selbst)destruktive Dominante der Schreibdynamik ihrerseits in einem Modus der Verschiebung besteht. Bernhards Schreibverhalten, das in dieser Arbeit an der Grenze zwischen Schreibmetaphorik und Schreibperformanz erkundet wird, wird sich dergestalt als die Summe dreier Verzögerungen von (selbst)destruktiven Aktionen verstehen lassen, die sowohl einem ontologischen als auch einem poetologischen Bereich zuzuordnen sind: die Verzögerung des Todes/des Selbstmordes (auf der Ebene der Schreibinstanz) und die Verzögerung des eigentlichen Schreibens einerseits, und der Auslöschung der Schrift im Schreiben andererseits (auf der Ebene der Produktion). Die sämtlichen Ergebnisse meiner poetologischen Untersuchung fange ich zuletzt in einen Noch-Nicht-Komplex ein, den ich als ontologisch-poetologisches Paradigma auffasse. Die Hauptthese des selbstmörderischen Schreibverhaltens ließe sich dadurch in einer umfangreicheren Debatte zur Kategorie des Noch-Nicht verlängern, worauf ich kurz in den Schlussbetrachtungen hinweise.

Im Folgenden werde ich die Schreibsituationen in den von mir ausgesuchten Texten aus Bernhards Prosawerk der Reihe nach rekonstruieren.

2. Schreiben über Schreiben

2.1. Die paradigmatische Antwort: Noch nicht sterben in letalen Termini

DER KULTERER (1963/1969),¹²⁶ einer der heitersten Texte von Bernhard, wenn nicht der heiterste überhaupt, ist eine Parabel der Schriftstellerei. In einem milden, erzählerischen Ton und in voller Empathie gegenüber der erzählten Figur wird hier eine wunderbare Innenwelt des Möglichseins beschrieben, in welcher Gedanken hergestellt bzw. niedergeschrieben werden. Die Geschichte handelt von einem äußerst sensiblen Verbrecher, der im Gefängnis zu seiner wahren Freiheit findet und infolgedessen das nahe Entlassenwerden dem Tod gleichsetzt. Verbrecher, Gefängnis, Freiheit und Tod stellen also die vier Konstitutivelemente der Parabel dar. Zusammen bilden sie einen symbolischen Sinnkomplex, der die thematisierte Denk-Schreiberfahrung umschreibt.

Der Verbrecher, das Subjekt der Erfahrung, wird sorgfältig durch eine Reihe positiver Züge charakterisiert (Unscheinbarkeit, Bescheidenheit, Friedlichkeit, Anspruchslosigkeit, Einfältigkeit, Großzügigkeit), durch die er sich von den anderen wesentlich unterscheidet: „So inmitten von Schmutz und versauertem Idealismus, inmitten von Schweinerei, Verleumdung und Habsucht, bildete er ein Gegengewicht.“(99) Außerdem heißt es von ihm, dass er den anderen in allem überlegen war, allerdings nicht durch einen besonders weitreichenden Verstand, wohl aber durch den gründlichsten. Wenn seine Überlegenheit auch in ziemlich bescheidenen Termini ausgedrückt wird, so ist sie doch im Verhältnis zu seiner Umgebung ohne weiteres Reflex der mythisierten Außergewöhnlichkeit einer schöpferischen Persönlichkeit, die sich in Zusammenhang mit der Genie-Ideologie der Romantik bringen lässt.¹²⁷ In diesem kleinen *Porträt des Künstlers in den jungen Jahren*¹²⁸ sind allerdings keine präzisen Hinweise auf die Schreibtätigkeit enthalten, sondern eher auf ihre Voraussetzungen. Dabei ist die Erfahrungheit des Künstlers im Umgang mit dem sogenannten Einfachsten – im Vergleich mit dem beschriebenen moralischen Profil und dem intellektuellen Vermögen – von besonderer Bedeutung. In der kleinen Erläuterung dieses Einfachsten, „wo es um gar nichts ging und das deshalb die größte Bedeutung hatte“(98), ist eine ganze Philosophie der

¹²⁶ Die Erzählung wurde zum ersten Mal mit dem Titel *Der Briefträger* veröffentlicht, in: *Neunzehn deutsche Erzählungen*, München o.J. (1963), S. 65-87; in überarbeiteter Fassung erschien sie mit dem Titel *Der Kulterer* in: *An der Baumgrenze. Erzählungen*, Salzburg 1969. Im Folgenden wird nach der Ausgabe von Salzburg 1974 (*Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*) zitiert, wo sie als selbständige Publikation erschien.

¹²⁷Zur Frage der Bezüge zur (früh)romantischen Ästhetik in Bernhards Werk s. Gabriele Betyna: *Kritik, Reflexion und Ironie*, 2001.

¹²⁸ Die Gültigkeit des intertextuellen Verweises ist durch eine direkte Analogie zwischen der fiktionalen Figur und dem zur Zeit der betreffenden Veröffentlichung noch jungen Autor Bernhard bedingt.

großartigen Grundlosigkeit des Geistes komprimiert. Der Bereich der Referenzlosigkeit ist zweifelsohne eine metaphorische Umschreibung des Außenfaktischen. In diesem Sinnzusammenhang ist die scheinbar widersprüchliche Zuschreibung der höchsten Bedeutung an das Bedeutungslose der rohe Ausdruck eines Bekenntnisses zum Außerfaktischen. Durch einen Sprung aus der Logik der Fiktionalität in die Logik der Skripturalität hinein erkennt man übrigens in dem gesamten Prosawerk von Bernhard die Veranschaulichung dieser Konfession. Das Faktische, als Reich des Epischen, ist aus seinen Texten völlig ausgeschlossen. Da, wo man von einem Prosatext erwartet, dass er uns erzählbare Inhalte liefert, findet man bei Bernhard fast ausschließlich gebrochene epische Schemen, gefüllt durch eine unendliche Rederei, in der unermüdlich musikalische Denkinhalte wiedergegeben werden. Die Vorliebe der Schreibinstanz für die Gegenstandslosigkeit des Außerfaktischen verweist vielleicht gerade auf die in dieser Erzählung evozierte Sehnsucht nach der Reinheit des Geistes zurück. Von daher die restlose Abwertung des Faktischen in dieser Prosa, in der lauter neurotische Geistesmenschen ihre unendlichen vernichtenden Reflexionen aussprechen, meistens allerdings vor einem höchst belastbaren Hörer.

Die Überlegenheit des Verbrechers im Verhältnis zu seiner Umgebung im Bereich des sogenannten Einfachsten macht ihn zu einem frühen Modell des *Geistesmenschen*, der dann in verschiedenen Varianten in allen weiteren Prosatexten von Bernhard auftreten wird. Die intimen Geisteserfahrungen, die er im Gefängnis macht, und die ihn zum Erleben eines überwältigenden Freiheitsgefühls führen, sind tatsächlich rein geistig. Das neue Universum, das er nach dem Begehen des Verbrechens erreicht, entsteht durch raffinierte Denkverfahren in seinem eigenen Kopf. Wie in den späteren Texten von Bernhard nicht nur sehr oft thematisiert, sondern vielmehr zum eigenen Schaffensprinzip ausgewertet wird, ist das Denken/Schreiben eng mit der Mathematik und der Musik verbunden.¹²⁹ Das Geistesspiel, das der Kulterer treibt, ist ein „Rechnen mit Gedanken, vergleichbar der Addition und der Substraktion“(100), über das er die Poesie und die Musik, „die alles zusammenhält“(101) entdeckt.

Die Beschreibung dieses Geistesspiels ist eine wahre Phänomenologie des Geistes, die sich aus dem Kernsatz „Die Welt war ihm da“(101) heraus entwickelt. In diesem Satz sind alle Errungenschaften des freien Geistes konzentriert, die der Kulterer immer wieder in Beziehung

¹²⁹ Damit wird das Verhältnis zur romantischen Tradition wiederum transparent gemacht. Vgl. dazu Heinrich Anz: *Geschichtenerzählen: Geschichtenerstören*. In: *Text & Kontext*, 1986. Er betrachtet übrigens die Erzählung als eine Künstlernovelle, in dem der Ursprung der Poesie in einem dreifachen Verhältnis reflektiert wird: zum Recht, zur Sprache und zum Denken (180). In diesem Zusammenhang macht er die Bemerkung: „Die entsprechende Initialerfahrung im Verhältnis zur Sprache erscheint in der Erzählung in der Topik romantischer Poetologie und wird synästhetisch nicht ‚Urgefühl‘ sondern ‚Grundfarbe‘ genannt.“(181)

zu seinem Gefangensein bringt, und die teils in Aussagesätzen, teils in enthusiastischen Ausrufesätzen zum Ausdruck gebracht werden. Die Ich-Welt-Beziehung, wo jede Phänomenologie des Geistes ansetzt, kennzeichnet sich durch Intimität (angedeutet durch die Dativform des Personalpronomens „ich“) und eine ich-orientierte Entwicklungsrichtung der Beziehung, die eine absolute Aufgeschlossenheit und Verfügbarkeit der Welt im Verhältnis zum Empfänger-Ich bedeutet. Der Verhaltensmodus der Welt gegenüber dem Ich ist im Grunde genommen eine reine Präsenz. Die Koordinaten dieser Präsenz sind: die zähmbare Unendlichkeit („eine von Konzentration und genau abgegrenztem Bewusstsein einfach durchforschbare reinigende Unendlichkeit“(101)), die gute Ordnung der Dinge („Wirkungen beruhen plötzlich tatsächlich auf Ursachen.“(101)) und die Klarheit („Wie klar waren hier (...) die Konturen aller Begriffe!“(104)). Seinerseits verhält sich das Ich völlig aufgeschlossen und empfangsbereit gegenüber der Welt. Sein Verstand und sein Gemüt gelangen in einen optimalen Zustand von Leichtigkeit („Wie zaghaft konnte man hier (...) denken!“(104)) bzw. Heiterkeit („Wie die Verzweiflung besiegen!“(105)). Fassbare Unendlichkeit, Ordnung und Klarheit einerseits, so wie Leichtigkeit und Heiterkeit andererseits, sind also die Bestimmungen der Ich-Welt-Beziehung, die in diesem vielleicht hoffnungsvollsten Satz in Bernhards Werk – „Die Welt war ihm da“(101) – ausgedrückt wird.

Die Voraussetzung dieser Fülle des freien Geistes ist paradoxerweise das Gefangensein. „Die Erfindung des Gedankens im Menschen“(101), das dem Kulterer das größte Glück bedeutet, erfolgte auf ein rätselhaftes Verbrechen, „das er wie in radikaler selbstmörderischer Bewußtlosigkeit begangen hatte“(100). Das Gefängnis wird ihm von da an zu einem beschützenden Innenraum, ja sogar zur einzig möglichen Welt. Diese Welt, die durch metaphorische lokale Umschreibungen wie „mitten im niedergehaltenen Menschentum“(104), „die Abgeschlossenheit der ebenen Finsterlandschaft“(104), oder durch das einfache Lokaladverb „hier“ bezeichnet wird, ist auch zeitlich von der Außenwelt abgegrenzt, was stilistisch durch starke Zeitbestimmungen wie „plötzlich“, „auf einmal“, „erst jetzt“ oder eben „von da an“ markiert wird.¹³⁰ Es ist also ein völlig abgesonderter Innen-Zeit-Raum, in dem die ganze Welt hineinpasst. Die Finsternis und die Geschlossenheit erweisen sich als optimale Bedingungen für die Geisteserfahrung der Aufgeschlossenheit.

¹³⁰ Gerhard von Hoffe und Peter Pfaff (*Das Elend des Polyphem*, 1980), die in der Erzählung ebenfalls die Geschichte von der Geburt des Schriftstellers lesen, sprechen von einer „Lazarus“-Erfahrung“(37), die von einem Augenblick, der die Kriterien des theologisch bedeutsamen „Kairos“ erfüllt, ermöglicht wurde: Fülle, Erfüllung, Reife der Zeit, Einbruch der Transzendenz in die Immanenz (42). Im Grunde genommen geht es hier um denselben Augenblick, auf den die meisten weiteren Figuren von Bernhard sehnlich warten, und der sich tatsächlich als „Kairos“ verhält.

Die Bewertung dieses Innen-Zeit-Raums geht so weit, dass das nahe Entlassensein nicht nur das größte Unglück bedeutet, sondern sogar mit dem Tod gleichgesetzt wird: „Es kam ihm vor, als machte er, völlig unbegreiflich, den ersten Schritt aus der Strafanstalt hinaus in den Tod.“(110) Der Kulterer befürchtet nicht nur, dass draußen alles Erreichte zunichte kommen würde, sondern vielmehr dass er dadurch selbst untergehen würde.¹³¹ Die höchst radikal, im Vorzimmer des Todes erlebte Opposition Innenwelt-Außenwelt bildet den eigentlichen Schwerpunkt der Erzählung. Die Beschreibung der positiven Erfahrung im Gefangensein ist so gut wie eine Einführung in den Tod. Auf den Vorrang der Todesfrage wird von Anfang an durch das düstere Motto aus Büchner hingewiesen: „Er tat alles, wie es die anderen taten; es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen, sein Dasein war ihm eine notwendige Last...“.¹³² Wenn man diesen Hinweis auf das Dasein im Vorzimmer des Todes zu den Bestimmungen der Todesfrage in der Erzählung unmittelbar in Beziehung bringt, kommt man zu einem noch deutlicheren Analysenergebnis in diesem Sinn. Der mit dem Verlassen der Strafanstalt verbundene Tod wird durch folgende Attribute gekennzeichnet: *unüberwindlich*, *unausbleiblich*, *scharfsinnig* und *konsequent*. Diese Attribute verschärfen den Hinweis auf die selbstmörderische Intention des Kulterers: „>>Ich gehe fort und töte mich, ich gehe hinaus und töte mich ...<<“(105) In Zusammenhang mit dem selbstmörderischen Hintergrund des Verbrechens („das er wie in radikaler selbstmörderischer Bewußtlosigkeit begangen hatte“(100)) lassen all diese Umschreibungen des Daseins im Vorzimmer des Todes auf eine selbstmörderische Veranlagung des Kulterers schließen. Die Attribute des Todes, vor allem die Konsequenz, suggerieren ebenfalls einen immanenten Tod, erlebt als kontinuierliches Sterben.

Was im Gefängnis erreicht wird, ist also eine Möglichkeit, den Tod zu verdrängen bzw. den Selbstmord zu verschieben. Die positive Geisteserfahrung im Gefängnis ist aber nicht auf ein reines Denkverfahren zurückzuführen, sondern auf ein gemischtes Geistesverfahren, in dem sich Denken und Schreiben überschneiden. Denn die eigentliche Beschäftigung des Verbrechers ist das Spiel mit Gedanken im Niederschreiben: „[er] vertrieb sich die freie Zeit (...) mit dem Aufschreiben von Einfällen oder, wie er dachte, ‚geringfügigen Gedanken‘, die ihn beinahe ununterbrochen beschäftigten.“(93) Von daher kann man behaupten, dass die

¹³¹ Gerhard von Hoffe und Peter Pfaff (a.a.O.) deuten seine Angst in Anlehnung an Kierkegaards Angst-Begriff als „Angst vor dem Selbstverlust in der aufgehobenen Differenz der Dimensionen von Transzendenz und Immanenz“(43).

¹³² Den Bezug zu Büchner führt Heinrich Anz (a.a.O.) aus, der die Geschichte des Kulterers als „die Umkehrung der Geschichte Lenzens“ ansieht: „Sie entfaltet als Bedingung der Kreativität die Situation, die in Büchners Erzählung als deren vollständige Zerstörung, als deren definitives Ende, als sinnlose Leere erscheint“, denn: „Die totale Negation des Selbstseins in all seinen Aspekten ist die Bedingung der Möglichkeit von Kreativität.“(178)

ersten drei Elemente der Konstellation Verbrecher-Gefängnis-Freiheit-Tod sich zu einem dem Tod entgegengesetzten metaphorischen Komplex des künstlerischen Schaffens zusammenfügen.¹³³

Das „Aufschreiben von Einfällen“, das sich im Mittelpunkt dieses Komplexes befindet, ist ein Litotes-artiger Ausdruck für das Schreiben als künstlerischen Schaffensprozess überhaupt. Außer der Beschreibung der Denkverfahren, die er voraussetzt, wird der Schaffensprozess als solcher in ein paar verstreuten Sätzen nachgezeichnet, in denen auf eine von einem Satz zum anderen immer mehr explizite Weise auf die eigentliche Produktion hingewiesen wird. Insofern ist die kleine Phänomenologie des Geistes mit einer kleinen Phänomenologie des Schreibens eng verbunden. Im ersten Satz davon wird das Schreiben mit dem Träumen verglichen: „Er nannte sein Schreiben ‚Mein Zeitvertrieb‘, und es kam ihm, wie den anderen die Träume kommen, und es war ihm auch so zerbrechlich wie Träume.“(94) Dieser Vergleich verweist auf einen mehr oder weniger unkontrollierbaren Produktionsmechanismus, der auf Inspiration beruhen soll. Das „Rechnen mit Gedanken“(100) oder das „Spiel mit ganz klar bezeichneten ‚Unbekannten‘“(100), wie die im Rahmen dieses gesamten Komplexes des Schaffens praktizierten Denkverfahren genannt werden, scheinen wegen ihrer mathematischen Schärfe der Inspiration ohne weiteres zu widersprechen. In Wirklichkeit hat man hier mit zwei unterschiedlichen Etappen des effektiven Schreibprozesses zu tun, die sich nicht notwendigerweise ausschließen. Außerdem soll man unter Inspiration auch nicht uneingeschränkt den Begriff der romantischen Ästhetik verstehen, sondern eher eine Art höchster Natürlichkeit des schöpferischen Verhaltens, die die Intentionalität ausschließt. Das Fehlen der Intention in diesem Schaffensprozess wird auch in einem weiteren Satz angedeutet: „Er fühlte förmlich, wie das Phantastische aller Wunder, das er sich in seiner Ohnmacht erfunden hatte ...“(104). Der hier erwähnte Zustand der Ohnmacht verweist ohne Zweifel auf die allgemeine Lage des Gefangenen mit ihrem ganzen Elend, aber auf die parabolische Ebene der Schriftstellerei übertragen ist dies der „schwache“ Zustand der schöpferischen Intelligenz, die sich jenseits von Entwürfen und frei von Einschränkungen manifestiert. Traum und Ohnmacht symbolisieren also zusammen eine leere Vorgeschichte der Denkverfahren, die niedergeschrieben werden sollen. Das Schreiben ist dementsprechend ein fließendes Alltägliches, das als kontinuierliche Überlebensübung getrieben wird. Dass es sich dabei um einen künstlerischen Schaffensprozess handelt, suggeriert eindeutig die Formel

¹³³ Vgl. Heinrich Anz (a.a.O.): „Wichtig in der Charakterisierung des ‚entscheidenden Augenblicks‘(S. 101) ist die Äquivalenz von Verbrechen und Selbstmord (im Moment der Bewußtlosigkeit) und der Initialcharakter, den das für den poetischen Vorgang gewinnt. Der poetische Vorgang erscheint als gestundeter, hinausgeschobener Selbstmord.“(179)

„das Phantastische aller Wunder“ ergänzt durch das Verb *erfinden*, als Indikativen der imaginierten Welt und der entsprechenden Imaginationsverfahren.

Der wichtigste Punkt in dieser kleinen Phänomenologie des Schreibens ist aber die Einstellung zu den Wörtern: „Alle Wörter hatten für ihn dieselbe Bedeutung, etliche aber versenkten ihn von Anfang an tief in eine geheimnisvolle Finsternis, in das Paradies einer Grundfarbe und in Zahlen und Ziffern, in Voraussetzung für Geschriebenes.“(104) Erst in diesem Satzgefüge wird beschrieben, wie man genau zum Schreiben kommt. Die früher schon angedeutete leere Vorgeschichte der Denk- bzw. Imaginationsverfahren klärt sich nun durch den expliziten Hinweis auf die Immanenz des Schreibens auf. Was das Schreiben veranlasst oder vielmehr bewirkt, liegt in dem Umgang mit den Wörtern, also in der Schreibpraxis selbst. Es geht nämlich um die Vorliebe für bestimmte Wörter, die den Denkenden in eine besondere Vor-Stimmung des Schreibens versetzen. Diese Stimmung, die explizit als „Voraussetzung für Geschriebenes“ bezeichnet wird, setzt sich aus Finsternis und Ziffern zusammen. Die Ziffern beziehen sich auf das mathematisch gestaltete (Vor-)Spiel mit Gedanken zurück, und sind unschwer als Symbol für die betreffende Gedankenkombinatorik zu deuten. Die „geheimnisvolle Finsternis“, die durch die metaphorische Apposition „das Paradies einer Grundfarbe“ weiter „erklärt“ wird, ist der Ansatzpunkt einer ganzen „Philosophie“ der Finsternis bei Bernhard. In den weiteren Prosatexten ist sie ständiges Meditationsthema zahlreicher Protagonisten, die wahre Theorien dazu entwerfen, und immer wieder evoziertes Medium des Denkens und/oder des Schreibens.¹³⁴

In dieser Erzählung kommt die Metapher der Finsternis zweimal vor: das erste Mal in Bezug auf eine privilegierte Zone des Geistes, die sich zur Kreativität erschließt (in der oben eingeführten Beschreibung der schöpferischen Vorbestimmung), und das zweite Mal in Bezug auf das Medium der Strafanstalt, das durch den metaphorischen Ausdruck „Abgeschiedenheit der ebenen Finsterlandschaft“ charakterisiert wird. Durch ihren quasi-räumlichen Bezug sind die beiden Metaphern symmetrisch. Ihre Symmetrie ist aufschlussreich für die Korrespondenz drinnen-draußen in dem Wechselspiel Innenwelt-Außenwelt, das parabolisch durch einen Gefängnis-komplex dargestellt wird. In Anbetracht dessen, dass alle *Geistesmenschen* von Bernhard unter den strengsten Isolierungsbedingungen leben und arbeiten, ist es sehr naheliegend, das Gefängnis als eine metaphorische Matrixdarstellung der Isolierung im

¹³⁴ In dem im Anschluss an die Filmgeschichte *Der Italiener* (1971) publizierten Fragment *Drei Tage* erklärt Thomas Benrhard die Finsternis in seinen Büchern durch die Assoziation des Geschriebenen mit einer Theatervorstellung vor einem finsternen „*Bühnenraum*“. Aus dieser Assoziation ergibt sich der Wert der Finsternis als Entwicklungsmedium für die Schrift: „In der Finsternis wird alles deutlich. Und so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften – es ist auch mit der Sprache *so*. Man muß sich die Seiten in den Büchern *vollkommen finster* vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*.“ (151)

Verhältnis zu den weiteren Bildern des Weltentzugs zu deuten. Die Finsternis ist in diesem Zusammenhang das gemeinsame Attribut der kreativen Verfassungen der Schreibenden, also durch Extrapolierung des virtuellen Raums der Innerlichkeit einerseits, und des tatsächlichen physischen Raums, in dem sich ihre schöpferischen Energien manifestieren, andererseits. Der physische Raum wird aber hier seinerseits als Innenraum im Verhältnis zu dem tatsächlichen Außenraum der freien Welt empfunden. Die Innerlichkeit ist dementsprechend zweifach angesprochen: zum einen als Geistesraum, zum anderen als geschlossener physischer Raum, der von dem Außenraum der freien Welt absolut abgetrennt ist.

Diese doppelte Valenz der Innerlichkeit assoziiert mit der Metapher der Finsternis mit ihrem entsprechend doppelten Bezug betont die Notwendigkeit der Schreibbedingungen (im weiten, sowie im engeren Sinn) in ihrer Eigentümlichkeit. Da sie absolut gesetzt sind, bewirkt ihre Aufhebung nicht nur die Einstellung des Schreibens, sondern sogar des Seins selbst: „Er fürchtete, in Freiheit, der Sträflingskleider entledigt, nichts mehr schreiben zu können, nichts mehr denken zu können; er fürchtete, dann, im wilden Ausgesetztsein des Entlassenseins, nichts mehr zu sein.“⁽¹⁰⁴⁾ Der Tod – der durch die „selbstmörderische Bewußtlosigkeit“ beim Begehen des Verbrechens schon erfahren wurde – würde einkehren. Solange man schreibt, ist der Tod aber suspendiert, denn Schreiben bedeutet eben noch nicht sterben.¹³⁵ Doch das Schreiben erfolgt seinerseits in letalen Termini. Die strengste Abgeschlossenheit und die Finsternis, die die absolut notwendigen Voraussetzungen des Schreibens ausmachen, und – durch die Finsternis – sogar den Modus der Kreativität suggerieren, sind eindeutige Kennzeichen des Todes. Das Versinken in „eine geheimnisvolle Finsternis“, das im Umgehen mit den Wörtern erlebt wird, ist jenseits der romantischen Symbolik einer absoluten Kunst (Grundfarbe, Zahlen und Ziffern) eine leidenschaftliche Todesübung. Schreiben bedeutet Noch-nicht-Sterben in vollem Sterben, – was meines Erachtens genau den Kern der Bernhardschen Poetik darstellt. Wegen des programmatischen Charakters des Textes, der auch mit seinem frühen Erscheinen in Zusammenhang gesehen werden muss, soll man dem *Kulterer* einen besonderen Platz in der poetologischen Rezeption des gesamten Prosawerks von Bernhard einräumen. Denn, was hier in parabolischer Form in Bezug auf das Schreiben ausgedrückt wird, soll sich allmählich zum tatsächlichen Schreibmodus entwickeln.¹³⁶

¹³⁵ Vgl. Heinrich Anz (a.a.O.): „Schreiben ist dabei mehr als eine Überlebensstrategie; es hat die Qualität einer absoluten Handlung, die dem hinausgezögerten und vorweggenommenen Tod analog ist, die den Tod suspendiert, indem sie ihn lebt. Schreiben ist das suspendierende Analogon zu sterben.“(182)

¹³⁶ Vgl. auch Karl Fitzhum (*Eine Geschichte, die allen gefällt*, 1997): „Die erzählte Welt fungiert dabei als Vergleichsfolie für das *Erzählkonzept* in *Kulterer*.“(43) Von den Koordinaten der in der Erzählung grundgelegten Poetik, die Fitzhum identifiziert, beziehen sich aber nur zwei direkt auf das angesprochene Erzählkonzept, und zwar das Rätsel als erzähltechnische Kategorie und die Agression als Stilmittel. Die anderen (Leben als Gefangenschaft; die Gegenüberstellung von Vermutung, Gefühl und Verstandeserkenntnis; die

*

Variante: Noch nicht sterben in vollem Sterben

AMRAS (1964), im Gegensatz zu *Der Kulterer* einer der dunkelsten Prosatexte von Bernhard, ist ein wahres Tagebuch der Zerrissenheit. Er setzt sich aus einer Art *Aufzeichnungen aus der Hölle* zusammen, die im Vorzimmer des Todes gemacht werden. Nach dem Selbstmord der Eltern lassen sich der Ich-Erzähler und sein epileptischer Bruder von ihrem Onkel in einen Turm in der Ortschaft Amras einsperren, um sich vor den Grausamkeiten der Öffentlichkeit zu schützen. Was erzählt wird, ist ein subjektiver Bericht über die Lage der Eingesperrten aus der Perspektive eines der beiden, der teilweise aus Briefen an verschiedene Adressaten besteht, und in welchen verschiedene Kleintexte des anderen eingeblendet werden, die die Haupterzählperspektive untermauern und nuancieren.

Wie in den späteren *Frost* oder *Verstörung* kann man den Haupttext als einen Rahmentext lesen, wo die Umstände dargestellt werden, unter welchen einerseits die Briefe des erzählenden Bruders, und andererseits die Kleintexte des erzählten Bruders entstanden sind. In diesem Schlüssel gelesen, versteht man den Prosatext *Amras* als eine der ersten Zur-Schau-Stellungen einer poetologischen Angelegenheit in fiktionalen Termini in Bernhards Werk. Eine solche Lektüreperspektive setzt voraus, dass man nicht mehr uneingeschränkt der Faszination, die die tief und negativ beladenen Bernhard-Sätze ausüben, erliegt, sondern vielmehr auf das Spiel mit literarischen Konventionen achtet, über die diese Sätze erst entstehen. Das heißt in diesem Fall, dass man die erzählte Situation der zwei Eingesperrten im engen Zusammenhang mit ihrer Schreibtätigkeit betrachtet, die sich ja unmittelbar aus dieser Situation hinaus entwickelt.

Die Lage der Eingesperrten im Turm wird von Todeserinnerungen und Todessehnsucht, Hilflosigkeit, Zerstörungswut und unheimlichen Exzessen im Geistigen wie im Körperlichen geprägt. Nach dem Selbstmord der Eltern stellen sich die zwei Brüder ständig die quälende Frage „warum wir noch leben müssen...“(12), so dass der Gedanke, im Schlaf unterzugehen und zu erlöschen, ihr einziger Wunsch geblieben ist: „(...) wir wollten nicht mehr, nicht mehr

Notwendigkeit des Rückzugs aus der Welt; die Oppositionen Innen- und Außenwelt, Isolation und Gesellschaft) umreißen ein eher allgemeines Porträt des Schriftstellers. Eine tiefgreifendere Bemerkung in Bezug auf das in der Erzählung metaphorisierte Erzählkonzept machen Gerhard von Hoffe und Peter Pfaff (a.a.O.), die andeuten, dass die Aphorismen, – „also Gedankenpoesie, statt Geschichten“(44), wie sie sich ausdrücken –, die der Kulterer seinen Mitgefangenen als Verabschiedungsgeschenk hinterlässt, ein Hinweis auf die Option des Schriftstellers Bernhard für den selbsttheoretisierten geschichtenerstörenden Erzählmodus sind.

sein, nichts mehr sein...“(12) Nichts kann mehr beruhigen, Wissenschaft und Kunst sind keine Rettungsmittel mehr. Der einzige Stützpunkt scheint nur noch das Organische zu sein, und das Horchen an den Bewegungen der Materie hält noch am Leben. Die Koordinaten der Existenz in dieser Grenzsituation werden schon in dem Bernhard-typischen *incipit*-Satzgefüge auf einer der ersten Seiten skizziert:

„In den von unserem Onkel, noch während wir ohnmächtig, wahrscheinlich vollkommen weg und besinnungslos – tödlich gewesen waren, mit großem Bedacht ausgewählten, aus der Herrengasse nach Amras heraufgeschafften, uns beiden gehörenden Büchern und Schriften, meinen, Walter unverständlichen naturwissenschaftlichen, Walters mir unverständlichen musikalischen blättern, über die eigene und über die fremde, die allgemeine, uns wahnsinnig machende *große* Geschichte, sinnierend, über die Millionen von Schneestürmen von Entwicklungen – schon immer liebten wir, was uns schwer –, verabscheuten wir, was uns leicht fiel – immer tiefer in unsere tobenden Köpfe zurückgezogen, stopften wir unseren Turm mit Trauer aus.“(7)

In absoluterer Isolation beschäftigen sich die zwei Brüder nur noch mit ihren geheimnisvollen Studien und denken fortwährend nach, über sich selbst und über die Welt, in voller Trauer. Das Schreiben ist also zunächst Motiv, das unausbleibliche Leitmotiv der meisten Texte von Bernhard. Hier handelt es sich um die naturwissenschaftlichen bzw. musikalischen Schriften der zwei Brüder, die allerdings nur nebenbei erwähnt werden. Was unterstrichen wird, ist der radikale Unterschied zwischen ihnen, der dazu führt, dass sie dem jeweiligen anderen Bruder unzugänglich sind. Wissenschaft im Gegensatz zu Musik oder Kunst im Allgemeinen ist übrigens eine feste Opposition bei Bernhard. Sie wird hier schon durch die symbolischen Bilder der zwei unterschiedlich gesinnten Brüder angedeutet. Der eine (der erzählende Bruder) ist nüchtern, sorgt für seinen Bruder, überlebt die Grenzsituation. Der andere (der erzählte Bruder) ist schwerkrank, anfällig, autistisch, begeht Selbstmord.

Über die Erwähnung dieser Schriften hinaus wird vielmehr der laufende Schreibgestus sichtbar gemacht, erstens durch den Einsatz der Briefe des Ich-Erzählers in seinen eigenen Bericht, und zweitens durch die Parallelisierung dessen Schreibens zu dem Schreiben des kranken Bruders. Erzählen wird schon in diesem Frühtext gleich mit der Inszenierung der Schreibsituation des Ich-Erzählers, der über einen anderen Schreiber, dessen Allgemeinsituation übrigens auf seine eigene zurückverweist, auf sich selbst als Textproduzent innerhalb gewisser Umstände hindeutet. Es wird also nicht nur erzählt, dass man eine gewisse Schreibtätigkeit praktiziert, das Schreiben selbst wird erzählt, indem sich die Erzählung größtenteils aus den Schriften der zwei Brüder zusammensetzt, die sich einander widerspiegeln und ergänzen.

Die ersten eingerahmten Schriften sind die Briefe des erzählenden Bruders an: den Psychiater Hollhof, einen Freund des Vaters, der sich für die Situation der Eingesperrten interessiert; eine anonyme Frau und einen Herrn L.T., die wegen Geschäftsangelegenheiten angeschrieben werden; den Professor für Naturwissenschaft Nicolussi und den Botaniker Ratteis, denen kurz über das geschehene Unglück berichtet und für ihren einweihenden Unterricht bedankt wird; und den Onkel, der nach dem Selbstmord des Bruders und dem Auszug nach Aldrans mit konkreten Details über die Situation in der neuen Umgebung informiert wird. Die wichtigsten und konsistentesten Briefe sind die an Hollhof. Mit der Ausnahme der ersten drei (in denen das Bedürfnis nach Ruhe, das Elend der Auflösung des Haushalts in Innsbruck bzw. das Unbehagen mit dem verabschiedeten Hochschulwesen mitgeteilt werden) und dem letzten (in dem eine positive Einschätzung einer Publikation des Psychiaters zum Ausdruck gebracht wird) bilden die restlichen zehn Briefe davon ein thematisch kompaktes Textkorpus. Über viele an die mentale Rekonstruktion früher zurückgelegener physischer Strecken gebundene reflexive Umschweife wird hier über den letzten Arztbesuch des einen Bruders in Begleitung des anderen und den Selbstmord des kranken Bruders erzählt.

Die weiteren eingerahmten Schriften sind die Texte von Walter, dem kranken Bruder. Die Ersten davon werden Hollhof von dem erzählenden Bruder auf Aufforderung in einem Brief geschickt und demgemäß doppelt eingerahmt. Es sind kleine betitelte Fragmente, wie *Seiltänzerin*, *Direktor* oder *Der Seiltänzer*, die alle unter dem Titel *Zirkus* wiedergegeben werden. Die anderen werden im Anschluss an einen weiteren Brief an Hollhof zitiert und bilden eine Art eigenständiges Kapitel mit dem Titel „>Sätze< Walters“, das sich aus Sprüchen, isolierten Überlegungen, dem kleinen Text „Ein Schauspieler“ und Tagebucheintragungen mit der Überschrift „Notizbuch“ zusammensetzt.

In die Haupterzählung selbst werden außerdem drei betitelte Teile („*Böden und Mauern*“, „*Das Augsburger Messer oder das Messer der Philippine Walser*“ und „*In Aldrans*“) eingerahmt, die wie selbstzitierte Kapitel aus einem anderen Text wirken. Die aus der Zusammenfügung eingerahmter und einrahmender Fragmente resultierte Textmontage kennzeichnet sich jedoch durch thematische und stilistische Kontiguität, die der Erzählung trotz ihrer strukturellen Zersplitterung eine eigentümliche Kohärenz gibt. Zwischen der Rahmenerzählung und den Briefen des erzählenden Bruders gibt es manchmal keinen deutlichen Übergang, und die extrem fragmentarischen, dunklen und herben Schriften des erzählten Bruders fügen sich ganz natürlich in die zersplitterte Meditation über Brüderschaft, Krankheit und Tod des erzählenden Bruders ein. Das Grundprinzip dieser Textmontage ist übrigens die Inszenierung der Verschriftlichung von Erfahrung. Denn, so wie öfters bei

Bernhard, verlängern sich auch hier die Grenzerfahrungen der Figuren in einem notwendigen Schreiben-darüber, das sich in der Erzählung selbst auflöst, die im Grunde genommen aus der Suche nach dem Schreiben entsteht.

Die enge Beziehung der Brüder zueinander setzt sich bezeichnenderweise in der Kontiguitätsbeziehung ihrer Schriften zueinander fort, die der erzählende Bruder transparenterweise reflektiert: „Studieren und Fortführen eines Großteils von Walters Gedanken, die deine Gedanken sind; das Strafbare unserer Depressionen...“(73) Wie andere spätere Figuren von Bernhards Prosa nimmt sich der Ich-Erzähler vor, sich mit den Schriften eines Verstorbenen zu beschäftigen und diese *fortzuführen*, und verwirklicht sein Vorhaben schon, indem er in seiner Erzählung auf diese Schriften referiert und aus ihnen sogar herauszitiert. Darüber hinaus erwägt er die Möglichkeit einer Studie mit dem Titel „Über uns“, die sich allein durch die Polarität der zwei Brüder-Charaktere legitimieren würde: „Wir waren in Gegensätzen, zum Beispiel: war *ich* mit meiner Naturwissenschaft beschäftigt, war Walter von seiner Musik *beherrscht, unterkühlt, überhitzt* ... für Walter war alles *aus ihm*, für mich war *nicht das allergeringste aus mir* ... Das allein wäre Grund genug für die Abhandlung >Über uns< ...“(33) Seinerseits thematisiert der kranke Bruder in einem seiner von dem Ich-Erzähler wiedergegebenen Fragmente seine Schreibabsichten. So wie der Fürst in *Verstörung* eine Studie über sein Zimmer projiziert, nimmt sich Walter sogar ausdrücklich vor, ein totales Buch über den Turm zu verfassen (auch wenn er es nicht buchstäblich so nennt), in dem er einfach über *Alles* schreiben müsste: „Ein Buch über alle Wahrnehmungen, die ich im Turm gemacht habe, müsste natürlich ein Buch über *Alles* sein, über das *ganze Mögliche*.“(44) Da die extravagante Äquivalenz *alle Wahrnehmungen – Alles* nicht durchgehalten werden kann, wie man aus dem leicht rekonstruierbaren Syllogismus zu verstehen hat, ist der Endsatz des Syllogismus ein schroffer Negativsatz: „Aus diesem Grund ist es unmöglich, ein Buch über alle Wahrnehmungen, die ich im Turm gemacht habe, zu verfassen.“(44)

Durch all diese Zerspiegelungsmanöver wird ein spiralenartiger Schreibvorgang inszeniert, in dem die Verschriftlichung von Erfahrung auf mehrere sich auseinander entwickelnde Stufen verschoben wird. Der intendierten Pulverisierung des Schreibens im metafikionalen Bereich entspricht auf stilistischer Ebene die zerrissene Erzählweise sowohl in den eingerahmten als auch in den einrahmenden Textteilen. Der extrem fragmentarisierte Textkörper, die elliptischen, gebrochenen Aussagen, die zahlreichen Gedankenstriche, usw. ergeben eine schwindelerregende Erzählung, die an manchen Stellen wie ein wahres Delirium von Sätzen wirkt. Die Abneigung gegen das „dumme[n] Erzählerische[n]“ wird übrigens vom Ich-

Erzähler in einem Brief an Hollhof als solche thematisiert und dadurch eindeutig *en abyme* gesetzt:

„Wir beherrschten beide die Kunst der Andeutung wie keine andere ... wir haßten, verachteten alles Ausgesprochene, Zuendegeredete ... Wir waren ja, wie Sie wissen, *Feinde der Prosa*, uns ekelte vor der geschwätzigen Literatur, vor dem dummen Erzählerischen, vor allem vor dem Geschichtsroman, vor dem Widerkäuen der Daten, historischen Zufälligkeiten, beispielsweise selbst vor Salambô ...“(50)

Ebenfalls reflektiert der Ich-Erzähler in einem der Textfragmente mit dem Titel „*In Aldrans*“, die den letzten Teil der Erzählung ausmachen, das Wesen des Fragments selbst, das jedoch eine viel weitere, existentielle Betreffssphäre aufweist:

„Das Bewußtsein, daß du nichts bist als Fragmente, daß kurze und längere und längste Zeiten nichts als Fragmente sind ... daß die Dauer von Städten und Ländern nichts als Fragmente sind ... und die Erde Fragment ... daß die *ganze Entwicklung* Fragment ist ... die Vollkommenheit nicht ist ... daß die Fragmente entstanden sind und entstehen ... kein Weg, nur Ankünfte ... daß das Ende ohne Bewußtsein ist ... daß dann nichts ohne dich und daß folglich nichts ist ...“

Das Bewusstsein des fragmentarischen Seins verlängert sich auf der Existenzebene in einer *schweren* Lebenseinstellung, die *Zerfühlen* und *Zerdenken* (17) der Welt und der Ich-Welt bedeutet, und auf der Schaffensebene in einem zerrissenen Schreiben, das sich hauptsächlich aus „Sätzezerbröckelungen“(17) zusammensetzt. Die auf Zerstörung und Selbstzerstörung ausgerichteten Existenzmechanismen korrespondieren dergestalt mit einigen sich selbst unterminierenden Produktionsmechanismen, die ein extrem pulverisiertes und zerrissenes Schreiben ergeben. Was aus diesem kleinen Prosatext des frühen Prosawerks in erster Linie festzuhalten ist, ist insofern die grandiose, für das ganze Prosawerk von Bernhard geltende Existenzformel der „Einübung in den Selbstmord“(7), die sich im Schreiben niederschlägt und fortführt und dadurch eine bedeutende poetologisch-metaphorische Dimension gewinnt, die die späteren Metaphorisierungen der (Selbst)destruktivität als Schaffensprinzip vorwegnimmt. Schon auf der ersten Seite heißt es: „(...) wir waren, zum Unterschied von den Eltern, *noch immer nicht* tot gewesen.“((5), Hervorhebung: A.V.) Das Gespenst des Selbstmordes sucht die beiden Brüder heim, aber sie zögern ihn hinaus durch ihr Schreiben: Solange er schreibt, ist der kranke Bruder noch nicht tot; solange er darüber erzählt, ist der zweite Bruder auch noch nicht tot. Seinerseits verschiebt sich das Schreiben von einer Schreibinstanz auf die andere und tendiert gewaltig auf Selbstauflösung, geht aber zwangsläufig weiter gerade durch die Perpetuierung seiner Negativität und seiner impliziten ständigen Infragestellung.

Noch deutlicher als in *Der Kulterer* werden demnach in *Amras* mehr oder weniger ausgeprägt die drei wesentlichen Hauptprinzipien des Bernhardschen Schreibens allegorisiert, die dann

die jeweilige poetologische Dominante verschiedener späteren Prosatexte ausmachen werden: Noch-nicht-sterben, Noch-nicht-schreiben und Das-Schreiben-selbst-in-Frage-stellen. Darüber hinaus konvergieren hier Schreibmetaphorik und Schreibperformanz vollkommen und bieten dadurch das erste Muster *konsequenten Schreibens* in Bernhards Prosawerk.

2.2. Das Böse abnutzen

DIE MÜTZE (1966/1967)¹³⁷ enthält *in nuce* die Kennzeichen des in Bernhards Prosawerk konstant metaphorisierten/allegorisierten (selbst)destruktiven Schreibverhaltens. In einem prekären epischen Rahmen, in dem sich ein hysterisches Ich bewegt, entwickelt sich eine Schaffenssituation. Wie üblich in Bernhards Prosatexten durchläuft dieses Ich eine schwere existenzielle Krise, die dieses Mal mit einer unheilbaren psychischen Krankheit zusammenhängt. Zu den Symptomen der angeblichen Krankheit gehören der gewöhnliche Solipsismus (ausgedrückt durch den Verfall an den „erbärmlichsten Kategorien der Selbstbetrachtung“(17) oder durch „die Farbhysterie *in mir*“(17)) und eine riesige, unüberwindbare Angst vor der Dämmerung. Die psychische Spannung wird außerdem durch das Schwanken zwischen der allergrößten Angst vor dem Verrücktwerden und dem verzweifelten Wunsch, verrückt zu werden, gesteigert. In dieser Widersprüchlichkeit steckt eine unheimliche Einstellung zum „Übel“, das man sich nicht vornimmt zu überwinden, sondern bis zu den letzten Konsequenzen zu verbrauchen und abzunutzen.

Dieses Schwanken zwischen dem Grauen vor dem Verrücktwerden und der Sehnsucht nach dem Verrücktsein äußert sich episch in der Geschichte von einer Mütze, die zufällig auf der Straße gefunden wird. Einerseits durch ihre Fetischisierung, andererseits durch die extravagante Selbstbeschuldigung wegen deren Besitzergreifung wird die Mütze zum Objekt der Wut. Die Objektivierung der Paranoia der Dämmerung, unter welcher das kranke Subjekt leidet, realisiert sich infolgedessen durch seine Einbeziehung in ein Szenario, in welchem die psychische Spannung einen konkreten Bezug haben wird. Wenn auch offensichtlich selbstironisch ausgedrückt, kommt der Hinweis auf den Zusammenhang zwischen der Krankheit und dem neuen Objekt der Besessenheit deutlich im Text vor: „Ich befürchte, daß dieser Zustand, die Mütze auf meinem Kopf zu haben und von der Mütze auf meinem Kopf beherrscht zu sein (...), mit meiner Krankheit zusammenhängt...“(26) Die Mütze bringt tatsächlich viele Triebe und verdrängte Gefühlsreaktionen ans Licht, eine Reihe kränklicher Äußerungen: Angst vor der Schuld, schwere Kommunikationsprobleme, Identitätskrise, gefährliche Neigung zur Übertreibung, dilemmatische Einstellungen, gekränkte Angehörigkeitsgefühle, Anfälligkeit gegen Besessenheit und Leiden, unendliche introspektive Prozesse.

Die Geschichte über einen Mann, der von einer Mütze besessen wird, weil er trotz seiner wiederholten Umfragen von einem Haus zum anderen und von einem Dorf zum anderen ihren

¹³⁷ Die Erzählung erschien zuerst in *Protokolle* (1966, S. 52-62) und dann in Thomas Bernhards erstem Prosaband (*Prosa*, Frankfurt/M. 1967).

Besitzer nicht ausfindig machen kann (da alle nachgefragten Leute bereits eine solche Mütze auftragen), ist im Grunde genommen die Geschichte der Ratlosigkeit vor einer Begegnung, vor dem Kontaktnehmen, vor dem grausamen Etwas, das plötzlich an die Stelle des Nichts tritt. Die ironische Andeutung, dass ein kranker Kopf eine Schutzmütze brauchen würde, kommt gegen das Ende der Erzählung vor, wo sich übrigens die poetologische Perspektive aufschließt: „(...) und ich setzte, weil mir während des Schreibens so kalt geworden war, auf einmal die Mütze auf“(36f.). Wenn man den Vorfall mit der Mütze als die epische Veranschaulichung eines tiefen ontischen Übels betrachtet, wird das Verhältnis paroxystische Angst-Ratlosigkeit das Schema eines Textes darstellen, der dadurch entsteht, dass er seine Produktionsumstände zur Schau stellt. Denn die Geschichte der Ratlosigkeit entpuppt sich am Ende als eine Geschichte über die Umstände der Verschriftlichung dieser Ratlosigkeit:

„Wieder hatte ich das Gefühl, am Ende zu sein, mit mir zuende zu sein. Ich fürchtete mich vor dem leeren Haus und vor den leeren kalten Zimmern. Ich fürchtete mich vor mir selber, und nur um mich nicht mehr in dieser tödlichen Weise, wie sie die meinige ist, zutode fürchten zu müssen, habe ich mich hingesezt und diese paar Seiten geschrieben...“(36)

In diesem Absatz werden die quasi-epischen Richtungslinien des Textes in einen skripturalen Kontext einbezogen. Das Schreiben erfolgt in einer düsteren und kalten Stimmung, in der die Furcht vor der Umgebung und vor sich selbst nicht mehr überwunden werden kann. Die Schreibsituation, die der Text evoziert, trägt die Zeichen des Todes. Die Kälte, die Furcht und das Ende-Gefühl umreißen einen vorletalen Zustand, aus dem heraus das Ich zu schreiben beginnt. Die Art und Weise, wie es sich in diesem Zustand verhält, ist jedoch ambivalent: „Während ich mich wieder einmal, wenn auch sehr geschickt, so doch entsetzlich meiner Krankheit und *Krankhaftigkeit* auslieferte, dachte ich, was ich jetzt mit mir anfangen werde, und ich setzte mich hin und fing an zu schreiben.“(36) In der hier angedeuteten skripturalen Gestik kann man nämlich das fundamentale ontische Schwanken zwischen dem Willen zur Selbstzerstörung und der Sehnsucht nach dem Heil wiedererkennen, aus dem heraus der Text produziert wird.

Der Text setzt sich erst am Ende der Erzählung *en abyme*. Bis dahin gibt es nur noch einen einzigen selbstreflexiven Satz, der die fiktionale Kohärenz des Textes kompromittiert: „Das alles wäre mit einem einzigen Satz gesagt, wie alles mit einem einzigen Satz gesagt ist, aber niemand vermag alles mit einem einzigen Satz zu sagen...“(27) In dieser Aussage zieht die Ich-Erzähler-Figur eine Art negativer Bilanz ihres Schreibens. Indem sie von einem aberwitzigen Gesetz der Endlichkeit des Werks ausgeht, erklärt sie ihr Schaffen, das den absurd engen Rahmen dieses Gesetzes überschreitet, für überflüssig. Dieses

selbstdiskreditierende Manöver, auf das hier auf eine eher rhetorische Art und Weise hingewiesen wird, wird in den weiteren Prosatexten von Bernhard konsequenterweise ausgeübt werden, bis zum einheitlichen Schaffensprinzip der *Auslöschung*.

Die Schreibsituation, die in dieser Erzählung herauszulesen ist, muss in Zusammenhang mit dem Kontiguität-Verhältnis zwischen dem Schreibverhalten und den Schreibumständen, die dieses voraussetzt und auf produktive Weise fortsetzt, verstanden werden. Die „primären“ Schreibumstände, auf die der Text explizit am Ende der Erzählung referiert, zeichnen sich in den Gegebenheiten des banalen Vorfalls mit der auf der Straße gefundenen Mütze ab, der als zerreißende Erfahrung der dilemmatischen Identität¹³⁸ erlebt wird. Die übertrieben beharrlichen, sich anscheinend ins Unendliche ziehenden Versuche, den Besitzer der Mütze ausfindig zu machen, führen den Ich-Erzähler zu einer totalen physischen und geistigen Erschöpfung. Unablässig von ihr gequält, kann er letztendlich nicht umhin, sich selbst die Mütze aufzusetzen. Das Ergebnis dieser Erfahrung ist also eine bestimmte Gemütsverfassung, die durch die beruhigende Übung des Schreibens aufgelöst werden soll: „(...) und nur um mich nicht mehr (...) zutode fürchten zu müssen, habe ich mich hingesezt und diese paar Seiten geschrieben...“(36) Die Angst vor der Leere und vor sich selbst, die der vorangehenden Angst vor der Dämmerung entspricht, wird sich übrigens zu einem wichtigen Thema in den großen Prosatexten entwickeln. Schon hier steht sie in direkter Beziehung zu der schriftstellerischen Unternehmung, da sie eben das Bedürfnis zu schreiben verursacht.

In dieser Erzählung kann man aber auch „sekundäre“ Schreibumstände identifizieren – in die sich die ersten einschreiben –, dargestellt von dem allgemeinen Zustand der psychischen Spannung, in dem sich der Ich-Erzähler vor dem Vorfall mit der Mütze befindet. Die Koordinaten dieser sekundären „Schreibumstände“ finden sich in allen Prosatexten von Bernhard wieder, in denen eine Schreibsituation thematisiert wird: die Krankheit, die absolute Isolation, die physische und psychische Erschöpfung, die Selbstmordbesessenheit. Innerhalb der fiktionalen Verhältnisse bewirkt die Angst vor der Dämmerung – das Hauptsymptom dieses existenziellen Übels – das unaufhaltsame Bedürfnis des Ausgehens auf die Straße, das dann zum Vorfall mit der Mütze führt:

„Die Dämmerung und auf die Dämmerung folgende Finsternis in Unterach kann ich nicht in meinem Zimmer aushalten, aus diesem Grunde laufe ich jeden Tag, wenn die Dämmerung die Finsternis in diese grauenhafte Gebirgsatmosphäre heranzieht, aus

¹³⁸ Vgl. Josef König (>>*Nichts als ein Totenmaskenball*<<, 1983), der in der Mütze das Symbol für ‚das verallgemeinerte Andere‘ (mit den Termini von H.D. Mead aus *Geist, Identität und Gesellschaft*, dt. Aufl. 1978) sieht, und dementsprechend den Schreibvorgang als Form des Kommunikationsversuchs und zugleich des Widerstandes interpretiert: „Der schreibende Widerstand gegen die Mütze kommt gleich dem Widerstand des intellektuellen Außenseiters gegen eine ihn nur typisierende Vereinnahmung durch das ‚verallgemeinerte Andere‘.“(55)

meinem Zimmer hinaus und aus dem Haus hinaus auf die Straße.“(20)

Die Ambiguität der Schreibumstände hängt mit einem zweideutigen Verhältnis Fiktionalität-Skripturalität zusammen. Als epische Veranschaulichung eines existenziellen Krisenzustandes stellt die Geschichte von der Mütze den fiktionalen Kern des Textes dar. Wenn man aber die Geschichte umgekehrt liest, vom Ende aus zum Anfang, kann der Vorfall mit der Mütze, da er die Umstände der schriftstellerischen Produktion ausmacht, einer reinen skripturalen Erfahrung gleichgesetzt werden,¹³⁹ die sich erst am Ende des Textes als solche enthüllt. Der Text bietet sich dergestalt dem Leser in einem ständigen Zögern zwischen seiner fiktionalen und seiner skripturalen Kondition. Aus diesem Zögern ergibt sich in Bernhards Spätwerk eine Schreibformel, in der das Fiktionale immer mehr zugunsten des Skripturalen diskreditiert wird, vor allem in jenen Texten, in denen das Scheitern einer Schrift thematisiert wird (wie beispielsweise in *Beton* oder *Das Kalkwerk*).

Die Beziehung der zwei Schreibumstände („primär“ und „sekundär“) zueinander in diesem Text kann in zwei Richtungen gelesen werden: von links nach rechts, das heißt in die Richtung der Fiktionalität, und von rechts nach links, das heißt in die Richtung der Skripturalität. In der ersten Richtung gelesen, bestimmt diese Beziehung ein geradliniges Schema der Textprogression: Angst vor der Dämmerung → faktische Erfahrung → Angst vor der Leere → (angedeutete) skripturale Erfahrung. Bei der Lektüre „flussabwärts“ macht die Angst vor der Dämmerung die Umstände einer beliebigen Erfahrung aus, die ihrerseits die Angst vor der Leere verursacht, und erst diese rechtfertigt den Fiktionalisierungsvorgang. Bei der Lektüre „flussaufwärts“ ist die Symmetrie der zwei verschiedenen Umstände (der faktischen Erfahrung einerseits, und der Schreiberfahrung andererseits) aufschlussreich für das Abenteuer der Skripturalität. Dem fiktionalen Schema der Angst vor der Dämmerung, die auf der Straße wie eine Wegstrecke „zurückgelegt“ werden soll, entspricht das Projekt einer Schrift, in der die Angst vor der Leere und vor sich selbst bewältigt werden soll. Diese Korrespondenz kann gerade auf Grund des Kontiguität-Verhältnisses zwischen dem Schreibverhalten und den Schreibumständen erfasst werden.

¹³⁹ Vgl. Jens Tismar (*Gestörte Idyllen*, 1973), der eine solche „verkehrte“ Lektüreperspektive ebenfalls in Kauf nimmt, aber in eine Querrichtung: „Von ihrem Endpunkt aus gesehen, kann man die Erzählung von der Mütze als Parabel über die Rolle des Schriftstellers in seiner Gesellschaft deuten. Es wird im Zeichen der Mütze keine äußerliche Solidarität, zum Beispiel mit der Arbeiterklasse, versprochen. Im Konzept Thomas Bernhards heißt schreiben, das Widersinnige festzuhalten, selbst wenn das einen Irrsinn bedeutet. Der vorgestellte Wahnsinn des Erzählers erweist sich darum als eine Methode, Distanz zur Gesellschaft und rigorose Subjektivität in einem Aspekt zu vermitteln.“(130) Diese ziemlich oberflächliche und unflinke Sehweise ist jedoch wichtig gerade wegen der Aufspürung des schriftstellerischen Komplexes in dieser Erzählung.

Verschlimmert und keineswegs gelöst durch „ontische“ Kontextualisierung,¹⁴⁰ soll sich das „Übel“ weiterhin in der Schrift auflösen, also durch eine skripturale Erfahrung. Die Schrift fällt aber mit ihrem eigenen Projekt zusammen, so dass diese „ontische“ Kontextualisierung schon den Text ausmacht, den man sich noch zu schreiben vornimmt, und daher der skripturalen Erfahrung selbst gleichgesetzt werden muss. Die Ausschöpfung des negativen existenziellen Gehalts im Gehen kommt also gleich der Ausschöpfung des negativen existentiellen Gehalts im Schreiben. Die Geschichte von der Mütze lässt sich dementsprechend als narrative Umsetzung eines Schreibkonzepts lesen, in welcher die Form der Schriftlichkeit mimetisch-allegorisch dargestellt wird. In dem kleinen poetologischen Modell, das man in diesem Leseschlüssel identifizieren kann, ist die Erfahrung der Skripturalität nämlich ein dämonisches beharrliches Vorgehen in das „Böse“ hinein, begründet durch den exorzistischen Willen, es zu überwinden.

Hierzu lässt sich eine Parallele zu dem Gehen-Komplex aus der gleichnamigen Erzählung ziehen. Dieser Komplex basiert da auf der Gleichung Gehen-Denken, die eine der Figuren einerseits beständig theoretisiert, andererseits, und zwar durch ihre wiederholten Spaziergänge mit dem Ich-Erzähler, die solche und andere Äußerungen erst veranlassen, zugleich in Tat umsetzt. Außer dieser Gleichung von rhythmischer körperlicher Fortbewegung und Denkvorgängen, welche sich in *Die Mütze* durch die Äquivalenz Schreiben-Gehen verlängert,¹⁴¹ soll man aus *Gehen* auch den Zusammenhang zwischen Gehen/Denken und Verrücktheit festhalten, die von derselben theoretisierenden Figur als Resultat der unmäßigen Praktizierung der zwei vergleichbaren „Bewegungen“ verstanden wird. Denn die Intensität, die die Aktionen des Ich-Erzählers in *Die Mütze* kennzeichnet, zeugt von derselben Tendenz zur Übersteigerung wie in *Gehen*. Die ständig wiederaufgenommenen gezwungenen Spaziergänge, die sich in dem hartnäckigen Suchen nach dem Besitzer der Mütze verlängern und intensivieren, ergeben nämlich ein (Geh)verhalten an der Grenze zur Verrücktheit, das ja von der Figur selbst als solches empfunden und befürchtet wird.

In diesem Verhalten, das sich als das obstinate – ontische, wie skripturale – Bestreben, das „Übel“ durch Abnutzung zu überwinden, deuten lässt, erkennt man die Wut als eines der wichtigsten Merkmale des (selbst)destruktiven Schreibverhaltens, das sich in dem Spätwerk

¹⁴⁰ Durch „ontische“ Kontextualisierung verstehe ich hier die Umsetzung eines abstrakten Gehalts in konkrete Lebensformen, in denen er womöglich ausgelebt bzw. ausgeschöpft werden könnte.

¹⁴¹ Die von Claudia Albes (*Der Spaziergang als Erzählmodell*, 1999) und Elisabetta Niccolini (*Der Spaziergang des Schriftstellers*, 2000) vertretene These, dass der Spaziergang in *Gehen* die Form der Schriftlichkeit repräsentiert, ist meines Erachtens nur durch die vergleichende Analyse anderer Prosatexte aus Bernhards Werk zu belegen, in welchen die Korrespondenz Gehen-Denken durch eine Korrespondenz Gehen-Schreiben weitergeführt wird. Die Tatsache, dass in *Gehen* eben keine Schreibsituation thematisiert wird, ist auch der Grund, warum ich diesen Text, trotz seiner eventuellen poetologischen Relevanz, in meiner Arbeit nicht berücksichtige.

vervollkommen wird. Bernhards eigene Definition seines Schreibverhaltens als „Berserker“ spricht auf bildreiche Weise dafür: „Ich bin ein Berserker, wie soll ich sagen, ich will ja gut schreiben, ich will mich ja auch immer verbessern. Das heißt aber, ich müßte mich immer vergrauslichen und immer mehr verfürchten und verfinstern im Bösen, damit ich besser werde“.¹⁴² Gerade als die Fiktionalisierung dieser Reflexion über die *Vergrauslichung* und *Verfürchtung* und *Verfinstern im Bösen* als Schreibverhalten lässt sich *Die Mütze* lesen.

*

AUSLÖSCHUNG. EIN ZERFALL (1986)

Alle Dimensionen des Schreibens, die in den anderen Prosatexten reflektiert werden, kommen in dem letztveröffentlichten, aber größtenteils schon vor *Alte Meister* (1985) verfassten Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* in programmatischer Form zusammen.

Unter den Umständen eines Todesunfalls, bei welchem Eltern und Bruder ums Leben gekommen sind, versucht der Erzähler, der Deutschlehrer Franz-Josef Murau, seine Herkunft zu rekonstruieren, und „erzählt“ dabei einerseits die Familiengeschichte im ersten Teil des Textes („Das Telegramm“) und andererseits die Episode des Begräbnisses auf dem Familienlandgut Wolfsegg im zweiten Teil des Textes („Das Testament“). Die Erzählweisen in den zwei Textteilen sind nicht identisch. Im ersten Teil wird der Eigenbericht über Wolfsegg aus einem früheren Dialog mit dem Schüler Gambetti herauszitiert, vor dem Hintergrund der Erzählung über das Erhalten des Telegramms mit der Todesnachricht, das bei seinem Empfänger unterschiedliche Reflexionen über die verhasste Familie, den verfallenen Staat, die Loslösung von dem Herkunftsort und das Leben in der Wahlheimat Rom, die fotografische Kunst als Triumph der Künstlichkeit, etc. hervorruft. Diese Reflexionen sind ihrerseits auch nicht direkt wiedergegeben, sondern meistens als Erinnerung an eigene frühere Äußerungen gegenüber dem Schüler Gambetti, die in den Evozierungsstrom ebenfalls als Eigenzitate integriert werden. Im Unterschied zu dieser Bernhard-spezifischen Erzählung von Rede dominiert im zweiten Teil die Erzählung eines Ereignisses, allerdings durchwoben von verschiedenen Äußerungen der beteiligten Personen über das Ereignis, inklusive solchen des

¹⁴² Zit. nach Wieland Schmied: *Thomas Bernhards Häuser*, 1995, S. 64.

Erzählers, und gegen das Ende durchkreuzt von Tangentenberichten, – alle vorwiegend in indirekter Rede wiedergegeben.

Der gesamte Text bietet sich als die von Murau verfasste Schrift „Auslöschung“ dar, was sowohl am Anfang – durch die verfremdende Formel „schreibt Murau“(7) – als auch am Ende – durch eine symmetrische, in den letzten Satz des Romantextes eingeschobene Präzisierung vonseiten einer texttranszendenten geheimnisvollen Herausgeberfigur über das Geschriebene und seinen Autor – markiert wird: „Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin und wo ich diese *Auslöschung* geschrieben habe, und wo ich bleiben werde, schreibt Murau (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom), dankte ich ihm für die Annahme.“(651) Auf der anderen Seite spricht Murau mehrmals in diesem ihm zugesprochenen Text über seine Absicht, eine Schrift über seinen Herkunftsort Wolfsegg zu verfassen, die den Titel „Auslöschung“ tragen sollte. Die Schreibsituation, die dadurch inszeniert wird, ist derjenigen in *Beton* (1982) ähnlich, wo ein fiktionaler Erzähler (Rudolf) von dem eigentlichen Erzähler zitiert wird, jedoch mit dem Unterschied, dass Rudolfs Notizen, wie die meisten Schriften von Bernhards Figuren, eindeutig für die Ersatzschrift zur projizierten musikwissenschaftlichen Schrift über Mendelssohn-Bartholdy erklärt werden. Im Gegensatz dazu erfährt man hier gerade durch die Präzisierung am Ende des Romans, dass Muraus projizierte Schrift über Wolfsegg, die er im Laufe seiner Erzählung mehrmals reflektiert, und die Erzählung selbst sich völlig überlappen wollen. Dieser Aspekt der Schreibsituationen ist allerdings nicht neu in Bernhards Prosawerk,¹⁴³ aber es ist das erste Mal hier, gerade in dem letztpublizierten Prosatext, dass das erzählte Schriftprojekt explizit, und zwar durch eine spektakuläre Umwendung der *conditio* der Erzählung an ihrem Ende, für die Schrift selbst erklärt wird. Durch dieses fiktionale Manöver wird das produktive Verhältnis zwischen Projektion und Produkt hervorgehoben, was vielmehr das Schreiben über Schreiben als Textproduktionsmodus¹⁴⁴ bestätigt.

Das Schriftprojekt „Auslöschung“ wird im gesamten Text an vier Stellen erwähnt: das erste Mal als eine aus einem Gespräch mit Gambetti stammende und nun (in der Zeit der „Erzählung“) zitierte Darlegung des Projekts; das zweite Mal als Überlegung über die ethische Pflicht des Schreibers; das dritte Mal als Rückwendung auf den Titel; und das vierte Mal als Überlegungen über das Umgehen mit dem Projekt, durchwoben von Selbstziten aus verschiedenen anderen Gesprächen mit Gambetti über dasselbe Thema.

¹⁴³ Vgl. dazu *Die Mütze* und *Holzfällen*, wo am Ende der jeweiligen Texte der Ich-Erzähler über das ihm gerade Passierte und dementsprechend schon Erzählte, zu schreiben anfängt bzw. sich vornimmt, umgehend darüber zu schreiben.

¹⁴⁴ Christian Schärf (*Werkbau und Weltspiel*, 1999) weist darauf hin, dass Bernhards schriftstellerische Produktivität mit der Todesnähe immer mehr stieg, was zu einem Ritualisieren des Schreibens führte: „Indem jede Vorstellung von substantiellen Wahrheitsbegriffen gelöscht wird, behauptet sich die Schrift in ihrer Eigendynamik als rituelles Instrument. Schreiben wird so tatsächlich zum Ritual.“(167)

An der ersten Textstelle wird das Thema „Schreiben“ mit großer Kraft eingeführt. Nicht nur das Vorhaben wird angekündigt, sondern zahlreiche weitere Fragen betreffend das Schriftprojekt werden aufgegriffen, alle nacheinander, in keiner gewissen Ordnung, wie aus einem zügellosen Willen, die ganze Angelegenheit nicht nur auf einmal zu äußern, sondern womöglich auch auf einmal zu lösen. In Zusammenhang mit der allgemeinen Schreibsituation, die sich erst am Ende des Textes aufklärt, kann man diesen Impetus als einen selbstbezüglichen Verweis auf das textkonstituierende Ringen um das Schreiben verstehen. Da der Text zum Teil dadurch entsteht, dass der (fiktionale) Schreibprozess sich selbst in Frage stellt, und da dieses Ringen um das Schreiben gewissermaßen den Platz der Referenzen besetzt, hat man hier mit einem autopoietischen Verfahren zu tun, durch das Produktionsenergie aus sich selbst hergestellt werden soll. Auf dieses Verfahren werde ich aber noch später zu sprechen kommen.

Schon die Absicht, eine Schrift über Wolfsegg zu verfassen, wird ganz energisch zum Ausdruck gebracht, im Anschluss an die Evozierung der nationalsozialistischen Flecken in der Geschichte der Familie und ihres politischen Opportunismus im Allgemeinen: „Aber eines Tages, hatte ich zu Gambetti gesagt, will ich doch darangehen, alles über das aufzuschreiben, das mir, Wolfsegg betreffend, keine Ruhe läßt, über alles, das Wolfsegg betrifft.“(197) Auf diese ziemlich abrupte Art und Weise setzt ein konsistenter Monolog des sich selbst zitierenden Ich-Erzählers Murau über seine schriftstellerischen Intentionen ein. Kurz nach der Einführung des Vorhabens wird das Thema der projizierten Schrift näher bestimmt:

„Jahrelang denke ich, ich muß diesen Bericht über Wolfsegg schreiben, über die Wolfsegger Menschen, über die Wolfsegger Verhältnisse, über ihr Unglück und über ihre Gemeinheit, über ihre Hinfälligkeit und ihre Charakterlosigkeit, über alles, das sie mir vorgeführt haben und das mir, solange ich lebe, mehr oder weniger die Nächte meines Lebens schlaflos gemacht und ruiniert hat, wenn ich die Wahrheit sage, Gambetti.“(197f.)

Die kumulative Angabe von zu behandelnden Inhalten, die mit demselben eifrigen Willen zum Umfang eines möglichst weiten und zugleich feinen Stoffes im Schreiben zusammenhängt, erfolgt einerseits durch die Aufzählung von Unterthemen, andererseits durch ihre Vertiefung, die in ihre Legitimierung übergeht. So ergibt sich die Schärfe des Großthemas „Wolfsegg“ – das durch die Unterthemen Ort an sich, *Menschen* und *Verhältnisse* näher bestimmt wird – aus den strengen Charakterisierungen der betreffenden

Menschen, und es legitimiert sich als Betreff des zu schreibenden *Berichtes* durch die brutale bis zerstörerische Auswirkung der entsprechenden Lebensinhalte auf den Schreiber.¹⁴⁵

Da der Text schließlich als Ergebnis des erzählten Schreibvorhabens gelten will, hat man die Darstellung des Schreibvorhabens als einen selbstbewussten und gezielten Kommentar zum Romantext selbst zu lesen.¹⁴⁶ So findet man in dieser prospektiven Vorstellung der in einer noch zu schreibenden Schrift zu behandelnden Themen eine im Grunde genommen halb retrospektive Darstellung, halb antizipierende Vorstellung der in der gerade entstehenden Schrift schon laufenden Themen. Denn das meiste, was Murau „erzählt“, die meisten seiner Reflexionen wie seiner Erinnerungen an frühere eigene Äußerungen beziehen sich alle, direkt oder indirekt, auf Wolfsegg (das Thema der projizierten Schrift), das als Ort der Verfallenheit und der Verzweiflung „geschildert“ wird, im ausdrücklichen Gegensatz zur Wahlheimat Rom, dem Ort der glücklichen Regenerierung.

In der Episode der einzigen kompakten Evozierung von Wolfsegg gegenüber seinem Schüler Gambetti, die im Laufe des Textes mehrmals angekündigt wird und schließlich als nachträgliche Wiedergabe des eigenen Berichtes von einst erscheint, beginnt die epische Rekonstruktionsbewegung des betreffenden Raums tatsächlich durch eine Beschreibung des Ortes an sich: „Meine Betrachtung war wie immer von unten ausgegangen, vom Ort aus. Ich blickte in die Höhe. Oben, hatte ich zu Gambetti gesagt, liegt Wolfsegg, über achthundert Meter hoch, jahrhundertlang uneinnehmbar, eine Festung (...)“ (163) Dieser Ort wird aber erst durch seine Einwohner zur „Wolfsegger Geld- und Wirtschaftsmühle“ (45), in welcher die Sensibilität und der Geist systematisch zugrunde gerichtet werden. Die Attribute des verfallenen Menschentums, und zwar das *Unglück*, die *Gemeinheit*, die *Hinfälligkeit* und die *Charakterlosigkeit*, werden im Laufe von Muraus „Erzählung“ am Beispiel der Familienmitglieder aufgezeigt. Mit der Ausnahme des Onkels werden sie alle in tief schwarzen Farben porträtiert, kulminierend mit der Mutter, die als Inbegriff des Bösen dargestellt wird: „Die treibende Kraft des Bösen, muß ich mir sagen, ist immer meine Mutter gewesen, hatte ich zu Gambetti gesagt. Das Böse auf Wolfsegg, wenn wir es auf seinen Ursprung zurückführten, führte immer auf unsere Mutter zurück, sie war der Ausgangspunkt.“ (297) Nach dem Tod der Eltern und des Bruders wird Wolfsegg zum

¹⁴⁵ Georg Jansen (*Prinzip und Prozess Auslöschung*, 2005) weist auf „das Kritikparadox der Thomas Bernhard-Literatur“ (S. 202) im Allgemeinen hin, das durch besteht, dass die kritisch angelegten Figuren ihre Methoden den inkriminierten Milieus entlehnen. In Bezug auf Muraus Unternehmung macht er folgende zutreffende Bemerkung: „Ihm bleibt deshalb, unter den von ihm konstatierten Bedingungen eines allgemeinen ‚Zerfallprozess[es]‘, nur die Möglichkeit der Aufnahme von dessen Dynamik, die er in radikaler Weise übertreibt und als literarisches Verfahren präpariert.“ (201)

¹⁴⁶ Vgl. Andreas Gößling (*Die ‚Eisenbergrichtung‘*, 1988): „Da Murau zugleich als fiktiver Autor fungiert, sind seine individual- oder familiengeschichtlichen, geistes- oder realhistorischen Überlegungen stets auch als poetologische Reflexionen auf die ästhetische Problematik von AUSLÖSCHUNG zu lesen.“ (12)

„ererbten Alptraum“(482), wie alle ererbten Familiengrundstücke in Bernhards Werk, und stellt die quälende Frage nach der Verwaltung einer Vergangenheit,¹⁴⁷ mit der der Erbe nie fertig werden konnte und die er übrigens wie üblich durch eine Weitervererbung löst. Ein weiterer Gedanke über sein Schriftprojekt, den der Erzähler Murau seinem Schüler Gambetti mitteilt („Ich werde versuchen, die Meinigen so zu zeigen, wie sie sind, wenn sie dann auch nur so aufgeschrieben sind, wie *ich* sie gesehen habe, und wie *ich* sehe.“(198)), zeugt aber davon, dass er die zwangsläufige Subjektivität seiner Perspektive schon in Kauf nimmt, und verleiht dem Kommentar zum Schriftprojekt auch eine selbstkritische Dimension.

Nach der Rekonstruktion des höllischen Universums im ersten Teil des Textes wird im zweiten Teil ein „descensus ad inferos“ („(...) *ich fahre in die Hölle zurück*, hatte ich zu Gambetti gesagt (...)“(315)) vorgenommen. Die Konfrontierung mit dem verabschiedeten Ursprungsraum, veranlasst von der Beerdigung der Familienmitglieder, die ihm die Übriggebliebenen als Letztes *vorführen*,¹⁴⁸ bringt den Erzähler Murau in einen düsteren Zustand der genauen Wiedererkennung einer infamen Welt, die er nicht akzeptieren kann. Der Höhepunkt der grausamen *Vorführung* ist der Moment der Grablegung,¹⁴⁹ wo die Bilanzierung der persönlichen Katastrophe in Zusammenhang mit der Familiengeschichte (die übrigens in die Staatsgeschichte mündet¹⁵⁰) ebenfalls zum Schluss kommt: „Entziehen, sich allem entziehen, dachte ich, ich hatte keinen anderen Gedanken mehr. Die Zeremonie über mich ergehen lassen und mich dann für immer entziehen, dachte ich.“(644)

Unter diesen Umständen erscheint das Schreiben, wie bei allen anderen Figuren in Bernhards Prosawerk, als eine Notwendigkeit. Was in der oben zitierten Präsentation des Schreibvorhabens durch das Verb „muß“ („ich muß diesen Bericht über Wolfsegg schreiben“) angedeutet wird, wird später beachtlich verstärkt, und zwar als Gegenantwort auf die eigenen Zweifel an das Nutzen einer solchen Unternehmung: „Aber es ist mir immer klar gewesen,

¹⁴⁷ Angesichts (vor allem) der obsessiven Präsenz der Vergangenheit im Roman und der Unmöglichkeit der Hauptfigur, sich von der Vergangenheit zu befreien und diese in einem Text auszulöschen, das als Hauptthema gelesen wird, stellt Thomas Klinkert (*Bewahren und Löschen*, 1996) einen durchaus nachvollziehbaren Bezug zwischen Bernhards letztem Buch und Prousts Lebenswerk *A la recherche du temps perdu* her: „Der pseudo-biographische Text *Auslöschung*, so meine These, läßt sich als thematische, strukturelle und poetologische Revokation der *Recherche* lesen. Es ist ein Palimpsest, der allerdings, wie es in der Natur des Palimpsests liegt, konstitutiv auf den Vorgängertext bezogen bleibt, ihn nicht auslöschen, sondern nur überschreiben kann.“(245)

¹⁴⁸ In seinem Kommentar zur projizierten Schrift sprach Murau von „alle(m), (w)as sie mir vorgeführt haben“, und meinte damit die Verlogenheit und Falschheit des anvisierten Menschentums.

¹⁴⁹ Im Rahmen seiner intertextuellen Untersuchung, in der er der textimmanenten Poetik (die sich in seiner Auffassung aus *Erinnerung*, *Tod* und *Auslöschung* zusammensetzt) einen wichtigen Platz einräumt, deutet Thomas Klinkert (a.a.O.) die Begräbnis-Szene als „*mise an abyme* des Produktionsvorganges“ im Sinne von „zitierende[m] Einschreiben in die Mannigfaltigkeit des Intertextes“(272).

¹⁵⁰ S. dazu Georg Jansen (a.a.O.), in dessen Auffassung der Wolfsegg-Komplex als „die Verräumlichung dieser intellektuellen und historischen Topoi zu verstehen [ist]: als deren Fiktionalisierung, als Parabel gleichsam über die sesshaft gewordene Politik ebenso wie die Macht einer Denkkultur, die ihren Alleinanspruch auf Wahrheit noch behauptet, obwohl sie längst von einem neuen Paradigma der Unzeitgemäßheit gezogen wird“(48).

und in der letzten Zeit noch klarer geworden, daß dieser Bericht von mir gemacht werden muß, daß ich mich einem solchen Bericht über Wolfsegg nicht entziehen kann, was ich auch dagegen habe, ich werde ihn eines Tages machen müssen.“(198) Was die Notwendigkeit des Schreibens zudem noch verstärkt, ist das Gefühl der Todesnähe: „Und wissen Sie, habe ich zu Gambetti gesagt, meine Zeit, die mir noch bleibt, ist auch nur noch die kürzeste, wenn ich meinen Bericht nicht bald anfangen, ist es zu spät.“(199) Da der Romantext mit der Erwähnung des Todesjahres des erzählten Erzählers endet und dadurch dessen Todesahnung bestätigt, gewinnt sein Schreiben eine ausgeprägt testamentarische Dimension,¹⁵¹ so dass das Binom Schreiben-Tod aus den anderen Prosatexten hier eine neue, radikale Form erfährt.

Die Notwendigkeit des Schreibens ist aber nicht nur eine persönliche Angelegenheit, sondern auch eine Pflichtfrage. Denn auch dieser Erzähler versteht sich selbst in seinem schriftstellerischen Unternehmen, wie manche andere in Bernhards Prosawerk, als der Nachläufer eines Anderen, dessen Schriftprojekt er zu übernehmen und zu verwirklichen hat. In diesem Fall geht es um den Onkel des Erzählers, der eine – mit dessen Selbstbezeichnung – umfangreiche *Antiautobiographie* verfasst hatte, die er vor seinem Tod angeblich verbrannte, oder die von seiner Familie zerstört wurde. Angesichts der Annahme, dass der Onkel es auf dieselbe negative Beschreibung von Wolfsegg abgesehen hatte, nimmt sich der Erzähler vor, diese verlorengegangene Schrift durch die seinige zu ersetzen: „Da diese Antiautobiographie meines Onkels nicht mehr da ist, habe ich selbst ja sogar die Verpflichtung, eine rücksichtslose Anschauung von Wolfsegg vorzunehmen und diese rücksichtslose Anschauung zu berichten.“(197) Die Idee des Schreibens als Verpflichtung wird in der kleinen zweiten Textsequenz über das Schriftprojekt wiederaufgenommen, aber dort in der Form des Schreibens als Geständnis, „stellvertretend für so viele, die über ihre Leiden über die nationalsozialistische Zeit nicht sprechen, sich nur ab und zu darüber zu weinen getrauen ...“(457f.) Was die beiden Perspektiven verbindet und poetologisch relevant macht, ist das Stellvertretende, eine Kategorie ersten Ranges in Bernhards poetologischem „Programm“, das auf dem Niveau der Fabel zwei Hauptformen einnimmt: das Sprechen an Stelle eines Anderen

¹⁵¹ In der Sekundärliteratur wird diese Dimension des thematisierten Schreibens meistens in Zusammenhang mit der Überzeichnung „Das Testament“ des zweiten Teils des Romantextes diskutiert, und darüber hinaus mit der Lebenssituation von Bernhard selbst, der mit diesem Roman sein letztes Werk an die Weltliteratur verschenkte, so wie die fiktionale Figur, kurz vor seinem Tod.

mit der Variante des Schreibens an Stelle eines Anderen¹⁵² und die entstehende Schrift als Ersatz für eine andere Schrift, die eigentliche.¹⁵³

Ein weiterer Aspekt, den Murau in der Beschreibung seines Schriftprojektes aufgreift, sind die Bedingungen des Schreibens. Wie alle anderen schreibenden Figuren von Bernhard ist Murau eine selbstmörderische Natur, weltentzogen und solipsistisch, die bewusst ein kontinuierliches Hinsterben praktiziert:

„Ich habe mich vor allem geistig, aber auch körperlich verkommen lassen. Ich bin ein durch und durch verkommener Mensch geworden. Krank durch und durch, unduldsam, unerträglich argwöhnisch wie kein zweiter, bin ich in der andauernden Selbstbeobachtung und Selbstbetrachtung beinahe erstickt.“(205f.)

Im Unterschied zu seinen Geistesverwandten glaubt er aber, mittlerweile sein Gleichgewicht wiedergefunden zu haben, und empfindet sowohl die Raum- als auch die Zeitbedingungen in Rom, dem „idealen Zentrum unserer heutigen Welt“(197), als ausgezeichnet für das Verfassen seiner Schrift: „Wann sonst, als jetzt, wo ich dazu in der Lage bin, den Kopf dafür habe, hatte ich zu Gambetti gesagt, hier, mit dem Abstand von Rom aus, der einem solchen Vorhaben nur der allernützlichste sein kann.“(197) Es ist das erste Mal in Bernhards Werk, dass eine schreibende Figur ihre Voraussetzungen für die Schreibearbeit so positiv einschätzt. Sie werden jedoch auch hier schnell in Zweifel gezogen, beginnend mit der Erwägung des Startmöglichkeit: „Die Schwierigkeit ist ja immer nur, wie einen solchen Bericht anfangen, wo einen tatsächlich brauchbaren ersten Satz einer solchen Aufschreibung hernehmen, einen solchen allerersten Satz.“(198) Im Verhältnis zum Anfang des Romantextes, der vollkommen in die Reihe der gewaltigen bis äußerst gewaltigen *incipit*-Sätze der Prosatexte Bernhards passt, wirkt diese Beunruhigung durch die heikle Frage des Anfangs fast schon selbstparodistisch. Außerdem beginnt der Text sehr unbefangen, durch den Verweis auf eine Aktion, die eine zentrale Rolle für den Perspektivenaufbau bzw. Perspektivenwechsel haben wird, und zwar gerade auf eines der Gespräche mit dem Schüler Gambetti: „Nach der Unterredung mit meinem Schüler Gambetti, mit welchem ich mich am Neunundzwanzigsten

¹⁵² Das Sprechen/Schreiben an Stelle eines Anderen weist in diesem Roman drei Hauptaspekte auf: zum einen beabsichtigt der Erzähler Murau das Schriftprojekt des Onkels zu verwirklichen und dadurch auch an Stelle derjenigen zu sprechen, die es selber nicht können; zum zweiten wird er von einer texttranszendenten Herausgeber-Figur zitiert; zum dritten besteht sein eigenes Geschriebenes hauptsächlich aus Selbstzitate.

¹⁵³ Das Spannungsverhältnis zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit stellt laut Gernot Weiß (*Auslöschung der Philosophie*, 1993) das Hauptgerüst des Romans dar, welcher in seiner Auffassung gerade über „das Verschwinden der Eigentlichkeit“ (wie das Kapitel zu *Auslöschung* in seinem Buch übrigens auch heißt) „erzählt“. Anhand von Derridas Schrifttheorien interpretiert er die Perpetuierung der stellvertretenden Gehalte, die im Text unter verschiedenen Formen vorkommen, als den vergeblichen Versuch der Einholung des Eigentlichen: „Als Folge der *différance* wird die Wiedergewinnung der Präsenz von einem Stellvertreter zum anderen aufgeschoben. Eine Kette von Stellvertretern entsteht.“(141) In diesem Interpretationsrahmen steht Muraus Schriftbegriff für eine „Universalschrift“(139) und bezieht sich in Einklang mit Derridas Schriftauffassung auf die allgemeingültige „Auslöschung des Authentischen durch die Schrift“(137).

auf dem Pincio getroffen habe, (...), enthielt ich gegen zwei Uhr Mittag das Telegramm, in welchem (...).“(7) In einem dieser Gespräche wird dann an einem späteren Zeitpunkt der Erzählung gerade die Frage des Anfangs einer Schrift über Wolfsegg angesprochen. Diese in sich geschlossene und aus sich selbst ernährende Struktur der Erzählung zeugt schon auf diesem Niveau der Textgestaltung von der autopoietischen Tendenz der Textproduktion.

Im Anschluss an die Frage des Anfangs gesteht Murau seinem Schüler und Freund Gambetti, dass er schon zahlreiche Schreibversuche hinter sich hat, die er aber niemals über den ersten Satz hinaus gebracht hat. An einer anderen Stelle im Text erwähnt er außerdem, dass er aus dem Verbrennen seiner vorherigen gescheiterten Manuskripte ein wahres Ritual gemacht hat, das er zusammen mit seiner Freundin und Gutachterin Maria¹⁵⁴ zu zelebrieren pflegte. Hinter dem Enthusiasmus über die neuen günstigen Voraussetzungen für die Schreibarbeit steht also auch in diesem Fall ein tiefer Defätismus, der einerseits eine große Zerstörungslust auslöst, andererseits in die übliche „Verzögerungstaktik“ übergeht: „Gleich darauf aber wieder: wir glauben, wir können ein solches Vorhaben anfangen und sind doch nicht imstande dazu, alles ist immer gegen uns und gegen ein solches Vorhaben, so zögern wir es immer hinaus und kommen niemals dazu (...).“(200).

Der dilemmatische Umgang mit dem Vorhaben kommt aber viel deutlicher und eingehender in der letzten Textsequenz zum Schriftprojekt zum Ausdruck, wo die zögernde Einstellung zum Schreiben in einen kausalen Zusammenhang einbezogen wird. So erklärt sich die Angst vor dem Anfangen durch die „ungeheuere“ Beschaffenheit des Vorhabens, die an das außergewöhnliche und von seinem Autor ebenfalls als ungeheuer empfundene Bauwerk in *Korrektur* erinnert: „Ich schreibe eine ungeheuere Schrift, sage ich mir, und habe gleichzeitig Angst davor und bin in diesem Augenblick der Angst auch schon gescheitert, in der absoluten Unmöglichkeit, damit überhaupt erst anfangen zu können.“(614) Die hemmend wirkende Diskrepanz zwischen Voraussetzung und Anspruch der Arbeit übersetzt sich außerdem in die Distanz zwischen der durchgeführten Skizzenarbeit („Existenzskizze“ (615)) und der vorgenommenen Synthesenarbeit, die schon in der ersten Textsequenz zum Schriftprojekt problematisiert wird:

„Es genügt nicht, daß wir uns nur Notizen machen über das, was uns wichtig ist, über das uns wichtigste möglicherweise, hatte ich zu Gambetti gesagt, über unseren ganzen Herkunftskomplex, daß wir so viele Hunderte und Tausende von Zetteln vollgeschrieben haben über diese Thematik, die unsere lebenslängliche Thematik ist, wir haben zweifellos und tatsächlich einen größeren, um nicht sagen zu müssen, einen großen Bericht abzugeben von dem, woraus wir schließlich entstanden und gemacht und von welchem wir die ganze Zeit unserer Existenz *geprägt* sind.“(201)

¹⁵⁴ Sie wird in der Sekundärliteratur gewöhnlich mit Ingeborg Bachmann identifiziert.

Diese Überlegungen kreisen um die Vokabel „Herkunfts-komplex“, die einen sehr hohen selbstreflexiven Wert im Verhältnis zum gesamten Prosawerk hat, was auch ihr Vorkommen als Quasi-Schlüsselbegriff in fast jedem literaturwissenschaftlichen Diskurs zu Thomas Bernhards Oeuvre vollkommen beweist. Was also in den kritischen Metadiskursen als eines der Hauptthemen Bernhards identifiziert wird, ist als solches schon innerhalb des Werks offengelegt, wo das Thema „Herkunft“, wie hier, in metafikcionalen Termini reflektiert wird. Seine existenzielle Bedeutung, die sowohl durch die ersten umschreibenden Formulierungen („was uns wichtig ist“ und „das uns wichtigste möglicherweise“) als auch durch die letzte („[das] woraus wir schließlich entstanden und gemacht und von welchem wir (...) *geprägt* sind“) angedeutet wird, verlängert sich um eine poetologische Dimension, die ihrerseits durch die aufklärende Formulierung „über diese Thematik, die unsere lebenslängliche Thematik ist“ signalisiert wird. Außerdem wird hier über Herkunft als privilegiertes Thema in einem ausdrücklich schriftstellerischen Zusammenhang gesprochen, der in einem wahren semantischen Feld des Schreibens („Notizen“, „Zettel“, „Bericht“) zustande kommt. Wenn man noch dazu in Betracht zieht, dass *Auslöschung. Ein Zerfall* tatsächlich Bernhards letzte und größte Auseinandersetzung mit der Herkunftsthematik darstellt, kann man diesen Textausschnitt samt seinem vollen selbstreferentiellen Gehalt wahrnehmen. Insofern ist die selbstgestellte Frage nach einem „größeren“ *Bericht* der schreibenden Figur Murau, die als Notwendigkeit formuliert wird, als der fiktionale Ausdruck des Bewusstseins einer großen Synthesenarbeit zu verstehen, die vom Autor Bernhard selbst zu leisten ist.

Was die angebliche Diskrepanz zwischen Voraussetzung und Anspruch des Schreibens anbelangt, sind die betreffenden Skrupel in diesem Fall (wo die thematisierte Schrift mit der „Erzählung“ zusammenzufallen tendiert, und also als verwirklicht gilt) mehr als in anderen Fällen (wo die thematisierte Schrift tatsächlich nicht zustande kommt, wie beispielsweise in *Das Kalkwerk* oder in *Beton*) Selbstdiskreditierungsmanöver, die in eine Logik der Selbstinszenierung einer labilen Autorschaft gehören. Sie erfolgen vielmehr vor dem Hintergrund der Blamierung der Schriftsteller-*conditio* überhaupt („die Schriftsteller, die Protokollierer“(615)) und vor allem seines zweifelhaften ethischen Profils („Die meisten haben einen schlechten, wenn nicht geradezu abenteuerlich widerwärtigen Charakter (...)“(616)), was als persönliche Antwort darauf zum Verneinen der Eigenberufung führt: „Aber ich bin nicht *eigentlich* Schriftsteller, Gambetti, habe ich zu ihm gesagt, durchaus nicht.“(617)

Die minimalistische Tendenz in der Einschätzung der eigenen Schreibearbeit lässt sich übrigens auch an den pejorativen Vokabeln „Notizen“, „Zettel“ und „Bericht“ erkennen, durch die der Erzähler Murau seine Schriften bezeichnet. Die im gesamten Prosawerk immer

wieder thematisierte Opposition zwischen „Notizen“ bzw. „Zettel“ als vorläufigen Kompromiss-Schriftformen und einer eigentlichen, kaum erreichten Schrift wird hier aus einer neuen Perspektive wiederaufgenommen, wo die Distanz zwischen dem Romantext und dem thematisierten Text zu Null tendiert. Die Kompromiss-Schriftform, in der die eigentliche Schrift nur reflektiert wird, wird nämlich letztlich – durch die Übernahme von deren Titel („Auslöschung“) in der Schlusserklärung des fiktionalen Autors Murau – indirekt zur einzig möglichen Schrift erklärt.¹⁵⁵

Die Einstellung zum Schreiben ist daher gespalten: Einerseits ist das Schreiben aus vielen Gründen für legitim und sogar für notwendig gehalten, wie ich vorher gezeigt habe; andererseits ist es geringgeschätzt bis verachtet, besonders wenn es um das Urteilen über die eigentliche schriftstellerische Tätigkeit und ihre „offiziellen“ Vertreter geht. Die immanente Lösung dieses Widerspruchs scheint eine Art intendierten Dilettantismus zu sein, der einem erst ermöglichen würde, das Schreiben jenseits der etablierten Schriftstellerei zu praktizieren, als private Übung anspruchsloser Niederschrift von „Geschichten“, die aus persönlichen Gründen auf das Papier gehören. Das ist aber wiederum auf die Logik der Inszenierung einer labilen Autorschaft zurückzuführen, von welcher her das Geschriebene seinerseits – und infolgedessen der Romantext selbst, insofern er sich mit der Erzählung der erzählten Figur völlig überdecken will – in seiner unperfekten und unstabilen Arbeitsform¹⁵⁶ dargeboten wird. Das innerwerkliche Autorschaftsspiel hängt also mit der Vorliebe für eine minimalistische Textproduktionspraxis zusammen, die, auf die skripturale Ebene übertragen, der Vorliebe für meta-fiktionale Konstrukte entspricht, in denen der Text in seiner Gemachtheit erscheint, und infolgedessen ebenfalls minimalisiert wird.

Im Mittelpunkt der Äußerungen zum Schriftprojekt steht die Frage der Intentionalität. In vielen eindringlich variierten Sätzen, die an anderen Stellen noch weiter variiert werden, teilt Murau seinem Schüler Gambetti mit, was er mit seiner Schrift genau beabsichtigt, und erklärt dabei die Zerstörung („Auslöschung“ in seiner Ausdrucksweise) als sein Schaffensprinzip:

¹⁵⁵ Georg Jansen (a.a.O.) spricht von einer „substitutiven Poetik“(155), in der die Beschreibung des Scheiterns als Ersatzhandlung zum Schreiben gilt: „Die Beschreibung des scheiternden Schreibversuchs ersetzt die ausbleibende Schrift, das Performative der Schreibgeste tritt an die Stelle des abwesenden, unbegonnen bleibenden Textes. Die Gestaltwerdung des Textes aus der Festlegung seiner Abwesenheit wird allmählich als seine literarische Natur erkennbar.“(159)

¹⁵⁶ Vgl. Georg Jansen (a.a.O.). In seiner Untersuchung der intertextuellen Bezüge von Bernhards letztem Roman hält er den „Vergleich von [Kafkas] *Prozess* [der im Anschluss an entsprechende literaturwissenschaftliche Ergebnisse der letzten Jahre als Allegorie des Schreibprozesses gelesen wird] und *Auslöschung* als das Zentrum des in dem Text ‚Auslöschung‘ sich dokumentierenden Schreibens (...), in dem die Verquickung von Literaturgeschichte und direkten Anschluss an sie suchendem, neu zu schreibendem literarischem Text sich vollzieht“(137). In diesem Zusammenhang bezeichnet er die zwei literarischen Texte als „prozessierende Texte“(176) „mit unsteuerbarem Verlauf“(177).

„Das einzige, das ich schon endgültig im Kopf habe, hatte ich zu Gambetti gesagt, ist der Titel *Auslöschung*, denn mein Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen, alles auszulöschen, das ich unter Wolfsegg verstehe, und alles, das Wolfsegg ist, alles, Gambetti, verstehen Sie mich, wirklich und tatsächlich alles. Nach diesem Bericht muß alles, das Wolfsegg ist, ausgelöscht sein. Mein Bericht ist nichts anderes als eine Auslöschung, hatte ich zu Gambetti gesagt. Mein Bericht löscht Wolfsegg ganz einfach aus.“(199)

Die konsequent fortgesetzte minimalistische Selbsteinschätzung in der Darstellung des Schriftprojekts ist diesmal flagrant übertrieben, da mit der Festlegung des Titels, der als erstes und einzig erreichtes Arbeitsstadium angegeben wird, offensichtlich schon das Konzept der Schrift erstellt ist. Denn der ausgewählte Titel „Auslöschung“ entspricht durchaus den destruktiv angelegten Schreibvorsätzen, die Murau sehr klar vor Augen hat und vollkommen selbstbewusst zum Ausdruck bringt. Die extrem nachdrücklich formulierte Absicht, im Schreiben den Gegenstand des Schreibens zu vernichten, macht übrigens aus Murau die erste und letzte Figur von Bernhard, die sich explizit zur Zerstörung als schriftstellerischem Schaffensprinzip bekennt. Der Titel ist also keine bloße Vokabel, sondern ein ganzes (metafiktionales) Programm.

Auf den Titel kommt der Erzähler noch in der dritten Textsequenz zum Schriftprojekt zurück, im Anschluss an die Evozierung der Verbrennung der Manuskripte, die im Vorhinein von der Freundin Maria kritisiert worden waren:

„Ich hatte an diesem Titel Gefallen gefunden, es ging eine große Faszination für mich von diesem Titel aus. Wo er mir eingefallen ist, wußte ich nicht mehr. Ich glaube, er ist von Maria, die mich ja auch einmal einen *Auslöcher* genannt hat. Ich bin ihr *Auslöcher*, hat sie behauptet. Und das, was ich zu Papier bringe, ist *das Ausgelöschte*.“(542)

Dass die Suche nach dem Ursprung des Titels zu einem Anderen führt, gehört zum typischen dialogalen Verhalten der Ich-Erzähler-Figuren von Bernhard, die ihre schöpferischen Intentionen oder Erfahrungen notwendigerweise auf einen Anderen beziehen. Das produktive Verhältnis¹⁵⁷ zum Anderen äußert sich freilich in vielfältigen Formen,¹⁵⁸ aber sie können auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden, und zwar auf den Dialog im weitesten Sinn. Manchmal scheint das Schreiben sich sogar aus diesem Dialog zu schöpfen. Da ich in dieser Arbeit davon ausgehe, dass alle Schreibsituationen im Prosawerk als Gesamtstrukturen produktionsästhetische Prinzipien allegorisieren, stellt der Dialog, als ihre Matrixform, die allgemeine Inszenierungsstrategie der Schreibumstände dar. Daraus ergibt sich aber ein fast widersprüchliches Verständnis der Funktion des Dialogs in Bernhards Werk, und zwar

¹⁵⁷ „Produktiv“ ist hier im produktionsästhetischen Sinn zu verstehen.

¹⁵⁸ Auf diese Formen werde ich im dritten Teil der Arbeit zu sprechen kommen.

einerseits als Leitungsmilieu der Schreibproblematik und andererseits als Entwicklungsmilieu der Schreibverfahren. Dieser Widerspruch löst sich jedoch ohne Umstände durch die Perspektivierung der Anschauung. Denn die eine Funktion betrifft die fiktionale, die zweite die skripturale Ebene des Textes, und sie werden dementsprechend aus zwei verschiedenen Perspektiven auf den Text betrachtet, die sich in einer poetologischen Untersuchung ohne weiteres durchkreuzen.

In diesem Fall geht es um multiple Dialogsituationen. Was die Freundin Maria betrifft, stellt sie die kritische Instanz schlechthin dar. Von ihr kommt aber auch die positive Kraft, die zum Weitermachen anregt, und vor allem die zutreffende Diagnose der schöpferischen Einstellung von Murau, die er nicht nur gerne annimmt, sondern vielmehr auf sich nimmt und sich eineignet, so dass sie zum eigenen Schaffensprinzip entwickelt werden will. In einer Klammer mag gesagt werden, dass der wichtigste Dialog in diesem Roman derjenige mit dem Schüler Gambetti ist, der als Leitfaden den gesamten Text durchzieht. Obwohl der Schüler meistens nur durch seinen Namen evoziert wird, als stummer Empfänger von Muraus Äußerungen, gibt es ein paar Hinweise auf seine Persönlichkeit, die die intime Verwandtschaft von Lehrer und Schüler andeuten. Die wichtigsten davon bilden ein miniaturales, aber ausdruckskräftiges Anarchisten-Portrait, in dem die Züge einer Bohemen-Intellektualität an eine destruktive Veranlagung angehaftet sind: „Gambetti, der am liebsten alles in die Luft sprengen will, aber gleichzeitig, nur mit einem roten Pullover bekleidet, mit den Büchern von Jean Paul und Kleist und Wittgenstein unter dem Arm durch Rom läuft, stundenlang, von dem Indieluftsprengen und Zersägen der Welt besessen.“(513) Von daher ist Gambetti der ideale Hörer für den Erzähler, der für die Darlegung seines Schriftprojekts und seiner weiteren Urteile über verschiedene Aspekte der Existenz und der Welt im Allgemeinen, wie alle anderen Redner in Bernhards Werk, ein besonders aufnahmewilliges Empfangsmilieu braucht. So spricht der Erzähler von Gambetti als von einem, „der durch mich erst richtig zum Anarchisten geworden ist, den *ich* möglicherweise zum Anarchisten erzogen habe (...)“ (512). Ansonsten projiziert der Erzähler allerdings noch weitere Dialoge mit anderen Freunden über seine Schrift: „*Ich werde die Auslöschung* schreiben und immer wieder mit Gambetti die *Auslöschung* Betreffendes besprechen, und mit Spandolini und Zacchi und natürlich mit Maria, dachte ich (...)“ (542f.) Mehr als die Hälfte seiner „Erzählung“ besteht aber in der Wiedergabe seiner eigenen Äußerungen gegenüber dem Schüler Gambetti, die sich größtenteils in direkter oder in direkter Weise auf das Schreiben beziehen, so dass im Prinzip das erzählte *Sprechen über* die Textproduktion zum Modus der Textproduktion selbst wird.

Um auf den Titel zurückzukommen, so sollte man seine Faszination auf die allgemeine Freude des Erzählers im Umgang mit Wörtern zurückführen, die explizit auf sein schriftstellerisches Profil hinweist. Das Wort „Auslöschung“ in seiner Verbalform wird übrigens zunächst aus einer Zeitungsschlagzeile über die Familienkatastrophe – „*Familie ausgelöscht*“ (404) – heraus zitiert. Sein Ursprung wird somit noch weiter auf einen Anderen bezogen und maximal verfremdet, indem es einem quasi-typisierten journalistischen Gebrauch entlehnt wird. Die Parallele, die zwischen dem journalistisch konstatativen Gebrauch und dem poetologisch programmatischen Gebrauch des Wortes gezogen wird, deutet außerdem auf die Äquivalenz der zwei *Auslöschungen* hin – der natürlichen Gegebenheit und der skripturalen Begebenheit. Diese Äquivalenz, die noch dazu durch ein Zitat aus einem weiteren Schrifttext (einer Zeitung) signalisiert wird, das die erste (faktische) Auslöschung schon unter das Zeichen des Skripturalen stellt, enthüllt die (erzählte) Todesgeschichte der Familienmitglieder als ein Fiktionalitätsspiel, das den im Laufe der „Erzählung“ dargelegten skripturalen Richtungslinien entspricht.¹⁵⁹ Die Zeitungsschlagzeile „*Familie ausgelöscht*“ kann insofern auch als eine subtile poetologische Selbstkritik gelesen werden, die die destruktive Ausrichtung der Schreibverfahren äußerst scharf bilanziert und somit das innerwerkliche poetologische Programm bestätigt.¹⁶⁰ Ein anderes Lieblingswort ist der Ortsname *Wolfsegg*, in dem die negative Energie des Herkunftsmediums konzentriert ist: „Das Wort *Wolfsegg* immer gehaßt, dachte ich an der offenen Gruft, alles mit diesem Wort *Wolfsegg* Zusammenhängende immer gehaßt, verabscheut und gehaßt.“ (644) Von daher wird es unzählige Male wiederholt, wie aus einem exorzistischen Willen, es bis zur Löschung-*Auslöschung* abzunutzen, – was für die Bernhardschen Schreibverfahren symptomatisch ist.

Die konsistenteste und vielsagendste Episode zur Frage der (meist negativen) Faszination der Wörter ist jedoch diejenige am Anfang des Romantextes, die von dem Umgang mit einem früher ausgesprochenen Satz handelt. Der Erzähler „berichtet“, wie er sich den betreffenden Satz („*Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*“ (17 f.)) in Erinnerung rief und sich dabei erneut und auf eine lästige Weise mit ihm konfrontiert sah. Was er mit ihm anfang, war ein *theatralisches Entschärfungsspiel* durch wiederholtes Aussprechen, das aber den umgekehrten Effekt hatte, also den Satz noch stärker wirken ließ. Das wiederholte

¹⁵⁹ Vgl. Hermann Helms-Derfert (*Die Last der Geschichte*, 1997): „Natürlich ist der Unfall auf der Fiktionsebene der *Auslöschung* ein reales Ereignis und keineswegs ein imaginäres Produkt ihres fiktiven Verfassers. Aber durch das sprachlich und motivisch feingesponnene Verweisungsgeflecht des Textes konstituiert sich unversehens eine weitere Sinnebene, auf welcher der Unfalltod als poetologische Selbstreflexion und somit als bildliche Materialisation der *Auslöschung* erscheint.“ (177)

¹⁶⁰ Vgl. dazu Claude Haas' subtile Diskussion um das Authentizitätspostulat, das in seiner Auffassung im Mittelpunkt des poetologischen Programms der „Auslöschung“ steht. Als „Tilgung des Unheimlich-Objekten“ ist dieses Programm insoweit fragwürdig, als es an die „Konsolidierung des Symbolischen“ gekoppelt ist, wo die Abjektion selbst als Effekt des Symbolischen erkannt wird. In: *Arbeit am Abscheu*, 2007, S. 146-165.

Aussprechen von Wörtern oder Sätzen, das in den früheren Prosatexten schon mehrmals thematisiert wurde, weist hier wie dort einerseits eine sofortige performative Dimension durch die mimetische Wiederaufnahme in der Textrhetorik des evozierten mündlichen Wiederholungsgestus¹⁶¹ und andererseits eine langfristige performative Dimension durch den allgemein praktizierten Wiederholungsstil auf. Darüber hinaus ist die Distanz zwischen Absicht und Ergebnis der Wiederholung im mündlichen Gebrauch in diesem Fall ein transparenter selbstreferentieller Hinweis auf eine poetische Frage, die für das Prosawerk Bernhards von erstrangiger Bedeutung ist, und zwar die Beschaffenheit der Wiederholung als skripturales Stilverfahren. Das Effektspiel *Entschärfen-Verschärfen*, das hier beschrieben ist („Er [der wiederholt ausgesprochene Satz] war auf einmal nicht mehr vernichtend.“ versus: „(...) aber er war nach meinen Versuchen, ihn abzuwürgen und lächerlich zu machen, nur noch bedrohlicher“), verweist demzufolge auf eine zweideutige *conditio* der Wiederholung und kommt dadurch eventuell kritischen Reflexionen darüber zuvor. Anders gesagt: Für eine Analyse der Wiederholungsphänomene in Bernhards Prosawerk findet man an dieser Textstelle in *Auslöschung* einen Anhaltspunkt, der auf keinen Fall übersehen werden darf. Denn meines Erachtens enthält das hier signalisierte Verhältnis zwischen *Entschärfung* und *Verschärfung* innerhalb der evozierten Wiederholungsverfahren, übertragen auf sein Schreiben, das Wesen der Bernhardschen Wiederholung schlechthin. Darauf werde ich aber im dritten Teil der Arbeit eingehen.

Was den Satz an sich betrifft („*Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*“ (17 f.)), ist er in der strikten Ordnung der Textwelt eine subtile Vorwegnahme der Problematik der schriftstellerischen Intentionen, die innerhalb der fiktionalen Verhältnisse diskutiert werden. Er stellt zugleich eine selbstironische Anspielung des erzählten Erzählers auf sein destruktiv ausgerichtetes poetologisches Programm dar und markiert somit die erste Station des Prinzips *Auslöschung*, das das Hauptthema des Romans ausmacht. Wegen ihrer negativen Form steht diese zu den anderen Stationen des thematisierten Prinzips, in denen über die Absicht gesprochen wird, den Herkunftsort samt seinen Menschen in einer Schrift zu vernichten, in einer widersprüchlichen Beziehung. Dieser Widerspruch ist aber als Hinweis auf die Distanz zwischen zwei Ordnungen der Dinge zu verstehen, der faktischen einerseits und der nachgeschriebenen (also fiktionalen) andererseits, und implizit auf die drastische *Korrektur* – um mit einer anderen stark semantisierten Vokabel Bernhards zu sprechen – der faktischen Ordnung im Schreiben als einzig möglicher *Korrektur*.

¹⁶¹ In diesem Fall wird der betreffende Satz viermal als Zitat wiedergegeben und durch kursive Druckform im Text entsprechend markiert.

Ein anderer Satz, den der Erzähler zitiert, ist ein Satz aus Descartes, der ebenfalls auf einen Aspekt des Schriftprojekts anspielt: „Anscheinend ist keine sichere Erkenntnis möglich, solange man nicht den Urheber seines Daseins kennt, las ich und war abgelenkt, gerettet.“(623). In diesem Satz findet der Erzähler die Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit dem Ursprungsthema bestätigt, das er als sein lebenslanges Thema und implizit als das Thema der vorgenommenen Schrift erklärt (201), und hebt dadurch auf einer höheren selbstreflexiven Ebene die Bedeutung der intertextuellen Bezüge für sein Schriftprojekt hervor.

Kehren wir aber zurück auf die Frage des Schaffensprinzips *Auslöschung*, die im Mittelpunkt von Muraus poetologischem Programm steht. Um diese Frage besser verständlich zu machen, muss gesagt werden, dass die produktionsästhetische Logik der Zerstörung des zu behandelnden Objekts im Schreiben sich in Zusammenhang mit einer Allgemeintheorie der Weltzerstörung entwickelt. Genau wie der *Weltverbesserer* in dem gleichnamigen Theaterstück von 1979, der in seinem Traktat zur Verbesserung der Welt, für den er sogar den Dokortitel verliehen bekommt, die Vernichtung der Welt predigt („Die Welt ist eine Kloake/Diese Kloake gehört ausgeleert/Das ist auch der Inhalt meines Traktates“(166)), teilt Muraus seinem Schüler Gambetti eine anarchistisch geprägte Lehre mit, über die Universalzerstörung als einzig möglichen Weg zur *Wiederherstellung* der Welt:

„Gambetti Aufmerksamkeit, ja Faszination ist die größere, wenn ich ihm sage, wie die Welt in meinem Sinne zu verändern wäre, indem wir sie ganz und gar radikal zuerst *zerstören*, beinahe bis auf nichts *vernichten*, um sie dann auf die mir erträglich erscheinende Weise wiederherzustellen mit einem Wort, als eine vollkommen neue, wenngleich ich nicht sagen kann, wie das vor sich zu gehen hat (...).“(209)

Dass diese Universalzerstörung wiederum als ein skripturales Ereignis zu verstehen wäre, ist durch eine weitere zusammenfassende Formulierung der Zerstörungsimperative angedeutet, in welcher der Erzähler Muraus erneut das schon stark beladene Verb „auslöschen“ verwendet: „Alles aufgeben, habe ich zu Gambetti gesagt, alles abstoßen, alles auslöschen letzten Endes, Gambetti.“(212) Die Wiederholung dieser Vokabel, die in der Darlegung des Schriftprojekts das Schlüsselwort darstellte, in diesem neuen, erweiterten Kontext, stellt nicht nur eine Korrespondenz zwischen dem poetologischen und dem eschatologischen Programm her, sondern suggeriert sogar die Überlagerung der zwei Programme. Das wird noch deutlicher durch die Präzisierung der Natur der eigenen Zerstörungsstrategien und der Umstände, unter denen sie durchgeführt werden, gegen das Ende der „Erzählung“, wo der Erzähler scharfe Selbstkritik an der eigenen Gewohnheit der Blamierung der Anderen als rücksichtsloser Überlebensstrategie übt:

„Das beobachte ich immer wieder an mir, daß ich dann, wenn diese erbarmungswürdige Stimmung von mir gänzlich Besitz ergriffen hat mehr oder weniger, einfach nacheinander alle möglichen Leute hernehme, um sie zu zerlegen und in meinem Kopf niederzumachen, alles in ihnen zu zertrümmern, um mich zu retten, und von ihnen nicht das geringste Positive übrig zu lassen, um schließlich wieder aufatmen zu können.“(597)

Die an so vielen Stellen angesprochene Kategorie „Zerstörung“ (*Auslöschung*) wird hier explizit auf mentale – und vielmehr, implizit, auf skripturale – Verfahren zurückgeführt, da die betreffende Präzisierung gerade auf die blamierende Darstellung eines Freundes folgt, und gleichermaßen auf die anderen schon realisierten negativen Porträte von Familienmitgliedern und verschiedenen Bekannten zurückverweist: „Und jetzt im Augenblick ist es eben Alexander, weil mir die Schwestern und Spandolini und der Schwager für meinen Mißbrauch nicht mehr genügten.“(597) Das „Jetzt“ bezieht sich zwar auf einen bestimmten Zeitpunkt in dem evozierten Gedankenstrom, von dem aus überhaupt „erzählt“ wird und der demzufolge als Gegenwart der erzählten Zeit gilt, aber kann ebenso gut als eine Anspielung auf die skripturale Zeit verstanden werden, zumal die „Erzählung“ sehr oft von ihrem eigenen expliziten oder impliziten Kommentar begleitet und verdoppelt wird. Das „Jetzt“ funktioniert in diesem Sinn als Deiktikum für das Gerade-Laufende der Schreibverfahren, die sich hier außerhalb des programmatischen Rahmens der Schriftprojektdarstellung, und zwar durch die selbstkritische Charakterisierung der destruktiven Mentalverfahren, die ihnen zugrunde liegen, zur Schau stellen. Dieser neue, der vierte stark selbstreferentielle Moment des Textes macht klar, dass die thematisierte Destruktivität ein Modus des Schreibens¹⁶² ist, und lässt somit das eschatologische Programm sich eben auf das poetologische reduzieren. Das thematisierte Schaffensprinzip *Auslöschung* entwickelt sich also tatsächlich vor dem weiten

¹⁶² In der Sekundärliteratur wurden schon verschiedene Dimensionen der literarischen Auslöschungsverfahren aufgedeckt. Für Hermann Helms-Derfert (a.a.O.) sind die selbstreflexiven poetologischen Reflexionen vor allem selbstreflexive Sprachreflexionen. In diesem Sinn bezieht er das thematisierte Schaffensprinzip „Auslöschung“ vornehmlich auf eine Sprachdestruktion, die das Ziel hätte, das uneigentliche Sprechen der Alltagssprache bloßzulegen und womöglich zu überwinden: „Moraus Sprachdestruktion strebt eine Veranschaulichung und Verlebendigung der formelhaften Sprache an.“(198) Die Idee entwickelt Georg Jansen (a.a.O.) fort, indem er die Sprachdestruktion in einen weiteren literarischen Rahmen einbezieht: „Mit dem Auslöschen soll eine Befreiung der Sprache von dem Eingebundensein in erzählerische Zusammenhänge erreicht werden; die Form, die das Schreiben von Prosa einnimmt, soll von den Gattungsimplikaten der Großform des Romans befreit werden, eine Bemühung, die letztendlich die Tilgung der metaphorischen Disposition des Schreibens im Blick hat.“(145) Angesichts der intertextuellen Ausrichtung seiner Untersuchung spricht Jansen darüber hinaus von der „auslöschende[n] Bezugnahme auf kanonische Texte der europäischen Literatur“ und von der „Hervorbringung des eigenen Textes aus der Demontage ihrer Werke und Autoren“(144). Andere Literaturwissenschaftler weisen auf die selbstdestruktive Dimension des thematisierten Auslöschungsprogramms hin, wie beispielsweise Eva Marquardt (*Gegenrichtung*, 1990): „Es geht ihm [Murau] in ‚Auslöschung‘ nicht nur um die Vernichtung des realen Gegenstandes Wolfsegg, sondern zugleich um die Aufhebung des Beschriebenen, also der künstlerischen Darstellung. Die kunsttheoretischen Reflexionen Moraus stützen die Fiktion in gleichem Maße, wie sie sie zerstören, und legen so Zeugnis davon ab, in welcher Weise Erzählen überhaupt noch möglich erscheint.“(62) In diesem Fall muss noch präzisiert werden, dass die selbstdestruktive Dimension im Grunde genommen als Implikation der destruktiven Dimensionen zu verstehen ist.

Hintergrund eines eschatologischen Denkens, aber dieses Denken manifestiert sich seinerseits in skripturalen Termini. Wie sich dieser Modus des Schreibens konstituiert, deutet der Erzähler selbst an, indem er die allgemeinen destruktiven Denk-/Schreibverfahren nennt, durch die der Gegenstand des Denkens/Schreibens zerstört wird („um sie [die betreffenden Personen] zu zerlegen und in meinem Kopf niederzumachen, alles in ihnen zu zertrümmern“), und vor allem durch die „Theoretisierung“ der Übertreibung, die in diesem allgemeinen poetologischen Kontext der Zerstörung als destruktives Grundverfahren zu verstehen ist.

In den beiden weit auseinanderliegenden Sequenzen, in denen der Erzähler seine einst dem Schüler Gambetti mitgeteilten Überlegungen zum Thema „Übertreibung“ wiedergibt, vermischt er zwei distinkte Ebenen, und zwar die existentielle und die ästhetische Ebene. Auf existentieller Ebene geht es – so wie bei der Erklärung des mentalen/skripturalen destruktiven Verhaltens gegenüber den Anderen – um die Legitimierung der Übertreibung als Ausweg, nämlich als Weg aus dem Elend:

– von sich selbst: „Er [der Übertreibungsfanatismus] ist manchmal die einzige Möglichkeit, wenn ich diesen Übertreibungsfanatismus nämlich zur Übertreibungskunst gemacht habe, mich aus der Armseligkeit meiner Verfassung zu retten, aus meinem Geistesüberdruß, habe ich zu Gambetti gesagt.“(611), und –

– der Existenz im Allgemeinen: „Durch Übertreibung, schließlich durch Übertreibungskunst, die Existenz auszuhalten, habe ich zu Gambetti gesagt, sie zu ermöglichen.“(612).

Bezeichnenderweise wird schon bei der Erläuterung der existentiellen Gründe der Übertreibung ausdrücklich von einer „Übertreibungskunst“ gesprochen, was schon auf die ästhetische Beschaffenheit der Angelegenheit hinweist. Allerdings wird sie zunächst in einem eher als übertragen zu verstehenden Sinn als „Kunst der Überbrückung (...), der Existenzüberbrückung“(611) definiert, doch später explizit für „das Geheimnis des großen Kunstwerks“(612) erklärt. Daraus geht es deutlich hervor, dass sie im Diskurs von Murau ebenfalls eine poetologische Frage darstellt.

Die illustrative Funktion, die ihr zugeschrieben wird („Um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, hatte ich zu ihm gesagt, nur die Übertreibung macht anschaulich (...)“(128)), ist infolgedessen nicht nur generell zu verstehen, sondern auch spezifisch, in Zusammenhang mit einer bestimmten Schreibpraxis, die sich übrigens ausdrücklich als von Übertreibung geprägt präsentiert. Inmitten der selbstzitierten Rede zu diesem Thema findet man nämlich eine durchaus selbstbewusste Äußerung des Erzählers als auktoriale Figur, die seine Themen (in diesem Fall die Übertreibung) als die konstitutiven Parameter seines Schreibens erkennt und dadurch indirekt sein Schreiben als Meta-Schreiben erklärt: „Aber

auch dieser Satz ist natürlich wieder eine Übertreibung, denke ich jetzt, während ich ihn aufschreibe, und Kennzeichen meiner Übertreibungskunst.“(611) Außerdem ist der Satz, der hier gemeint ist (eine Selbsteinschätzung als „den größten Übertreibungskünstler, der mir bekannt ist“(611)), seinerseits eine selbstreflexive Äußerung des Erzählers, der sich dabei ostentativ zur „Übertreibungskunst“ bekennt. Durch den verabsolutierenden Modus der Selbsteinschätzung ist die Aussage aber vielmehr ein performatives Muster dieser „Kunst“, was in dem darauffolgenden selbstkritischen Urteil des Erzählers übrigens auch behauptet wird, indem sie eben für eine „Übertreibung“ gehalten wird, und noch dazu für ein „Kennzeichen meiner Übertreibungskunst“.

Die Redefigur der Übertreibung löst also einen mehrfachen Skripturalitäts-Effekt aus, der sich aus der dichten Verkettung Thematisierung- Zerrspiegelung (*mise en abyme*)- Performierung-Theoretisierung ergibt. Sie mutiert dementsprechend vom Gegenstand einer fiktionalen Rede zum Indikativ des Schreibmodus, weiterhin zum Modus des laufenden Schreibens selbst und letztendlich zum Gegenstand des Meta-Schreibens. Dass sie nicht isoliert vom allgemeinen poetologischen Kontext der Zerstörung erscheint, sondern im Gegenteil als destruktives Grundverfahren, wird von der Überzeugung bestätigt, „daß die eigentliche Übertreibungskunst darin besteht, alles zu *untertreiben*, dann müssen wir sagen, er übertreibt die Untertreibung und macht die übertriebene Untertreibung so zu seiner Übertreibungskunst, Gambetti“(612). Denn die methodisch und gezielt durchgeführte *Übertreibung der Untertreibung*, so wie sie hier als „Kunst“ bezeichnet wird, ist im Grunde genommen die einzige Möglichkeit, einen Gegenstand durch Wörter zunichte zu machen. In eben diesem Sinn ist sie in Zusammenhang mit den anderen erwähnten destruktiven Denk-/Schreibverfahren („zerlegen“, „niedermachen“, „zertrümmern“) zu verstehen, und zwar als ihre Umsetzungsform.

Der destruktive Schreibmodus, den sich der Erzähler in seinem poetologischen Programm der *Auslöschung* vornimmt, und den er in seiner sich mit dem thematisierten Schriftprojekt überlagerten „Erzählung“ zugleich auch vollzieht, konstituiert sich infolgedessen primär, wie er sich auch selbst definiert, durch eine Rhetorik der Übertreibung. Somit liest man in diesem letztpublizierten Prosatext von Bernhard nicht nur ein innerwerkliches poetologisches Programm der Zerstörung, das übrigens für eine Bernhardsche *ars poetica* schlechthin gehalten werden kann, sondern man erfährt auch die skripturale Hauptmodalität der Zerstörung, die ebenfalls für das gesamte Prosawerk von Bernhard gilt.

Variante: Schaffen als Abschaffen

FROST (1963)

Der erste große Prosatext Bernhards ist für eine poetologische Analyse nicht nur allgemein wegen der inszenierten Schreibsituation relevant, sondern auch wegen der parallelen Metaphorisierung von Schaffensprinzipien, die in meiner Lektüreart sogar die poetologische Dominante des Textes ausmacht. Der Hauptschreiber ist der Ich-Erzähler. Er ist ein Famulant, der von einem erfolgreichen Chirurgen in ein isoliertes Bergdorf geschickt wird, um dessen Bruder, den angeblich geisteskranken Maler Strauch, zu beobachten und einen Bericht darüber zu schreiben: „Er verlangt von mir eine präzise Beobachtung seines Bruders, nichts weiteres. Beschreibung seiner Verhaltensweisen, seines Tagesablaufs; Auskunft über seine Ansichten, Absichten, Äußerungen, Urteile. Einen Bericht über seinen Gang. (...)“⁽¹²⁾ Manche Äußerungen des Malers, der sich übrigens auch „Notizen über alles, was mich beschäftigt“ (316) macht, enthalten ihrerseits Verweise auf das Wesen seiner gesprochenen *Poesie* und stellen somit weitere selbstreferenzielle Momente des Romantextes dar.

Der Roman setzt sich aus folgenden Einheiten zusammen: 27 Kapitel – Aufzählung der Tage der Auftragsaufbereitung („Erster Tag“, „Zweiter Tag“, ...); 7 darin eingebettete Geschichten mit kursiv gedruckten Titeln, die ein mehr oder weniger in sich geschlossenes Erlebtes oder Gedachtes des Malers darstellen (*Das Hundegekläff*, *Die Geschichte mit dem toten Holzzieher*, *Die Geschichte mit dem Landstreicher*, *Hin und Her*, *Das Viehdiebsgesindel*, *Äußerung über Höhe, Tiefe und Umstand*, *Die Felsschlucht*); und 6 Briefe, in denen der Erzähler über seine Beobachtungen berichtet („Meine Briefe an den Assistenten Strauch“). Mit der Ausnahme der Eindrücke des Ich-Erzählers über die Reise, die Dorfleute, das Milieu, seiner kurzen Gedanken über das Verhalten und die Äußerungen des Malers und seiner Kommentare über den Auftrag bzw. seiner Einschätzungen im Hinblick auf die Auswirkungen des Auftrags auf seine Persönlichkeit, besteht der größte Teil der 27 Kapitel aus Zitaten aus der Rede des Malers, mal in direkter Rede, mal in indirekter Rede wiedergegeben. Der gesamte Text bis hin zu den Briefen konstituiert sich also als ein Anhäufen des zu bearbeitenden Materials, dessen eigentlichen Kommentar dann die Briefe darstellen. Schreiben ist hier möglich. Es wird nicht nur darauf hingewiesen, das Zu-Schreibende wird sogar als Geschriebenes in den Text integriert: „Ich kann wohl Bericht erstatten.“⁽³⁰⁹⁾

Die Berichterstattung nimmt die Studien der ‚Geistesmenschen‘ aus den späteren Prosatexten

vorweg. Da sie sich auf die Registrierung von Daten beschränkt, ist sie eine Art „wissenschaftlicher“ Vorstudie, die den „großartigen“ *Studien* der anderen verwandten Figuren entspricht. Die Erledigung des Auftrags setzt die Verschriftlichung eines faktischen Materials (das Verhalten des Malers) voraus, – eine Situation, die vom Ich-Erzähler folgendermaßen eingeschätzt wird: „Jetzt weiß ich so ziemlich die wichtigsten Abschnitte seines Lebens. Kann damit aber nichts anfangen. Es fällt immer sehr viel Schnee zwischen ihm und mir.“(313) Was damit in Frage gestellt wird, ist das Schreiben. Wie schreibt man? Worüber? Wie ist Schreiben möglich?

Auf einem ersten Niveau gilt es, den „Untersuchungsgegenstand“ zu beobachten¹⁶³. Bei dem Umgang mit dem faktischen Material ergeben sich folgende Probleme: die Ordnung, der Abstand zum Gegenstand, die Überwindung des Faktischen. Die Schwierigkeit, Ordnung zu schaffen, hängt mit der sonderbaren Natur des Beobachtungsgegenstands zusammen: „Das sind aber vielleicht nur Erscheinungen, die man ja nicht ordnen kann.“(128) Übrigens wird der Auftrag von Anfang an als eine Auseinandersetzung mit ‚außerföislichen Tatsachen‘ betrachtet. Dieses *Außerföisliche* bezieht sich in erster Linie offenbar auf geistige Zustände, aber kann auch als Ironisierung der medizinischen Verfahren und noch dazu als subtiler Verweis auf die über-faktische Beschaffenheit des anvertrauten Materials verstanden werden. Denn die Beobachtung des Malers durch den Famulanten bedeutet vor allem die Registrierung seiner Äußerungen und nur in einem sehr geringen Maß die eigentliche Betrachtung seiner Verhaltensweisen.

Wie ein Sprachrohr¹⁶⁴ nimmt der Erzähler auf, was der Maler in unendlichen Monologen zur Sprache bringt, und hat eben Schwierigkeiten, den äußerst heterogenen und außergewöhnlichen Stoff zu organisieren. Denn in einen schwindelerregenden Denk- und Sprachfluss will der Maler die wichtigsten Fragen jeder Denkgeschichte der Menschheit einfangen (Welt, Zeit; Alleinsein, Angst, Trauer; Sexualität, Kindheit, Krankheit; Natur, Denken, Kunst; Wahrheit, Traum; Tod, Selbstmord), und durch eine apokalyptische¹⁶⁵

¹⁶³ Die Beobachtung ist bei Thomas Bernhard ein Topos. In seinem ganzem Werk gibt es eine Figur, die die Stellung des Beobachters einnimmt und darüber(hinaus) eventuell schreibt oder zu schreiben hat, wie vor allem in *Holzfällen* (1984) oder in *Alte Meister* (1985), wo die Beobachtung sich als Hauptthema konstituiert.

¹⁶⁴ Die Situation der ‚Zuhörer-Schreiber-Herausgeber-Figuren‘, die mit einer Vokabel aus *Frost* „mitstenographierende >>Hörmaschinen<<“ genannt werden, wird mit großer Akribie von Markus Hahn (*Geschichte und Epigonen*, 2003) untersucht, der im Prosawerk von Bernhard drei Modelle der „Ineinanderschachtelung von ‚eigener‘ und ‚fremder‘ Rede“(404) unterscheidet: 1. Diskursmetastasierung; 2. asymmetrische Homologie; 3. Filiation (405f.), – wobei in *Frost* das erste Modell repräsentiert wäre. Eva Marquardt (*Gegenrichtung*, 1990) macht die interessante Bemerkung: „Die Rolle als Zuhörer und Zeuge der Strauchschen Monologe ist der des Lesers verwandt.“(35), und macht dadurch implizit auf die poetologische Ladung mancher fiktionaler Komplexe aufmerksam.

¹⁶⁵ Gerhard von Hofe und Peter Pfaff (*Das Elend des Polyphem*, 1980) charakterisieren den Maler Strauch ausgezeichnet als den „Typ des aggressiven und ruhelos gewordenen ästhetischen Apokalyptikers, der ganz im

Auslegung die Existenz der Menschheit für nichtig¹⁶⁶ erklären. Sein Diskurs tendiert also zur Auflösung all seiner Gegenstände und impliziter Selbstausslösung, und etabliert indes die destruktive Ausrichtung der Denk- bzw. Sprech-/(Schreib)prozesse, die die meisten Figuren in den weiteren Prosatexten auf eine wesentliche Weise kennzeichnet.

Indem er sich mit der *Gedankenwelt* des Malers auseinandersetzt, wird sich der Ich-Erzähler seiner eigenen Einstellungen und Zustände bewusst: „Ich empfand es aber nie so fürchterlich wie der Maler. Es war nie so schlimm für mich. Ich bin anders. Nicht so aufgeregter wie er. Ständig aufgeregter und irritierter. Ich bin nicht immer aufgeregter und nicht immer irritierter.“(73) Diese Parallelisierung verschärft sich bei der Veranschaulichung der Beziehung zum Maler durch das Bild der Dämmerung („Zwischen mir und dem Maler herrscht ein Dämmerzustand“(217)) und der Auslöschung („Oder ich gehe zum Heustadel hinüber und stelle mich vor, daß er dasitzt und mich auslöscht, nur mit einem Blick“(128)). Angesichts der schriftstellerischen Beschaffenheit des Auftrags ist die Angst um die eigene Identität¹⁶⁷ („Nein, nein, ich bin nicht mehr ich, dachte ich“(281)) ein wertvoller Hinweis auf eine zweifelhafte Autorschaft. Der Eindruck, „daß ich auf nichts komme, als auf das, was ich sehe“(128) besagt auf dem fiktionalen Niveau die Schwierigkeit der Abstrahierung (aus dem faktischen Material heraus), deutet aber auf dem skripturalen Niveau auf die unscharfe Grenze zwischen der erzählenden und der erzählten Figur hin. Durch die weitere Andeutung, dass sein Diskurs sich fast völlig mit dem des Malers überdeckt, unterminiert der Ich-Erzähler seine eigene Autorität und überlässt die erzählerische Initiative der erzählten Figur. Wenn wir dazu noch das bedenken, dass der Erzähler selbst eine erzählte Figur ist – wenn auch eines

Sinne des kierkegaardschen Humoristen das Bewusstsein der unendlichen Nichtigkeit alles Endlichen gewonnen hat“(33), und der in „romantischen eschatologischen Denkstrukturen“(33) die „Existenzbehauptung als Existenzverweigerung“(36) erfährt. Hermann Helms-Derfert (*Die Last der Geschichte*, 1997) betrachtet den angeblichen Wahnsinn des Malers als einen Durchbruch mit der Tradition und spricht von einer „allegorischen Geschichtseschatologie“(17): „Zu diesem gesellschaftlichen Verfall bilden die Wahnsinnsmonologe des Malers das subjektive, bewusstseinsgeschichtliche Korrelat.“(17); Angesichts der äußerst weiten Spektrums der Überlegungen des Malers und deren Zeitunverbundenheit bzw. Universalität kann eine solche Interpretation meines Erachtens indes nur partiell stimmen.

¹⁶⁶ Gernot Weiß (*Auslöschung der Philosophie*, 1993) sieht Strauchs Denkübenungen als eine Auseinandersetzung mit dem Absoluten an, die die Form der Auseinandersetzung mit dem Nichts einnimmt, und bringt sie zu Nietzsches Begriff des Dionysischen in Beziehung: „Die in Fetzen gerissene Welt der Erscheinung – es ist die Welt des Malers Strauch, die in dem Augenblick dargestellt wird, da das Absolute, das Dionysische sie einreißt.“(33) Wendelin Schmidt-Dengler (*Bruchlinien*, 1995) charakterisiert Bernhards ersten Roman und dann durch Extrapolierung sein ganzes Werk als eine „Entschöpfungsgeschichte“: „In diesem Sinne ist das Werk Bernhards auch zu lesen: als der Versuch, etwas rückläufig zu machen, die Schöpfung zu negieren, sie aufzuheben.“(184)

¹⁶⁷ Das Spiel Identität-Alterität kennt viele Formen und Aspekte in Bernhards Prosawerk. In *Frost* hat man mit der ersten großen Veranschaulichung dieser Problematik zu tun. Vgl. Catharina Wulf (*The Imperative of narration*, 1997): „The relationship between the old painter (...) and the young inexperienced student narrator represents the first typical example of identity and otherness in Bernhard’s work.“(89)

niedrigeren Fiktionalitätsgrades –, lässt sich die Frage der Autorschaft bei Bernhard¹⁶⁸ als eine ironische pygmalion-artige Selbstinszenierung auffassen.

Die Gefahr des Ausgeliefertseins an die morbide Macht des Malers ist bezeichnenderweise überwiegend sprachlich: „Ich bin ihm ja ausgeliefert.(...) Er schiebt ganz einfach seine Hinfälligkeit in Form von Sätzen in mich hinein (...)“(304). Außerdem macht der Maler an sich selbst die Feststellung: „<<Mein Gehirn ist in Satz gegangen>>“(304). Der unmittelbar darauffolgende Kommentar des Ich-Erzählers („Das ist eine ganz unglaubliche Äußerung“ 304) signalisiert ihren besonderen Stellenwert im Diskurs des Malers und durch den Bezug auf seine eigene Situation ihre besondere Rolle in der selbstreferentiellen Ökonomie der „Erzählung“. Wie der Maler die Transsubstantiiierung seines Denkens in die Sprache beklagt, bekennt sich der Ich-Erzähler von dieser Sprache überwältigt, wobei genau diese „Sprache“ den größten Teil seines Textes und implizit des Romans ausmacht. An diesem Punkt überschneiden sich die Ebene der erzählten Figur und die der erzählenden Figur auf eine wesentliche Weise, die durch die weitere parallele Charakterisierung dieser Sprache auf beiden Ebenen an Konsistenz gewinnen wird. Darauf werde ich aber noch zurückkommen.

An dieser Stelle soll nur noch betont werden, dass die Korrespondenz zwischen der Wortverfallenheit ersten Grades des Malers (der sie unmittelbar erlebt) und der Wortverfallenheit zweiten Grades des Erzählers (in dessen Fall sie von dem Zustand des Malers hervorgerufen wird, und der sie also vermittelt erlebt) die subtile Stufung des Fiktionalisierungsprozesses widerspiegelt, der, in sich geschlossen, sich als Zirkelbewegung der Wiederkehr auf den Ursprung der schöpferischen Produktivität verhält: Eine riesige Wortverfallenheit wird fiktionalisiert, und der Verfall an diese Wortverfallenheit eben mit-fiktionalisiert, und zwar auf einem niedrigeren Niveau der Fiktionalität, wobei diese Wortverfallenheit als Richtung der Fiktionalisierung selbst gelesen werden kann. In diesem Zusammenhang werde ich den Umgang mit der Sprache, der im Werk von Bernhard konstant thematisiert wird, nicht (mehr) – wie meistens in der Sekundärliteratur – als ein vorwiegend sprachlich-philosophisches Problem betrachten, sondern als ein unmittelbar poetologisches Problem. Aus dieser Leseperspektive lässt sich als Hauptobjekt der Fiktionalisierung der Fiktionalisierungsprozess selbst verstehen. Es ist demzufolge in diesem Sinn, dass ich in den Texten von Bernhard Schreibsituationen herauszulesen versuche.

¹⁶⁸ Manfred Jurgensen (*Die Sprachpartituren des Thomas Bernhards*. In: Ders. (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*, 1981) spricht von einer werkimmanenten Eigendarstellung des Autors Bernhard in *Frost* und extrapoliert die Situation auf sein ganzes Prosawerk: „Seine Prosa stellt sich charakteristischerweise die Aufgabe, einen Künstler zu beobachten – ein Unternehmen, das in stilistischer Verfremdung einer Selbstbetrachtung gleichkommt.“(100) Eine nuancierte Analyse der Selbstinszenierungsformen des Autors durch das Rollenspiel der Figuren durchführt Willi Huntemann (*Artistik und Rollenspiel*, 1990).

Bei der Bearbeitung des Materials ist das wichtigste Problem eben das, dass sich das Faktische (das Verhalten der zu beobachtenden Person) als ein Sprachliches (deren Äußerungen) erwies. Schreiben wird daher aufschreiben heißen. Aber Schreiben als Verbalisierung des Sprachlichen ist im Grunde genommen eine Grenzsituation des Schreibens aus sich heraus, das heißt der Produktivität als Reproduktion der inneren Mechanismen der entsprechenden Produktionsverfahren. Diesseits dieses Problems wird das Schreiben indes erstmals als Verbalisierung eines „Faktischen“ und erst dann als Verbalisierung eines Gedanklichen in Frage gestellt.

Die Übertragung des „Faktischen“ in die (geschriebene) Sprache wird schon als eine Verfälschung¹⁶⁹ empfunden: „Und wie anders wird sich alles darstellen, wenn ich es mir aus dem, was ich da aufschreibe, herauslese. Alles ganz anders. Denn das Aufgeschriebene stimmt nicht. Kein Aufgeschriebenes stimmt.“(129) Auf der Zwischenstufe zur Niederschrift wird noch dazu die beunruhigende Distanz zwischen Kopfarbeit und Papierarbeit festgestellt: „(...) ich habe alles anders im Kopf, als es dann auf dem Papier ist“(229). Die gestörte Beziehung zur Sprache, mit welcher die Verbalisierungsschwierigkeiten im ganzen Werk Thomas Bernhards zusammenhängen, wird von diesem Ich-Erzähler jedoch noch nicht so drastisch empfunden wie in den nächsten Prosatexten. Der Ton, in dem die Einstellung zur Sprache in ihrer gesprochenen Dimension zum Ausdruck gebracht wird, ist eher melancholisch: „Wie weh mir manchmal ein Wort tut, das ich sage. Das mir gesagt wird.“(128) Was aber die geschriebene Sprache betrifft, so wird sie schon dramatisch erlebt, als Medium der Zerstörung: „Ich stürze hinauf ins Zimmer und schreibe das und das, aber es ist, als ob ich es durch das Aufschreiben umbrächte.“(229) In der simplifizierten Schreibformel Faktisch – Gedanklich – Sprachlich bedeutet die Verbalisierung nicht den Vollzug der vorherigen Termini, sondern ihre Auflösung. Wenn man darüber hinaus noch das in Betracht zieht, dass das Faktische schon ein Sprachliches war, bekommt dieses Verfahren unweigerlich eine selbstbezügliche Dimension.

So wie für den Maler das Medium seiner Gedankenwelt die Finsternis ist, die er übrigens immer wieder theoretisiert, bis er sogar zu der gnostischen Allgemeinformel der Welt als „stufenweiser Abbau des Lichts“(306) kommt, schreibt der Erzähler selbst in der Nacht, in der „<<Unwissenheit der Finsternis>>“, – sagt er, indem er den Maler zitiert. Interessanterweise öffnet ein „Jetzt“ in dieser Nacht den Blick in sein Schreiblabor: „Unsinn, was ich *jetzt*

¹⁶⁹ Dieses Gefühl durchzieht fast alle autobiographisch geprägten Schriften von Bernhard, in welchen der Ich-Erzähler wiederholt sein Unbehagen am Schreiben zum Ausdruck bringt, da das Schreiben in seiner Auffassung das Erlebte nur entstellen kann. S. vor allem *Der Keller* (1976): „Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner.“(42)

schreibe, denn ich schreibe ja tief in der Nacht (...)“((281), Hervorhebung: A.V.) In seinem Labor arbeitet der Schreiber an dem ersten Satz seiner Schrift:

„Um Unklarheiten in diesem >Fürchterlichen< vorzubeugen (...) möchte ich auf den Eingangssatz dieses Versuches hinweisen, ich möchte sagen: ich fange zur Vorsicht noch einmal mit dem ersten Satz dieser Wiedergabe einer >>unglückseligen Aufschweifung<<, die ich vom Maler, wie mir jetzt scheint, mit der Rücksichtslosigkeit seines eignen Gehirns einfach abgezogen habe, an, mit dem Satz: >>Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist ...<<“(295)

Dieses komplizierte Satzgefüge ist der Selbstbezüglichkeitskern des Textes. Auf der Ebene der Erzählung wird geschrieben, dass man dabei ist, zu schreiben. Niedergeschrieben wird aber nur die Absicht, etwas zu schreiben, und zwar der Deutlichkeit zuliebe den ersten Satz des zu schreibenden Textes wiederaufzunehmen, wobei man zu verstehen hätte, dass es schon einen zum Teil verfassten Text gibt. Über diese Absicht hinaus wird nicht faktisch geschrieben, das heißt in der unmittelbaren Gegenwart der Niederschrift; dafür wird die Niederschrift als solche inszeniert: „ich möchte sagen: ich fange (...) an“. Daraus ergibt sich ein verwirrender Modus der *mise en abyme* des zu schreibenden Textes. Einerseits wird in der Zeit der Erzählung auf ihn referiert („möchte ich auf den Eingangssatz dieses Versuches hinweisen“), andererseits wird er als Projektion in die Erzählung miteinbezogen („ich möchte sagen: (...)“). Der angesprochene erste Satz „dieses Versuches“ wird letztlich in die Erzählung als Teil des zu schreibenden Textes hineingeschrieben: „>>Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist ...<<“, aber in einem doppelten Sinn vermittelt. Zum einen wird auf ihn auf mehreren Stufen der Fiktionalität hingewiesen: die Erzählung, die Projektion des zu schreibenden Textes, der zu schreibende Text in seiner allerdings inszenierten Unmittelbarkeit. Zum anderen wird er als Zitat aus der Rede des Malers wiedergegeben. Übrigens spricht der Erzähler an dieser Stelle von „*dieser* Wiedergabe einer >>unglückseligen Aufschweifung<<“, und erweitert damit den Selbstbezugsrahmen über den thematisierten Bericht hinaus auf den gesamten Erzählungstext. Das unauffällige Demonstrativpronomen fungiert dementsprechend als eine Art poetologischen Deiktikums. In Zusammenhang mit dem erstaunlichen „Jetzt“ des Erzählens („Unsinn, was ich jetzt schreibe (...)“) deutet es eine Auflösung der Stufen der Fiktionalität an, so dass die Grenzen zwischen dem zu schreibenden Text und dem eigentlichen Text fließend werden. Von daher kann der ganze Text als der *Bericht* gelesen werden, und zwar auf folgende Weise: die Notizen bis hin zu den Briefen als das Schreiben an dem Bericht und die Briefe als der schon niedergeschriebene Bericht. Auf der Ebene der Fiktionalität sind die Notizen der „Versuch“,

die Äußerungen des Malers wiederzugeben; auf der Ebene der Skripturalität stellen sie aber der „Versuch“ dar, das Schreiben in seiner Prozessualität „wiederzugeben“.

In diesem Sinn sind der Kommentar des Erzählers über die Sprache Strauchs, sowie Strauchs eigene Charakterisierung seiner *Poesie* zwei weitere aufschlussreiche Beispiele für die selbstbezügliche Dimension des Textes. Die Art und Weise, wie sich diese Dimension auf mehreren Stufen der Fiktionalität entwickelt, ist charakteristisch für Bernhards Prosatexte. Da also der Text seine intimen Mechanismen nicht direkt zur Schau stellt, sondern immer wieder einkodifiziert in allegorisch-metaphorische Strukturen, geht es meistens um eine implizite Autoreferentialität.

Als Wiedergabe verstanden und produziert, wird die Erzählung in *Frost* gerade in dieser Sprache geschrieben, zu der sich der Erzähler ratlos bekennt: „Was ist das für eine Sprache, die Sprache Strauchs? Was fange ich mit seinen Gedankenfetzen an?“ (137) Von daher ist ihre Beschreibung einer der schwerwiegendsten Teile der gesamten *ars poetica* von Bernhard: „Ist das denn auch noch Sprache? Ja, das ist der Doppelboden der Sprache, Hölle und Himmel der Sprache, das ist das Auflehnen der Flüsse, >>die dampfenden Wortnüstern aller Gehirne, die grenzenlos schamlos verzweifelt sind<<.“ (137) In dieser Grenzsprache der Verzweiflung erkennt man unschwer die Sprache von Bernhards Prosa¹⁷⁰ überhaupt. Weiter wird sie in diesem fiktionalen Rahmen durch folgende Merkmale charakterisiert: fragmentarisch („zerrissen, zusammenhanglos“), gewalttätig („Ausbrüche (...) wie Felsstürze“), organisch („Herzmuskelsprache“, „Worttransfusion in die Welt“) und musikalisch („rhythmische Selbsterniedrigung“).

Die Sprachskepsis ist aber eine Schreibskepsis: „Was fange ich mit seinen Gedankenfetzen an?“ Nur in diesem Zusammenhang kann der Textausschnitt über die Sprache Strauchs als eine *ars poetica* verstanden werden. Die Hervorhebungen in den zwei grundsätzlichen Fragen nach dem Schreiben („Wie aufschreiben? Was für Notizen?“) verweisen in selbstironischer Weise auf die zwei Hauptdimensionen des Dilemmas jeder schöpferischer Tat: *Wie soll was entstehen?* In der angedeuteten Antwort auf diese Frage („Plötzlich reißt, was er sagt, wieder ab vor dem explosiven Aufschrei der Lächerlichkeit“) kann man in metaphorisierter Form das Grundprinzip des Bernhardschen Schreibens überhaupt erkennen, und zwar die *Auslöschung*. Das Sprechen Strauchs ist also eine mimetische Form der Textproduktion. Seine Gesetze reproduzieren die Gesetze des eigentlichen Textes, der sich dadurch eigentlich sich selbst

¹⁷⁰ Vgl. Christian Schärf (*Werkbau und Weltspiel*, 1999), der von der Sprache des Malers Strauch ausgehend, ein zutreffendes Urteil über den Umgang mit der Sprache bei Bernhard im Allgemeinen formuliert: „Doch demonstriert Bernhard da nicht mehr die Zertrümmerung von Sprachstrukturen an sich, wie dies im Dadaismus und in den anschließenden Destruktions-Provokationsbewegungen der Fall gewesen ist. Bei Bernhard bedeutet Sprachdestruktion die *Zersetzung des Medialen* überhaupt (...).“ (227)

inszeniert. Denn die Art und Weise, wie im Sprechen Strauchs das schon Gesagte in der nächsten Aussage ausgelöscht und dadurch jedoch fortgeführt wird durch fortwährende Reduktion, ist im Grunde genommen die Art und Weise, wie der Text selbst funktioniert, der ja diese Sprache wiedergibt. Dieses mimetische Spiel wird auf der Ebene der Fiktionalität ersten Grades weitergetrieben in Strauchs eigener Charakterisierung seines Sprechens:

„Meine Poesie ist nicht *meine* Poesie. Aber wenn Sie *meine* Poesie meinen, so muß ich gestehen, dass ich sie nicht erklären kann. Sehen Sie, meine Poesie, *die die einzige Poesie ist* und also folglich auch *das einzige Wahre*, genauso *das einzige Wahre* wie das einzige wahre Wissen, das ich der Luft zugestehe, das ich aus der Luft fühle, das die Luft *ist*, *diese meine Poesie* ist immer nur in der Mitte ihres einzigen Gedankens, der ganz ihr gehört, erfunden. Diese Poesie ist augenblicklich. Und also ist sie nicht. Sie ist *meine* Poesie.“(253)

In diesem fast hermetisch¹⁷¹ wirkenden Zitat des Malers Strauch über das Wesen seiner *Poesie* sind vier Prinzipien der Poetik von Bernhard zu erkennen: das Mediale („Meine Poesie ist nicht *meine* Poesie.“), das Absolute („meine Poesie, *die die einzige Poesie ist* und also folglich auch *das einzige Wahre*“), das Schwindende („Diese Poesie ist augenblicklich¹⁷². Und also ist sie nicht.“) und das Performative („*diese meine Poesie* ist immer nur in der Mitte ihres einzigen Gedankens, der ganz ihr gehört, erfunden“). Während das Mediale und das Absolute die thematisierten Schaffensprozesse betreffen, beziehen sich das Schwindende und das Performative darüber hinaus auf das Schreiben von Bernhard überhaupt. Das Absolute und das Mediale charakterisieren nämlich das Schaffen der fiktionalen Figuren, sei es das Schaffen ersten Fiktionalitätsgrades (der erzählten Figuren), die in den meisten Fällen extravagante Totalitätsansprüche an ihren Studien erheben, sei es das Schaffen zweiten Fiktionalitätsgrades (der erzählenden Figuren), die ihren Diskurs in zahlreichen Fällen aus

¹⁷¹ Gerhard von Hofe und Peter Pfaff (a.a.O.) sprechen tatsächlich von einem „hermetischen Poesiebegriff“(34).

¹⁷² Herbert Grieshop (*Rhetorik des Augenblicks*, 1998) sieht in der Charakterisierung dieser „Poesie“ die Evozierung des mündlichen Redeaugenblicks als Modell für den Akt des (performativen) Schreibens (76 ff.). Ohne diese Interpretation auszuschließen, versuche ich, den Textabschnitt ausdifferenzierter zu lesen, und so konzentriere ich mich bei der Auslegung der letzten Sequenz („Diese Poesie ist augenblicklich. Und also ist sie nicht.“) auf den Effekt des hier evozierten Augenblicksprogramms (das Schwindende) und nicht auf das Programm als solches (das Augenblickliche), das allerdings in Zusammenhang mit einem performativen Schreibkonzept verstanden werden kann, welches aber in meiner Gliederung schon vom Prinzip des Performativen eingefangen wird. Das Schwindende ist als Dimension eines Schreibens zu verstehen, das tatsächlich dazu tendiert, die Grenze zwischen Oralität und Literalität aufzuheben und damit den Idealzustand der „Augenblickspoesie“ (wo Produktion und Rezeption des Werks zusammenfallen würden, wie sie Grieshop definiert (ebd., S. 84)) zu erreichen, das sich aber darüber hinaus rückläufig verhält und sich im ständigen Zurücknehmen von sich selbst konstituiert. Das Spannungsverhältnis zwischen Oralität und Literalität kommt in diesem ersten Roman eigentlich schon auf der Ebene der Erzählstruktur sehr prägnant vor, und zwar in der Parallelisierung der zwei „Schaffenssituationen“ und ihrer entsprechenden „Schaffensmodelle“: die orale *Poesie* des Malers Strauch einerseits und die Schreibearbeit des Erzählers andererseits. Was die Augenblicksmetaphorik betrifft, so ist sie in den meisten weiteren Schreibsituationen des Prosawerks zu finden, im beharrlichen Abwarten der fiktionalen Figuren auf einen privilegierten Augenblick, in welchem eine Umwendung in ihrem Leben passieren und vor allem die Niederschrift einer Studie möglich sein sollte. Die Kategorie des Schwindenden beziehe ich aber nicht nur auf das in diesem Textabschnitt angesprochene Augenblicksprogramm, sondern auch auf den Modus der Texte im Allgemeinen.

Zitaten und sogar aus doppelt oder dreifach zitierten Zitaten komponieren. Das Performative und das Schwindende bestimmen vielmehr den Modus der Texte selbst,¹⁷³ die einerseits sich als gerade entstehende Texte präsentieren (wie man in diesem Fall im „Labor des Schreibens“ sehen konnte), andererseits einen auszulöschenden und sich tatsächlich auslöschenden Stoff re-präsentieren.

In diesem Rahmen wollte ich aber nur zeigen, dass die in diesem Textabschnitt angesprochenen Merkmale von Strauchs *Poesie* auf poetisch-poietische Prinzipien des Prosawerks von Bernhard selbst verweisen. Übrigens sind es genau Signale des Performativen und der Destruktion als Hauptdimensionen des Schaffens, das der Romantext als Ganzes in poetologischer Hinsicht darbietet, einerseits in den Charakterisierungen der *Poesie* bzw. Sprache des Malers Strauch aus den zwei Perspektiven (der Erzählers und des Malers selbst), andererseits in den Hinweisen auf die Schreibarbeit des Erzählers. Wie sich der dadurch metaphorisierte (selbst)destruktive Schreibmodus bei Bernhard genau konstituiert, werde ich – wie schon mal angekündigt – im dritten Teil der Arbeit durchzuleuchten versuchen.

*

VERSTÖRUNG (1967)

Von allen Prosatexten Bernhards, in denen das Schreiben thematisiert wird, ist *Verstörung* am wenigsten aus der Perspektive der Schriftlichkeit untersucht worden. Das liegt zweifelsohne an der Faszination, die vornehmlich die Figur des Fürsten¹⁷⁴ (die Hauptfigur des Romans) ausübt, dessen Monolog den Gegenstand der meisten Untersuchungen ausmacht. Die kompakte düstere Thematik seiner Rede, das verabsolutierte Monologieren, der Zitierungsstil, die musikalische Gestaltung der Sätze nach strengen Prinzipien, das irre Philosophieren an der Grenze zum Hermetischen, – all diese Züge machen aus dem Monolog des Fürsten tatsächlich

¹⁷³ Noch schärfer sollte man bei diesen hier identifizierten poetisch-poietischen Prinzipien zwischen dem Absoluten und dem Augenblicklichen (die beide das Wunschprogramm der fiktionalen Schriften bestimmen), dem Medialen und dem Performativen (das die Erzählprozesse charakterisieren) und dem Schwindenden (das die Schreibverfahren selbst prägt) unterscheiden.

¹⁷⁴ Christian Schärf (*Werkbau und Weltspiel*, 1999) charakterisiert ihn beispielsweise folgendermaßen: „Fürst Saurau ist die skurrile Karrikatur eines absoluten Herrschers, der nurmehr über das Reich seines schizophränen Solipsismus herrscht, jedoch gerade darin einen uneingeschränkten Totalitätsanspruch erhebt.“(243)

einen paradigmatischen Bernhard-Text.¹⁷⁵ Da in seinem Monolog die großen Themen von Bernhards Prosa überhaupt in einer sehr ausgeprägten Form vorkommen, lässt man sich immer wieder vorzüglich auf ihre Analyse ein: Krankheit-Zerfall-Tod-Selbstmord, die Familie als Medium des Scheiterns (die ungeheuerliche Vaterschaft, die psychoanalysierbare schwierige Beziehung Vater-Sohn, die Vergangenheit als Last, die Erbschaft als Verhängnis, die panische Angst vor den zerstörerischen Absichten der Nachfolger), das Landgut als Zentrum der Welt, die Finsternis „als Wissenschaft“, der Zersetzungsprozess der Natur. Dabei vernachlässigt man die Fragen des Schreibens, die in diesem Roman nicht nur in beachtlichem Ausmaß vorkommen, sondern auch in unterschiedlicher Form und auf verschiedenen Fiktionalitätsstufen. Wenn man sie in die Richtung der Fiktionalisierung (das heißt des zunehmenden Fiktionalitätsgrades) verfolgt, begegnet man folgenden Schreibern:

1. Der Ich-Erzähler weist am Ende des Romantextes auf das Schreiben an dem gerade Erzählten hin. Andererseits erzählt er von einem Brief an seinen Vater, den er lange Zeit nicht schreiben konnte und den er letztlich doch niederschrieb.
2. Der Industrielle, einer der Patienten, den der Vater des Erzählers besucht, arbeitet über ein „durch und durch philosophisches Thema“(86).
3. Der Fürst erwähnt sein Schreiben an Briefen, spricht von einer rätselhaften Studie über sein Zimmer und erzählt eine skurrile Geschichte über sein Notizbuch. Andererseits macht er kaum zu übersehende Anspielungen auf seinen Umgang mit Wörtern oder auf die Phantasie und das Phantasieren.
4. Der Sohn des Fürsten schreibt ebenfalls Briefe. Der Fürst erzählt von einem ungeheuerlichen Brief von seinem Sohn, der ihm einmal im Traum erschien, von dem er aber wie von einem tatsächlichen Schreiben spricht.

Schon an der Aufzählung der Schreiber und ihrer Schreibsituationen in dem Roman kann man die Komplexität der Problematik des Schreibens erkennen. Zunächst soll man zwischen der Erzählung als solcher und den innerhalb der Erzählung thematisierten Schriften (Briefe, Studien, Notizbücher) unterscheiden:

¹⁷⁵ Für Marcel Reich-Ranicki (*Thomas Bernhard*, 1990), der den Roman als einen „gesellschaftlichen Thesenroman“(17) las, „[ist] Thomas Bernhard in seiner *Verstörung* zu weit gegangen“(20). Dass der Roman unmöglich auf eine gesellschaftliche Problematik reduziert werden kann und umso weniger als Thesenroman zu lesen ist, halte ich nicht für demonstrierungswürdig. Für ebenso überflüssig halte ich eine Auseinandersetzung mit dem Maßstab eines *Zu-weit-Gehens* in der Kunst und verzeichne diese kritische Stimme nur wegen ihrer Außergewöhnlichkeit und ihres dokumentarischen Wertes.

Die Erzählung

Der Ich-Erzähler ist ein Studierender, der aus seinem Studienort nach Hause zu Besuch kommt. Im ersten Teil des Romans begleitet er seinen Vater bei seinen Krankenbesuchen am Ort und in den benachbarten Dörfern. Der Vater zögert, ob er seinen jungen Sohn dem ganzen Elend des menschlichen Wesens, das er als Arzt miterleben muss, aussetzen soll, da solche Erfahrungen ihn beunruhigen könnten: „Es sei für mich eine fortgesetzte Traurigkeit, wenn ich ihn begleite, und aus diesem Grund zögere er auch die meiste Zeit, mich auf seine Krankenbesuche mitzunehmen ...“(15). Die Konfrontation des Sohnes mit der Welt der Krankheit und des Todes wird dann aber doch als eine Einweihung in das Wesen des menschlichen Daseins dargestellt.¹⁷⁶ Mit jedem Kranken legt er einen Erkenntnisweg zurück, der ihn näher an die Grunderfahrung des Todes bringt. Die Krankheit als Erkenntnisquelle ist übrigens ein rekurrentes Thema bei Bernhard. Hier wird sich der Fürst, der letztbesuchte Patient, dem der Erzähler drei Fünftel der Erzählung widmet, am ausdrucksstärksten dazu äußern: „Die Krankheiten führen den Menschen am kürzesten zu sich selbst.“(228)

Der Roman setzt sich also aus zwei Teilen zusammen. Im ersten Teil, der bezeichnenderweise keine Überschrift trägt, wird von verschiedenen Stationen des Arztes und seines Sohnes in ihrem Weg zu den Kranken erzählt. In die Beschreibung der Kranken blendet der Ich-Erzähler Überlegungen über sich selbst, über seine Familie (die verstorbene Mutter, die kranke Schwester, den besorgten Vater) und die Verhältnisse innerhalb der Familie ein. Im zweiten Teil, der die Überschrift „Der Fürst“ trägt, geht es um ihre letzte Station. Diesmal übergibt der Erzähler einer erzählten Figur völlig die Initiative (mit der Ausnahme kleiner Eingriffe des Vaters, die im Druck in Klammern wiedergegeben werden), indem er den Fürsten ununterbrochen monologieren lässt. Erst am Ende des Monologs wird seine Stimme wieder hörbar: Nachdem er in einigen Sätzen von der Rückkehr nach Hause erzählt hat, erwähnt er einen angefangenen Brief an einen Freund, den er aber nicht mehr zu Ende geschrieben, sondern zerrissen hat, und dann setzt er auf eine ganz unauffällige Weise den Monolog des Fürsten fort: „Im Bett dachte ich: *was hat der Fürst gesagt?* >>Alles immer verändern zu wollen (...“(229). An diesem Punkt bricht die fiktionale Abgeschlossenheit. Diese Zäsur in der Einheit der erzählten Welt wird nach drei Seiten spezifiziert: „Ich konnte nicht einschlafen und fing zu schreiben an: >>ein Sohn studiert seinen Vater und studiert nur noch, wie er seinen Vater vernichten wird (...“(233). Was man bisher als eine erzählte Welt

¹⁷⁶ Christian Schärf (a.a.O.) betrachtet zu recht die Krankenbesuche als eine Art *descensus ad inferos*: „Die Fahrten des Arztes und seines Sohnes, der ihn an einem einzigen Tag begleitet, erscheinen wie ein fortgesetzter Abstieg in die innersten Kreise der Hölle, bis zuletzt das Anwesen des Fürsten Saurau, Hochgobernitz, als innerster Höllenkreis erreicht ist.“(240)

wahrgenommen hat, lässt sich nun gerade erzählen: die Erzählung enthüllt sich als (progressives) Erzählen. Das Fiktionale tritt aus seiner Gegebenheit heraus und zeigt sich für eine Weile in seiner Begebenheit. Gerade das macht hier die skripturale Dimension des Geschriebenen aus.

Interessanterweise wird an dem Monolog des Fürsten (weiter)geschrieben, und zwar in einer Zeit der Schlaflosigkeit, angeblich am Ende desselben Tages, an dem die Krankenbesuche gestattet wurden. Der gesamte erzählerische Stoff bis zu „Der Fürst“ scheint nur der Rahmen der Geschichte zu sein, an der man gerade schreibt. Dafür spricht auch die Tatsache, dass dieser Teil des Romans auch keinen Titel hat und gar keine Gliederung. Wenn man all diese Aspekte berücksichtigt, kann man den Roman als die Geschichte (s)eines Schreibens lesen. Dabei wirkt seine ungewöhnliche Gliederung sehr einleuchtend: Umstände des Schreibens einerseits (im ersten Teil) und das eigentliche Schreiben andererseits (im zweiten Teil). Mit anderen Worten: der Text („Der Fürst“) samt seinem Prä-text.

Das Schema *Text plus Prä-text* funktioniert allerdings sehr diskret. Der Erzähler macht eine bestimmte Erfahrung. Aus dieser Erfahrung heraus schreibt er eine besondere Episode nieder. Die Erzählung an sich ergibt sich aber aus der Verschriftlichung des Ganzen. Dabei handelt es sich um einen dreistufigen Fiktionalisierungsvorgang: die quasi-selbständige Schrift „Der Fürst“, die Erzählung an sich als die Wiedergabe dieser Schrift samt der Erfahrung, die ihr zugrunde liegt, und der Romantext selbst. Auf der Ebene der Autorschaft geht es um subtile Derogationsmanöver. Von dem authentischen Erzähler (der Autor Bernhard) über den fiktionalen Erzähler (das erzählende Ich im Roman) bis zum erzählten Erzähler (das monologierende Ich in der Schrift, die in den Roman eingeblendet ist) macht die erste Schreibinstanz lauter Verfremdungsübungen. Textintern werden sie durch das Zitieren einer sprechenden Instanz gewährleistet, manchmal über zwei oder sogar drei Filter.

Kehren wir aber auf das Schema *Text plus Prä-text* des Romans zurück. Was ist der *Text*? Was ist der *Prä-text*? In welchem Verhältnis stehen sie zueinander?

Der Text ist der quasi-selbständige Textblock in dem Roman (der Monolog des Fürsten Saurau), an dem innerhalb der fiktionalen Verhältnisse geschrieben wird. Er setzt sich aus drei thematischen Einheiten zusammen: 1. die Anstellung eines Verwalters für das Landgut Hochgobernitz (Ausschreibung der Stelle, Porträtierung der drei Bewerber, die Zwiesgespräche mit ihnen); 2. Hochgobernitz (das Landgut als Utopie der feudalen Ordnung, Entwicklung und Auflösung, die Beziehung zum Landseigentum als Identitätsprogramm); 3. die Familie (Ursprünge, Fortpflanzung, Erbschaft, Vaterschaft als kosmische Offenbarung, Beziehung Vater-Sohn, der Sohn als Verräter und Zerstörer der Tradition). Der letzte Teil des

Monologs folgt auf den Eingriff des Erzählers und wirkt deswegen, aber auch weil er durch eine Art Titel (*Das Notizbuch* – kursiv im Text) eingeführt und somit markiert wird, isoliert. So wie der Maler in *Frost* redet der Fürst in einem Fort, wie getrieben von einem unstillbaren Bedürfnis, immer neue Sätze zu bilden, die ihn vor der Kälte und der Leere seiner Existenz schützen sollten. Mit seinen folgenlosen Sätzen, in denen er auf einem ultimativen Ton drastische Überlegungen über alles Mögliche formuliert – Selbstmord, Natur, Finsternis und Zerstörung mit einbegriffen –, nimmt er die ganze Welt auseinander und setzt sie dann gar nicht mehr zusammen, in einem endlosen Monolog definitiver *Verstörung*.

Der *Prä-text* ist einerseits der Text vor dem *Text* und andererseits der Prätext für den *Text*. Als Vortext hat er eine einführende Funktion im Verhältnis zu dem *Text*, indem er seinen Hintergrund ausmacht: Aus der Erfahrung der Krankenbesuche heraus verdichtet sich nämlich ein einiger Besuch zu einer eigentümlichen Episode. Das kompositorische Prinzip *Text plus Prä-text* spiegelt sich auf eine subtile Art und Weise auf der thematischen Ebene wider, zumindest an zwei Punkten. Der eine Punkt ist der Brief des Sohnes an den Vater. Er erscheint in dem *Prä-text* als der Brief des Erzählers an seinen Vater (also aus der Perspektive des Absenders), und in dem *Text* in der Form des Traumes des Fürsten von dem Schreiben seines Sohnes (also aus der Perspektive des Empfängers), verfasst nach dem angeblichen Mord des Vaters. In beiden Fällen bildet den Hintergrund des Schreibens die Problematisierung der betreffenden Familienverhältnisse. Der zweite Punkt ist das übergeordnete Thema „Verstörung“. Der Vater des Erzählers schreibt den Krankenbesuchen, wegen der brutalen Konfrontierung mit den Leiden und dem Tod der Menschen, ein ernstes Verstörungspotential zu: „Er sei daran gewöhnt, mich könne das aber möglicherweise verstören, mich auf meine mir schädliche Weise nachdenklich machen ...“(16). Andererseits ist er aber selber verstört, sowohl von seinen beruflichen Erfahrungen als auch von persönlicher Kummernis (dem Tod seiner Frau, der schwierigen Beziehung zu seinen Kindern). Der Ich-Erzähler spricht seinerseits von seinem Kampf gegen eine düstere Gemütsverfassung, deren Lösung die Nüchternheit des Verstandes sei: „Sich von Gefühlen überschatten lassen, gegen die normale ununterbrochene Verfinsternung seines Gemüts nichts zu tun, bringe den Menschen in die Verzweiflung. Wo der Verstand herrsche, sei die Verzweiflung *unmöglich*, sagte ich.“(48) Außerdem ist die beschriebene Umwelt eine tief verstörte. Die Koordinaten dieser allgemeinen Verstörung (Brutalität, Grausamkeit, verbrecherische Veranlagungen, Mord, Krankheit, Hilflosigkeit, Tod, Finsternis, Irritation, Trübsinnigkeit) fügen sich zusammen zu einer bedrückenden „Gewitterstimmung“(71).

Was den Fürsten betrifft, so ist sein größtes Leiden eine apokalyptische Veranlagung, die ihn ebenfalls zutiefst verstört. Im Verhältnis zu seiner Familie spürt er die größte Bedrohung von seinem eigenen Sohn kommen, in welchem er den Zerstörer seiner gut gelegten feudalen Ordnung sieht. Das Gefühl der Auflösung bekommt er auch von seiner Umwelt in Form von geheimnisvollen Geräuschen unerträglicher Intensität, die er ununterbrochen hören muss und die ihn zu einem unheimlichen Empfänger eines „ideale[n] Zersetzungsprozesse[s] der Natur“(124) machen: „Tag und Nacht sei er in den letzten Wochen von diesen Geräuschen (>>Antitypien<<? [Vater] durchdrungen, verstört, andauernd durch diese Geräusche auf die grauenhafteste Weise in seinen eigenen Tod >>hineinprojiziert<<.“(123) Die unerklärlichen Geräusche, die der weltabgewandte Denker, der unheilbar an den großen Fragen der Welt leidet, ständig zu hören bekommt, scheinen ein musikalischer Ausdruck seines Leidens zu sein, der sich unschwer den anderen musikalischen Verhältnissen zuzählen ließe, die in den weiteren Prosatexten immer wieder thematisiert werden werden.

Außer dem kompositorischen Rahmen hat der *Prä-text* eine poetologische Funktion. Als Prätext für den *Text* umreißt er nämlich die Schreibsituation des Erzählers. In diesem Sinn liest man an den thematischen Richtungslinien der „Rahmenerzählung“ die Koordinaten der Schreibsituation ab: die Lage des Schreibenden zum einen, die Umstände des Schreibens zum anderen. Was die Lage des Schreibenden betrifft, so wird sie von dem Verhältnis zu sich selbst einerseits, und von der Beziehung zu der Familie und zu der Umwelt im Allgemeinen andererseits bestimmt. Das schreibende Ich in dem Roman fühlt sich von Affekten bedroht und strebt nach Selbstbeherrschung: „Sich zu beherrschen sei das Vergnügen, sich vom Gehirn aus zu einem Mechanismus zu machen, dem man befehlen kann und der gehorcht.“(148) Die Sorgen des Vaters um seinen Sohn, wenn es darum geht, sich von diesem bei seinen Krankenbesuchen begleiten zu lassen, hängen mit der ihm bekannten Empfindlichkeit des Sohnes zusammen, den jeder Besuch traurig stimmt. Seine depressive Disposition hat übrigens eine Vorgeschichte in der Familie: die Mutter starb von einer Nervenkrankheit, der Vater ist gequält von Unruhe, die Schwester hat schon einen Selbstmordversuch hinter sich. Das Bedürfnis des Ich-Erzählers, mit der Situation der Familie ins Klare zu kommen, kommt in dem Brief an seinen Vater zum Ausdruck. In diesem Brief versucht er eine Diagnose der intimen Familienverhältnisse mit der Absicht einer Verbesserung der Situation. Er stellt dabei an den Vater unbequeme Fragen nach der Schuld an den tragischen Erfahrungen, die die Familie durchgemacht hat. Von daher lässt sich sein Brief als eine Abrechnung mit dem Vater lesen, der ohne weiteres an Kafkas Großthema erinnert. Im Laufe der Erzählung wird übrigens immer wieder entweder der Versuch des

Vaters, an seinen Sohn näher zu kommen, oder die Absicht des Sohnes, den Vater anzusprechen, angedeutet. Die Familie ist ein Komplex, dem man nicht entkommen kann, und der sich in seiner ausgeprägtesten Form in der Vater-Sohn-Beziehung manifestiert.

Die Infragestellung der Ursprünge (Vorfahren, Familie, Erbschaften, Land-Vaterland) ist bei Bernhard – wie in Bezug auf *Auslöschung. Ein Zerfall* schon erwähnt wurde – ein Hauptthema. Indem sie nach den Wurzeln ihres persönlichen Übels suchen, treiben seine Figuren eine rücksichtslose ‚Ursachenforschung‘. Zu den Strategien der Ich-Bemächtigung gehört in erster Linie der Versuch zur Bewältigung des Ursprungskomplexes. Auch in diesem Roman ist die Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit der Familiensituation eine wichtige Dimension der Suche nach sich selbst. Der Zustand des Erzählers wird im Wesentlichen durch die zweitaktige Beschaffenheit dieser Suche bestimmt: „An jedem Tag baute ich mich vollkommen auf und zerstörte ich mich vollkommen.“⁽⁴⁸⁾ Aus dieser Kreisbewegung der Ich-Bemächtigung, bei welcher Gründung und Zerstörung in einer ungeheuerlichen Wechselbeziehung zueinander stehen, lässt sich ein höchst schwieriges Verhältnis zu sich selbst schließen. Dabei bestimmt eben der zweite Terminus der Gleichung die Richtung des Verhaltens. Von daher kann man die zwei Sätze als adversativ koordiniert lesen. Das würde weiterhin heißen, dass der Prozess der Ich-Gründung eigentlich selbstzerstörend ausläuft.

Schaffen und Abschaffen, oder eher Schaffen als Abschaffen gehören bei Bernhard in einen weiteren ontologisch-poetologischen Rahmen.¹⁷⁷ Hier hat die Zerstörung einen ontologischen Bezug, der allerdings nicht ausgeführt wird. Die Hinweise des Ich-Erzählers auf seine eigene existenzielle Einstellung sind jedoch bezeichnend für die Bestimmung der Perspektive, aus welcher geschrieben wird. Als Antwort auf die unausbleibliche Frage nach dem Verhalten des Schreibenden zu sich selbst und zu seiner Umwelt findet man also eine Anfälligkeit für ultimative Infragestellungen, was das extreme Auseinandernehmen des problematisierten „Stoffs“ nach sich zieht. Daraus ergibt sich die Neigung zum Selbstzerstörerischen als Hauptkennzeichen dieses Verhaltens.

Im Verhältnis zu der existenziellen Einstellung des Erzählers stellt das faktisch Erlebte die äußeren Umstände des Schreibens dar. Dabei geht es vor allem um die Krankenbesuche.¹⁷⁸ Sie „zeigen“ nämlich, wie aus der Konfrontierung mit dem Leiden der Anderen heraus, aber doch auf der Grundlage des eigenen Leidens geschrieben wird. Die Berichte über die Kranken kreisen um das Eigentümliche ihres Verhaltens: Was denken sie?; Was beschäftigt sie?; Welche Tätigkeit üben sie aus?; Was beunruhigt sie?, – mit anderen Worten: Wie äußert sich

¹⁷⁷ Diese Problematik werde ich im dritten Kapitel aufgreifen.

¹⁷⁸ Von der Krankheit des Autors Bernhard selbst als Kreativitätsquelle kann man in seinem autobiographisch geprägten Zyklus lesen.

ihre Krankheit?. Die Darstellung verschiedener Einzelfälle erfolgt meistens in einem erzählerischen Ton, so dass man die Figuren nur selten monologieren lässt. Vor diesem Hintergrund wird dann innerhalb des *Textes* ausschließlich monologiert, jedoch in demselben epischen Rahmen der Krankenbesuche. Es wird also nicht nur unter diesen Umständen geschrieben, sondern vielmehr aus ihnen heraus, durch Ausklammerung und Zuspitzung eines bestimmten Aspektes. Das bedeutet weiterhin, dass im *Prä-text* nicht nur die Lage des Schreibenden und die Umstände des Schreibens fiktionalisiert werden, sondern auch das Quellenmaterial des zu schreibenden *Textes*. Das wird auch rhetorisch markiert:

Inhaltlich funktioniert der *Text* wie eine Verlängerung des *Prä-textes*, indem die Darstellung der Einzelfälle im Sonderfall des Fürsten ihren Höhepunkt erreicht. Rhetorisch verhalten sich die zwei Teile des Romans aber grundsätzlich unterschiedlich. Im ersten Teil ist der Text von einer epischen Progression geprägt: das Aneinanderreihen von Fakten, die sich zu einem Ereignishaften zusammenfügen. Im zweiten Teil hingegen entwickelt sich der Text in einer pur rhetorischen Progression: das Aneinanderreihen von Sprechakten, die sich zu einer bloßen Rede zusammenfügen, die meist direkt wiedergegeben ist. Äußerst intensiv, inflationär und dadurch selbstdiskreditierend fungierend, ist das eine Rede, die ihrerseits mimetisch die Schreibdynamik selbst reproduziert, so wie auch in *Frost*.¹⁷⁹ Diese Interferenz wirkt am deutlichsten bei der Wiedergabe von Monologsequenzen in indirekter Rede, die dem Redemodus der zitierten Person durchaus verfällt. Als Beispiel dafür zitiere ich den endlos anmutenden Satz, in dem die Umstände der unheimlichen Hörwahrnehmung des Fürsten in indirekter Rede mit eingebetteten Zitaten evoziert werden. Am Beispiel dieses Satzes kann man antizipierend zeigen, was die innerhalb der fiktionalen Verhältnisse konstant metaphorisierten (selbst)auslöschenden Schreibverfahren im Großen und Ganzen ausmacht:

„Sich mehr und mehr seiner auf die >>höhere Exaltation und auf die höhere Spekulation konzentrierten Geistesmechanik<< (Vater) füngend, in seinen Schwächezuständen, selbst in dem ihm im Laufe der letzten Monate zur unerträglichsten aller Qualen gewordenen Zustand in seinen von ihm ganz allein mit sich selber in seinem festverriegelten Zimmer geführten >>masochistischen Diskussionen<< (Vater), die er auch während des Englandaufenthaltes seines Sohnes nicht unterbrochen und, wahrscheinlich aus der Tatsache heraus, bis an sein Lebensende in Hochgobernitz existieren zu müssen, mit der größten Rücksichtslosigkeit vor allem gegen sich selbst in eine Höhe gelenkt hat, die auf die infame Irritation konzentriert, die äußerste Anspannung seines Geistes erfordert, eine immer noch rücksichtslosere Anspannung seines Geistesvermögens, >>folgerichtig

¹⁷⁹ S. dazu auch Christian Schärf (a.a.O.), der in Sauraus Monolog, den er „als eine permanente Umkreisung seines Wahnsinns“ deutet, eine Folie für den Krisenzustand der Schrift sieht: „Genau darin liegt denn auch der Status des artistischen Textes, den Bernhard verfaßt. Es ist die Selbstumkreisung der skisoiden Schrift im Bewusstsein ihrer irreversiblen Verwüstung. Das ist das poetische Fundament des Textes. Es präsentiert das monologische Sprechen am äußersten Punkt einer kulturellen Entwicklung als einen krankhaften, zerstörten und über sich selbst irre gewordenen Korpus.“(243)

in alle naturwissenschaftlichen Phänomene hinein<<“ (Saurau), habe er diese für ihn >>tödlichen Geräusche<< (Vater), auch wenn er in der vergangenen Nacht die Memoiren des Kardinals Retz studiert hat, gehört, >>hören müssen<<, erinnerungsunfähig, was den Zeitpunkt, von welchem an er diese Geräusche anzuhören gezwungen sei, betrifft.“(122f.)

Schon bei der ersten Lektüre kann man bemerken, wie aus einem scheinbaren Drang nach Präzisierung der Inhalt dieses Satzes paradoxerweise gegen sich selbst hinwächst. Das unaufhaltsame *crescendo* der Schreibdynamik, in welches sich unzählige Mittel der Intensivierung einwirbeln, setzt eine eigentümliche Anhäufung von pseudo-narrativer Energie voraus, die gerade wegen der übertriebenen Mechanik der Anhäufung von Informationen auf mehreren diskursiven Ebenen implodieren muss. Schon auf lexikalischem Niveau signalisieren viele Vokabeln und Wendungen die Intensivierungsbewegung, die den Schreibduktus bestimmt: „sich *mehr und mehr*... fügend“, „*höhere* Exaltation und [auf die] *höhere* Spekulation“, „[zur] *unerträglichsten* aller Qualen“, „*größte* Rücksichtslosigkeit“, „in eine *Höhe* gelenkt, die...“, „die *äußerste* Anspannung seines Geistes“, „eine *immer noch rücksichtslosere* Anspannung seines Geistesvermögens“(Hervorhebungen: A.V.). Der Intensivierungseffekt, der dadurch angekündigt wird, wird dann weiterhin durch syntaktische und stilistische Mittel ausgeführt. Die syntaktischen Umwege, die die Verschiebung der Hauptinformation bewirken und dadurch die Spannung steigen lassen, ergeben sich vor allem aus den attributiven Verzweigungen: drei erweiterte Attribute im ersten Teil des Satzgefüges zu „Geistesmechanik“, „Zustand“ und „masochistischen Diskussionen“; zwei Attributsätze zu „masochistischen Diskussionen“, die noch dazu von einer kausalen Infinitivkonstruktion getrennt werden, und von denen der zweite seinerseits einen weiteren Attributsatz, nämlich zu „Höhe“ hat; ein Attributsatz am Ende zu „Zeitpunkt“. Außerdem tragen die Infinitivkonstruktion bzw. die Partizipialkonstruktionen, aber auch der Konzessivsatz (der sich gegen das Ende des Satzgefüges noch in den Hauptsatz einschleibt – nämlich zwischen die zwei Teile des Prädikats „habe ... gehört“ –, gerade wenn die Spannung sich zu lösen schien) beachtlich dazu bei, den Schreibduktus zu unterbrechen und die Mitteilung schwer zu strapazieren. Die indirekte Rede und die Wiederholungen, die allerdings im ganzen Werk von Bernhard zum Äußersten ausgewertet werden, bauen den Intensivierungseffekt auf stilistischer Ebene aus. Die hier zusätzlich integrierten Zitate, die für Authentizität sorgen wollen, wirken im Gegenteil entfremdend und bringen die Sprechinstanzen bewusst durcheinander. Der Text scheint daher als ein obstinates Bemühen um die Rekonstruktion einer ursprünglichen Sprechinstanz zu funktionieren, im paradoxen vollen Bewusstsein deren Unmöglichkeit, die in dieser Suche selbst ausprobiert wird, – so wie unter den unzähligen

Präzisierung das Zu-Präzisierende letztendlich fast erstickt. Die exzessiven Wiederholungen von Personal- (im Nominativ, aber auch in anderen Fällen: „er“, „ihm“, „von ihm“, „für ihn“), Reflexiv- („mit sich selber“, „gegen sich“) und vor allem von Possessivpronomen („seinen Schwächezuständen“, „seinen ... Diskussionen“, „seinem ... Zimmer“, „seines Sohnes“, „sein Lebensende“, „seines Geistes“, „seines Geistesvermögens“) unterstützen ihrerseits diese Suche und unterminieren sie gleichermaßen.

Wenn man im Anschluss an diese kleine Analyse davon ausgeht, dass die Inflation von Intensitäts-Sätzen, durch die jeder mögliche epische Gehalt verdünnt bis aufgehoben wird, nicht ein bloßer Stileffekt ist, sondern ein Hauptkennzeichen von Bernhards Schreiben, findet man in diesem Roman – wie in kaum einem anderen seiner Prosatexte – ein sehr eigentümliches poetologisches Phänomen, und zwar das Hervorheben der stark rhetorisierten Textteile durch epische Einrahmung. Aus dieser neu gewonnenen Perspektive wird die poetologische Dimension des Verhältnisses von *Text* und *Prä-text* noch deutlicher. Zusammenfassend kann man von vier Koordinaten dieses Verhältnisses sprechen: kompositorische, thematische, rhetorische und poetologische, – wobei die poetologische Koordinate nicht isoliert betrachtet werden kann, sondern in engem Zusammenhang mit den anderen, und zwar als ihre Synthese.

Die erzählten Schriften

1. Die erste thematisierte Schrift ist der Brief des Erzählers an seinen Vater. Der Brief als solcher ist nicht in den Text eingebettet, es wird nur auf ihn hingewiesen als auf ein lange Zeit ersehntes, aber nicht geschafftes und nun, in der Zeit der Erzählung, endlich zustande gebrachtes Schreiben. Der Erzähler nennt es „eine Untersuchung“(25), und beschreibt seinen Betreff als „meine von mir in den letzten Jahren gemachten Beobachtungen unser Verhältnis betreffend“(24) und seine Finalität als „ein Bild von uns“(24). Der Brief kreist – heißt es – um schwere Schuldfragen: wer trägt die Schuld an dem frühen Tod der Mutter, an dem Selbstmordversuch der Schwester, an dem mangelhaften Dialog zwischen den Familienmitgliedern? Die Hauptfrage, jene „nach der Möglichkeit, uns unser aller Zustand klarzumachen, unser aller Verhältnis zu verbessern“(25), ist jedoch positiv ausgerichtet.

In diesem schriftstellerischen Unternehmen erkennt man ein großes Thema des Werks von Bernhard (das Familienmilieu als Höllenraum), das übrigens auf die realen schweren Familienverhältnisse Bernhards zurückgeführt werden kann. Was aus poetologischer Perspektive interessiert, ist aber nicht seine Fiktionalisierung und Sublimierung in einem Kunstwerk, sondern eher seine Fiktionalisierung zweiten Grades im Rahmen der im Roman

thematisierten Schriften. Denn das bedeutet, dass die Fiktionalisierungsverfahren ihrerseits fiktionalisiert werden, so dass die dadurch entstandenen Texte oder Textfragmente metaphorisch kodierte Verweise auf ihre ursprünglichen Produktionsmechanismen enthalten. In diesem Sinn sind die Hinweise des Erzählers auf den Modus des Schreibens an dem Brief in unserem Fall von großer Bedeutung. Die sich über lange Zeit hinziehende Unmöglichkeit der Niederschrift („Es war mir immer *unmöglich* gewesen, ihn zu schreiben.“(24)), die mit verschiedenen Skrupeln zusammenhängt (Rücksicht auf die Betroffenen, Peinlichkeit des Aussprechens, Scheu vor dem Ans-Licht-Bringen von etwas und von sich selbst) einerseits, und dann das Schreiben „in einem Zuge“(25) andererseits sind zwar Konstanten der thematisierten Schaffensprozesse in den weiteren Prosatexten.

2. Der Industrielle, einer der Patienten, die der Vater des Erzählers besucht, schreibt an einer rätselhaften Arbeit über ein „durch und durch philosophisches Thema“(86). Was man davon erfährt, ist nur die Beschreibung seiner Arbeitsweise: „Er arbeite Tag und Nacht, schreibe und vernichte das Geschriebene wieder, schreibe wieder und wieder und vernichte wieder und nähere sich seinem Ziel.“(50f.) Diese zweitaktige Bewegung des Schaffensprozesses, der abwechselnd Schöpfung und Zerstörung voraussetzt, korrespondiert mit der zweitaktigen Bewegung der Ich-Gründung, von der der Erzähler in Bezug auf sich selbst spricht. So wie bei der existenziellen Einstellung des Erzählers fällt der Akzent auch hier auf die Vernichtung, so dass man wiederum über das Schaffen als Abschaffen sprechen kann. Hier geht es aber um die poetologische Dimension der Zerstörung, weil hier explizit ein schriftstellerischer Schaffensprozess gemeint ist. In diesem kleinen Bild der Vernichtung als Strategie der schriftstellerischen Produktivität kann man also in Filigran, wie in den Textstellen über die Sprache des Malers Strauch in *Frost*, über die Auslöschungsverfahren erfahren, durch die in meiner Auffassung Bernhards Texte überhaupt entstehen. Noch dazu entspricht das Kontinuierliche der angesprochenen Arbeitsweise seinerseits eindeutig dem monomanischen¹⁸⁰ Duktus des Schreibens bei Bernhard. So gelesen, entpuppt sich dieser Passus zum wesentlichen selbstreferentiellen Moment des Textes.

3. Der Fürst referiert selbst auf seine schriftstellerischen Beschäftigungen in seinem Monolog. Zunächst spricht er von dem Gedanken, eine Studie über sein Zimmer zu schreiben, in die er die ganze Welt einfangen sollte:

„Wenn ich allein über mein Zimmer eine Schrift verfassen würde, denke ich, eine Studie mit dem einfachen Titel *Mein Zimmer?*, in die ich die ganze Welt hineinzwänge, weil ich die ganze Welt in mein Zimmer hineinzwänge, ich zwänge die ganze Welt in mein Zimmer und in meine Studie hinein.“(224)

¹⁸⁰ Stilistische und überstilistische Fragen werde ich erst im nächsten Kapitel behandeln.

Dem lächerlichen Unternehmen, eine Schrift über ein Zimmer zu verfassen, liegt ein extravaganter Anspruch auf Universalität zugrunde. Im Schreiben soll also eine angeblich absolute Welterfahrung festgesetzt und festgehalten werden: „(...) ich zwänge die ganze Welt in mein Zimmer und in meine Studie hinein.“ Das Leitmotiv des Zimmers als Denkhalle durchzieht übrigens das gesamte Werk von Bernhard. Die Absicht, gerade das Zimmer zum Thema einer projizierten Schrift zu machen, gehört in die weitreichend selbstreferentielle Logik des Textes und zeugt vielmehr von der autopoietischen Dynamik der Bernhardschen Prosa. Denn die Verschriftlichung des Denkens setzt eine gewissermaßen selbstzentrierte Schreibtätigkeit voraus, da sie sich auf das ausrichtet und bezieht, was sie eben ermöglicht und vielmehr ausmacht: ihr eigenes Medium. Wie immer bei Bernhard ist auch diesmal der Schreibende ein Denker, dessen hohes Ideal das Gleichsetzen von Denk- und Schreibtätigkeit ist. Das Denken in seiner Reinheit sollte also niedergeschrieben werden, und nicht die unzähligen *Darstellungsmöglichkeiten* der Welt:

„Der Denker hat immer mehr die Bilder aus seinem Gedächtnis zu entfernen. Sein Ziel ist erreicht, wenn in seinem Gehirn kein Bild mehr ist. Wenn die *Darstellungsmöglichkeiten* in seinem Gehirn erschöpft sind.“(224)

In diesem weiten Sinn soll man auch das rekurrente Thema der Wissenschaft verstehen. Die wissenschaftlichen Studien, die so häufig thematisiert werden, sind meines Erachtens metaphorische Ausdrucksformen dieses Ideals: das von Bildern gereinigte Schreiben,¹⁸¹ – das man unschwer dem Autor Bernhard selbst zuschreiben kann. Schon aus der betreffenden Auffassung des Fürsten Saurau in seinem Monolog kann man schließen, dass die Personen von Bernhard ein ganz eigenartiges Verständnis von Wissenschaft haben. „*Finsternis als (...) Wissenschaft*“ (197) oder „*Denken in Selbstmordmöglichkeiten als eine Wissenschaft*“ (227) sind zwei aufschlussreiche Formulierungen in diesem Sinn. Wissenschaft meint also kein positives Welt-Wissen, sondern in diesem Fall die individuelle Art und Weise, wie Finsternis und Selbstmord ausgeübt werden, also ein negatives Wissen des Weltzugs. Aus diesem Wissen nämlich sind die Bilder ausgeschlossen. Die meisten projizierten wissenschaftlichen Studien scheitern jedenfalls, oder bleiben gespenstisch, ein bloßes Streben nach der Niederschrift des reinen Denkens. Die Studie des Fürsten über sein Zimmer wird ebenfalls aufgegeben: „>>(…) Nein, keine Studie<<, sagte der Fürst“ (224). Die bombastische

¹⁸¹ Vgl. Hans Höller (*Kritik einer literarischen Form*, 1979): „Die methodischen Konstruktionen der Wissenschaft erhalten – herausgelöst aus allen praktischen Sinn- und Verwendungszusammenhängen – den Charakter von Konstruktionen ‚schlechthin‘. (...) So gesehen haben alle Wissenschaften etwas Poetisches.“(102)

Utopie einer totalen Schrift wird übrigens nur nebenbei erwähnt; sie gehört in eine eintönige und leere Zeit des Redens-darüber und nicht des vollen Tuns.

Eine andere Schrift des Fürsten, mit einem anscheinend weniger illusorischen Charakter, ist sein Notizbuch. In seiner persönlichen Mythologie, die der Fürst in seiner Rede durch sorgfältig konstruierte Sätze gründet, ist es ein wahres Kultobjekt. Von ihm wird eine ganze Geschichte über seinen Verlust und sein Wiederfinden erzählt, in der der Verdacht an alle Familienmitglieder (wegen vermuteten Entzugs) ins Paranoische steigt. Der Anfang des Passus, in dem seine Geschichte enthalten ist, wird in dem Text deutlich markiert: „Das Notizbuch: >>Tagelang<<, sagte der Fürst, >>durchsuche ich meine Taschen nach meinem verlorenen Notizbuch (...)“(229). Bezeichnenderweise wird hier in einem iterativen Präsens erzählt, das dem banalen Vorfall einen überdimensionierten, surrealen Schein gibt. Das angeblich wertvolle Notizbuch wird verloren, und nach ihm wird tagelang in den wie unzähligen Kleidertaschen gesucht. Was aber am meisten irritiert, ist gerade sein Wiederfinden in der geistesfeindlichen Küche. Erst an diesem Punkt beginnen die richtigen Untersuchungen und brechen die lächerlichen Verdähte und Hassangriffe gegen die *oberflächigen* Familienmitglieder aus.

In Bezug auf den Inhalt seines Notizbuches drückt sich der Fürst ebenfalls finster und bedrohlich aus, so dass die kleine Anrede an die Familie wie ein Fluch klingt: „Ich sage: *in diesen Notizbüchern werdet ihr eines Tages die fürchterlichsten Entdeckungen machen, Expeditionen in eure Abscheulichkeit hinein.*“(231) Noch bedeutendere Angaben über die geheimnisvolle Schrift macht er am Anfang dieser Geschichte:

„In dieses Notizbuch habe ich allerdings Bemerkenswertes hineingeschrieben. *Unterstrichenes!* Meine Krankheit ist es, Wichtiges zu unterstreichen, in diesem Notizbuch ist fast nur Unterstrichenes, und alle diesen unterstrichenen Sätze fangen mit der Zerstörung dieser Sätze an (...)“(230)

Aus dieser kurzen Darstellung soll man drei Dimensionen dieser Schrift festhalten: das Bemerkenswerte (Inhalt), das Unterstrichene (Form) und das Zerstörerische (Schreibverfahren). An diesem Punkt der Verweise auf das Schreiben ist die Ausdrucksform der Selbstbezüglichkeit des Textes verblüffend. Wo man dem Fürsten die Gewohnheit, „Wichtiges zu unterstreichen“ zuschreibt, erkennt man die Schreibweise von Bernhard selbst. Denn, wenn man ein Buch von Bernhard aufschlägt, findet man fast auf jeder Seite verschiedene kursiv gedruckte Wörter, manchmal ganze Sätze und sogar ganze Absätze, die notwendigerweise auffallen müssen. In dem vollkommen kompakten Druckbild der Texte wirken diese Unterstreichungen, auch wenn sie nicht immer als zuverlässige Indizien zu lesen sind, als unerwartete und gar nicht erhoffte Wegweiser. Es ist so, als ob man als Leser durch

die markierten Stellen auf schon mal entdeckte und nun sich großartig enthüllende Wahrheiten des Textes aufmerksam gemacht würde.¹⁸²

Von daher scheint der Satz „Meine Krankheit ist es, Wichtiges zu unterstreichen“ von Bernhard selbst zu stammen, aus einer virtuellen nonfiktionalen *ars poetica*-Schrift von ihm. Dass man den Satz von einer seiner fiktionalen Personen zu lesen bekommt, bedeutet es, dass die Fiktionalität als Medium für ein tatsächliches, schrifttheoretisches Denken fungiert. Angesichts dessen, dass solche Äußerungen das Wesen der betreffenden Fiktionalität selbst ansprechen, die Art und Weise, wie sie sich verhält und entsteht, geht es hierzu vielmehr darum, dass die Fiktionalität zum Medium für sich selbst wird. Das heißt weiterhin, dass sie ihre eigene Beschaffenheit zur Schau und dadurch gleichfalls in Frage stellt. Rhetorisch wird dieser Modus der sterilen Fiktionalität durch das unendliche Reden der Figuren verwirklicht. Anstatt sich episch zu äußern – wie man es in einem Prosatext erwartet –, äußern sie sich ausschließlich sprachlich. Wo Handlung sein sollte, ist eben bloße Rederei.¹⁸³

Was die Schreibverfahren betrifft, findet man in Bezug auf das Notizbuch des Fürsten eine Beschreibung („(...) und alle diesen unterstrichenen Sätze fangen mit der Zerstörung dieser Sätze an...“), die völlig mit der Beschreibung der Rede Strauchs („Plötzlich reißt, was er sagt, wieder ab vor dem explosiven Aufschrei der Lächerlichkeit“) in *Frost* korrespondiert. In Vergleich zu *Frost* wird hier jedoch ein weiterer Schritt in die Richtung der Selbstreferentialität des Textes gemacht, weil hier explizit ein Schreibprozess angesprochen wird. Was das Reden des Malers Strauchs und das Schreiben des Fürsten ohnehin verbindet, ist der Zerfall. Sowohl der Maler als auch der Fürst produzieren einen Diskurs, der auseinander fällt, aber nicht ausgeht, sondern gerade in diesem Auseinanderfallen weiterbesteht. Das Reden Strauchs wird von dem Bewusstsein des Lächerlichen unterminiert, während im Falle des Fürsten das Prinzip der Zerstörung im Schreiben selbst liegt, – was allerdings den Anschein einer Aporie hat.

¹⁸² So wird beispielsweise die mystische Dimension der Vaterschaft (in der Auffassung des Fürsten) markiert: „(...) insgesamt sehe ich alle als *durch mich*, und mir kommt eine ungeheuerere Konstellation, eine, möglicherweise *die* Fürchterlichkeit überhaupt zu Bewußtsein: *ich bin der Vater!*“ (138); oder die metaphysische Natur seiner Krankheit: „(...) ich bin in einem ununterbrochenen Qualzustand, lieber Doktor. Sind das, ist das nicht *alles* an mir Anzeichen einer brutalen *Todesverwirklichung?*“ (169).

¹⁸³ Vgl. Christoph Bartmann (*Vom Scheitern der Studien*. In: *Text+Kritik*, hrsg. von Hans Ludwig Arnold, 1991): „Alle Sätze von Thomas Bernhard sind Thomas- Bernhard-Sätze. Es sind Sätze, die ‚naturgemäß‘ von etwas reden müssen, doch diesen Gegenstand der Rede durch syntaktische, modale und motivtechnische Prozeduren so weit einengen, einklammern, daß, was sonst ‚Handlung‘ heißt, gänzlich ‚Rede‘ wird.“ (22); und Willi Huntemann (*Artistik und Rollenspiel*, 1990): „Im engen Zusammenhang damit [mit der Neigung zur poetisch-musikalischen Überstrukturierung] ist eine andere Tendenz nicht weniger bedeutsam: die Verdrängung der Narration durch das Raisonement, des Berichts durch die Betrachtung.“ (185)

Das Schaffensprinzip der *Auslöschung* bei Bernhard, das sich in einer frühen metaphorisierten Form in der Beschreibung der Sprechart des Malers Strauch entdecken ließ, erkennt hier eine noch akutere Form. Das Sprechen des Malers fungierte selbstdiskreditierend, so dass das schon Gesagte in der folgenden Aussage ausgelöscht wurde, – hieß es. Sein Sprechen zielte auf kein Durchsetzen von Wahrheiten ab, sondern eben auf ihr Abschaffen. Im Sprechakt wird also nichts vorgeschlagen, nichts wird neu geschöpft. Alles, was geäußert wird, wird nachträglich zurückgenommen in einem retraktilen Gestus der Entschöpfung. Über das Schaffen als Abschaffen liest man abermals in diesen Äußerungen des Fürsten über sein Notizbuch. Diesmal fallen das Zu-Schaffende und das Abzuschaffende völlig zusammen. Anfangen und Zerstören beziehen sich beide auf dieselben unterstrichenen Sätze, was auch noch die kaum vollziehbare Gleichzeitigkeit der zwei entgegengesetzten Handlungen nach sich zieht. Die (unterstrichenen) Sätze kommen nämlich zustande, indem sie zerstört werden. Da es ausdrücklich um unterstrichene Sätze geht, dürfte man meinen, „Unterstreichen“ ist hier synonym mit „Streichen“. Nur so kann man den gleichzeitigen Vollzug der zwei grundsätzlich entgegengesetzten Handlungen verstehen. Im *Unter-Streichen* wird zwar *gestrichen*, was *unterstrichen* wird.

Da in allen Büchern von Bernhard viel Unterstrichenes vorkommt, bin ich davon ausgegangen, dass die Verweise des Fürsten auf die unterstrichene Schriftart in seinem Notizbuch eine prägnante Ausdrucksform der Selbstbezüglichkeit des Romantextes darstellen. In diesem Zusammenhang ist das thematisierte Schreiben als Unter-Streichen viel mehr als eine bloße fiktionale Angelegenheit, die nur innerhalb der fiktionalen Welt besteht. So wie das Sprechen als Wider-Sprechen in *Frost* soll das Schreiben als Unter-Streichen in *Verstörung* auf die Beschaffenheit von Bernhards Schreiben selbst extrapoliert werden. Was in fiktionalen Termini ausgedrückt wird, verweist unweigerlich auf das Skripturale: Das fiktionale Notizbuch spielt nämlich auf den authentischen, nonfiktionalen Schreibprozess an. Ebenfalls von einem Unterstreichungsprozess, diesmal in Bezug auf die Worte eines Anderen, spricht der Fürst, wenn er über das Zwiegespräch mit einem der Bewerber um die Stelle als Verwalter auf seinem Landgut berichtet. Was er im Vorher als „Wörter aus der Luft greifen“(98) bezeichnete, kommt dann detailliert zum Ausdruck:

„>>Das Wort *hergefahren* mußte ich<<, sagte der Fürst, >>nachdem es Zehetmayer ausgesprochen und in der Luft hatte hängen lassen, indem ich es wiederholte, aus der Luft wieder *herunternehmen*, aus der Luft wieder *herausnehmen*, die Atmosphäre von ihm freimachen für das Folgende.<<“(98f.)

Diese Beschreibung der Wiederholungsstrategie in einem Zwiegespräch hat ihrerseits einen wertvollen selbstreferentiellen Charakter, wenn man das (über)stilistische Hauptmerkmal aller

Texte von Bernhard berücksichtigt, und zwar die Wiederholung. So wie das Unterstreichen ist das Wiederholen eine ganz besondere Art von Hervorheben. Das Wiederaufnehmen der Worte eines Anderen bedeutet für den Fürsten die iterative Bewegung des Herunternehmens und Herausnehmens der Wörter aus der Luft. Dadurch, dass das Gesagte wieder gesagt wird, und also weggeschafft, lässt sich das Medium Luft reinigen, und somit wird es empfangsbereit für das Neue. Daraus soll man andererseits schließen, dass das Aussprechen von Wörtern die Luft verschmutzt. Zum Thema Verschmutzung durch Wörter gibt es außerdem eine allgemeinere Aussage im Text, und zwar gerade in Bezug auf die Schriftstellerei: „Die Schriftsteller verschmutzten die Natur mit ihren Schriften“(31), – behauptet der Vater zitiert von seinem Sohn, dem Ich-Erzähler. Wenn man die Metapher der Verunreinigung und Wiederreinigung der Luft weiter verfolgt, erfährt man das intime Wesen der Wiederholung bei Bernhard. Indem man die in der Luft hängenden Wörter erneut ausspricht, bemüht man sich sisyphisch um ihre Beseitigung aus der Luft. Wiederholen heißt also nicht hinzufügen und verstärken, sondern löschen: *hervor-heben* als *auf-heben*, so wie *unter-streichen* als *streichen*. Dieses selbstdestruktive Verfahren lässt sich übrigens auch aus der Anspielung des Fürsten auf die monomanische Produktivität als Gegenantwort auf die zwangsläufig unreine Produktivität verstehen, insofern die monomanische Beschaffenheit der Produktivität dieser unmöglich das Produktivhafte und die damit zusammenhängende Unreinheit abzunehmen vermöchte. Von daher ist das monomanische Verfahren implizit gegen sich selbst gerichtet. Die dritte Kategorie der Schriften, die der Fürst erwähnt, sind seine Briefe. Im unregelmäßigen Schreiben an Briefen spiegelt sich seine widersprüchliche Einstellung zum Schreiben an sich wider:

„Es gibt ja zum Beispiel Perioden, da schreibe ich keinen Brief. Auch meinem Sohn schreibe ich nicht. Niemandem. Ich führe keine Korrespondenz, ich bin unfähig, Kontakt aufzunehmen. Dann wieder schreibe ich Tag und Nacht Briefe, Karten, ununterbrochen, und in diesen Briefen und Karten steht nichts anderes, als daß ich weder Briefe noch Karten schreibe und keinerlei Kontakt *will*.“(200f.)

Das Wechselspiel von Schreiben und Nicht-Schreiben scheint auf die launische Bereitwilligkeit, Kontakt aufzunehmen, zurückzuführen zu sein. In Wirklichkeit heißt auch schreiben nicht schreiben, weil das Geschriebene auf eine absolut negative Art und Weise auf sich selbst zurückverweist und dadurch sich selbst verneint. Das Schreiben um des Nicht-Schreibens willen kennzeichnet übrigens alle schriftstellerischen Initiativen des Fürsten. Sowohl das Notizbuch und die Briefe als auch die aufgegebenen Studie über sein Zimmer sind Modi der Veranschaulichung einer negativ ausgerichteten Produktivität. In all diesen fiktional-realen oder fiktional-virtuellen Schriften äußert sich in verschiedenen Gradestärken

derselbe eigentümliche Wille zur Unterminierung des Schreibens, der über das Fiktionale hinaus das Gesamtwerk Bernhards prägt.

Trotz aller Negativität spricht der Fürst jedoch von der „Freude am Erfinden von komplizierten, einwandfreien Sätzen“(226). In dieser Freude (in ihrer allgemeinen Form) erkennt man ein poetisches Grundgesetz der schriftstellerischen Produktivität schlechthin. Bei Bernhard sind die *komplizierten, einwandfreien* Sätze (die nur durch eine fiktionale Konvention dem Fürsten gehören, so wie die unterstrichenen Sätze) tatsächlich als solche zu lesen, nicht nur in diesem Roman, sondern in seinen meisten Prosatexten. Die „Freude am Erfinden von komplizierten, einwandfreien Sätzen“, die einer fiktionalen Figur in *Verstörung* zugeschrieben wird, ist die positive Grundlage von Bernhards ästhetischem Programm überhaupt. Auf dieser Grundlage erst entwickelt sich die Freude am Zerstören von Sätzen, von der man ebenfalls über verschiedene fiktionale Umwege erfährt.

4. Der Sohn des Fürsten schreibt seinerseits Briefe. Aus diesen Briefen liest der Fürst heraus, dass er ihn, seinen Vater, vernichten will. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn spielt sich also auf einem skripturalen Niveau ab. Auch wenn er von seinem Sohn spricht, referiert der Fürst meistens auf seine Schriftweise: „Mein Sohn schreibt ...“(143); „Mit solchen Sätzen operiert mein Sohn ...“(169); „Seine Schrift veränderte sich im Laufe eines Jahres vollkommen ...“(234); „Er hat sich in England so kurze Sätze angewöhnt ...“(234), usw. In einem dieser Briefe, der dem Fürsten im Traum erscheint, schreibt der Sohn, dass er nach dem angeblichen Selbstmord des Vaters, dessen Grund er selber gewesen sei, das Landgut Hochgobernitz, „ein ins Unendliche hineinwachsender Irrtum“(149) auflösen würde, und imaginiert dabei sich selbst als Exterminator der bedrückenden Vaterwelt, die von Bernhards Figuren überhaupt konstant inkriminiert und womöglich verabschiedet wird. Indem er den Traum erzählt, gibt der Fürst den Inhalt des Briefes wieder und zitiert indes einen virtuell geschriebenen Text, dessen Thema die Zerstörung ist: „(...) Ich sehe plötzlich, schreibt mein Sohn<<, sagte der Fürst, >>indem ich die Wirtschaft unabhängig davon oder gerade weil sie die beste ist, liquidiere, zum erstenmal, daß ich mein Theoretisches praktiziere, schreibt mein Sohn!<< sagte der Fürst (...)“(143). In diesem in die Rede des Fürsten eingebetteten Text wird die „Geschichte“ des Fürsten posthum aus der Perspektive des Sohnes „(weiter)erzählt“, der über den Tod des Vaters und sein Zerstörungswerk an dem von ihm geerbten Landgut sinniert. Seine Gedanken entwickeln sich in einem weiten quasi-epischen Rahmen, in welchem er vom Fenster hinaus das Hinaufkommen des Gemeindesekretärs Moser auf Hochgobernitz beobachtet, und schließlich sein Ankommen beschreibt und die Unterhaltung mit ihm wiedergibt. Das Herausblicken aus dem Fenster ist das Bild, um das sich der gesamte

Inhalt des virtuellen Binnentextes organisiert, der übrigens als ein *mise en abyme*-Moment des zweiten Romanteils („Der Fürst“) gelesen werden kann. In diesem größeren Zusammenhang kann das Bild seinerseits als eine Metapher dieses *mise en abyme*-Moments ausgedeutet werden, in dem Sinn der Teleskopierungslogik, die der zweite Romanteil durch die Einbettung eines virtuellen Textes entwickelt, der die Fabel des Grundtextes aus einer anderen Perspektive fortspinnt und sie dadurch aus einem anderen Blickwinkel beleuchtet.

In der Ökonomie des geträumten Brieftextes des Sohnes ist dieses Bild doppelt motiviert: zum einem als Betrachtung der Grundstücke, die von ihm verfaulen gelassen wurden, und zum anderen als Betrachtung des heraufkommenden Mosers, der ihm den Vorschlag machen will, die Grundstücke doch abzuernsten. Die melancholische Pose desjenigen, der die Auswirkungen seiner Tat kontempliert, ist dergestalt durch das Näherkommen des Widersachers verstört, der das Sehfeld des Betrachters besetzen und ebenfalls seine volle Aufmerksamkeit auf sich lenken wird. Demzufolge wird der Betrachter zwischen den ersten Moment des Anblicks des Anderen und die Episode von der Unterhaltung mit ihm lauter scharfe Urteile über dessen Niederträchtigkeit einblenden, die mit der im Text unterstrichenen Einschätzung kulminieren: „*Moser desqualifiziert die Welt und ihren Schöpfer.*“(147) Als Exponent des Massegeistes, der Welt in ihrer Gemeinheit und sogar des gehassten Staates („(...) die ganze Gemeinwelt ist eine mosersche, der ganze Staat ist ein moserscher Staat!“(153) bringt Moser ein groteskes Zerstörungspotenzial mit sich, das parallel zum Zerstörungswerk des Fürstensohnes geht: „In dem Maße, in dem sich Moser nähert, zerstört er, was ich mir einen ganzen Vormittag lang lesend ermittelt habe, und es ist endgültig nichts, wenn Moser da ist, schreibt mein Sohn.“(150)

Der Selbstmord des Vaters, die Vernichtung der Vaterwelt und die Bedrohung des Geistes durch einen Vertreter des Ungeistes sind also die drei Valenzen der Zerstörung, über die der Sohn im Traum des Fürsten in einem Brief an ihn reflektiert. Im Verhältnis zu den anderen skriptural geprägten Figurationen der Zerstörung in diesem Roman ist es auch hier nicht ohne Bedeutung, dass die neue Zerstörungsproblematik in Form einer (virtuellen) Schrift eingeführt wird. Außerdem verweist die Art und Weise, wie genau dem Fürsten der Brief im Traum erscheint, ihrerseits auf eine zerstörerische Schreibweise, – was ich im nächsten Kapitel analysieren werde. So wie in *Frost* werden also auch in *Verstörung* vor dem Hintergrund eines performativ gestalteten Rahmentextes weitere Schaffensprozesse nachgezeichnet, deren Hauptdimension die Destruktivität ist.

*

KORREKTUR (1975)

Der thematische Komplex Freundschaft-Schreiben-Tod, der in den früheren Prosatexten *Ja* oder *Wittgensteins Neffe* entwickelt wurde, und dann mit *Die Billigesser* und *Der Untergeher* wiederaufgenommen wird, erreicht in *Korrektur* unvergleichbare Dichte und Raffinement, vor allem im Hinblick auf das Spiel mit skripturalen Perspektiven. Im Zentrum des Romans, der in zwei ungefähr gleiche Teile („Die Höllersche Dachkammer“ und „Sichten und Ordnen“) gegliedert wird, steht der Nachlass Roithamers, des verstorbenen Freundes des Ich-Erzählers, welcher dessen tragische Figur gerade auf Grund seiner hinterlassenen Schriften zu rekonstruieren versucht. Schon im ersten Satz, der wie üblich den Text auf eine gewaltige Weise aufbaut und somit die Reihe der grandiosen Bernhard-typischen *incipit*-Sätze ergänzt, formuliert der Ich-Erzähler sein Vorhaben und präzisiert die Umstände seiner Entstehung:

„Nach einer anfänglich leichten, durch Verschleppung und Verschlampung aber plötzlich zu einer schweren gewordenen Lungenentzündung, die meinen ganzen Körper in Mitleidenschaft gezogen und die mich nicht weniger als drei Monate in dem bei meinem Heimatort gelegenen, auf dem Gebiete der sogenannten Inneren Krankheiten berühmten Welser Spital festgehalten hatte, war ich, nicht *Ende Oktober*, wie mir von den Ärzten angeraten, sondern schon *Anfang Oktober*, wie ich unbedingt wollte und in sogenannter Eigenverantwortung, einer Einladung des sogenannten Tierpräparators Höller in Aurachtal Folge leistend, gleich in das Aurachtal und in das Höllerhaus, ohne Umweg nach Stocket zu meinen Eltern, *gleich* in die sogenannte Höllersche Dachkammer, um den mir nach dem Selbstmord meines Freundes Roithamer, der auch mit dem Tierpräparator Höller befreundet gewesen war, durch eine sogenannte letztwillige Verfügung zugefallenen, aus Tausenden von Roithamer beschriebenen Zetteln, aber auch aus dem umfangreichen Manuskript mit dem Titel *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*, zusammengesetzten Nachlaß zu sichten, möglicherweise auch gleich zu ordnen.“(7)

Die schwere Lungenkrankheit einerseits – so wie in *Beton* –, und die dreieckige Freundschaftsbeziehung bzw. der Selbstmord eines der drei Freunde andererseits – wie in *Der Untergeher* – bilden den Rahmen der Beschäftigung des Ich-Erzählers mit dem Nachlass in einer Zeit, die er selbst sehr genau und eigenwillig festlegt: „nicht *Ende Oktober* (...), sondern schon *Anfang Oktober*“. Die Auseinandersetzung mit dem Anderen, die unschwer als weiteres Hauptthema von Bernhards Prosawerk identifiziert werden kann, äußert sich hier, im Vergleich mit anderen Texten, wo sie in verschiedene mehr oder weniger skriptural geprägte Strukturen einbezogen wird, in besonders stark skripturalen Formen, die sich diesmal aus der inszenierten Verschriftlichung des Umgangs mit Schriften ergeben: „(...) ich hatte auf einmal den Gedanken gehabt, mich nicht nur mit dem Nachlaß Roithamers zu beschäftigen, sondern auch gleich über diese Beschäftigung zu schreiben, was hier angefangen ist...“(8). Schon an

diesem Punkt erklärt der Ich-Erzähler die Doppelseitigkeit seiner Unternehmung (Beschäftigung mit dem Nachlaß des Freundes einerseits, und Schreiben *über diese Beschäftigung* andererseits), und stellt sich als Autor des entstehenden Textes vor, der dementsprechend als Ergebnis der fiktionalen Verhältnisse erscheint. Der zur Schau gestellte auktoriale Gestus projiziert dabei die Erzählung in eine dynamische Zone des Machens, in welcher nicht nur ihr Gegenstand, sondern vielmehr sie selbst unmittelbar „fabriziert“ wird: als skripturale Organisierung eines rein energetischen Wachstums, dem ein narratives Schaffensprinzip zugrunde liegt. Insofern wird die Erzählung in ihrer Gemachtheit vorgelegt, und die skripturale Dimension konkurriert wiederum mit der fiktionalen Dimension des Textes.

Das Binom Transitivität-Reflexivität, das die doppelseitige Unternehmung des Ich-Erzählers bestimmt, ist perfekt symmetrisch zum Binom Transitivität-Reflexivität, das die Aktionen des zu beschreibenden Freundes Roithamer enthält, der seinerseits zunächst handelt und dann die Reflexionen über sein Handeln – allerdings in einem weiteren Rahmen – niederschreibt. Die perfekte Symmetrie der Schaffenssituationen der erzählenden und der erzählten Figur untermauert die Allegorie des Schreibens, die in diesem Roman, im Unterschied zu anderen Prosatexten von Bernhard (mit Ausnahme der Erzählung *Der Kulterer*, die sogar als Parabel der Schriftstellerei gelesen werden kann), eine kompakte Struktur aufweist, die schon der skriptural konnotierte Titel „Korrektur“ auf eine transparente Weise signalisiert. Diese kompakte Struktur ergibt sich aber nicht nur aus verschiedenen Korrespondenzen zwischen den zwei Schaffenssituationen, sondern auch aus der Kontiguitäts-Beziehung, in welcher sie zueinander stehen, und die das Schreiben zur Hauptfrage des Textes machen, welche sich in einer Kette von Schaffensprozessen entwickelt.

In der chronologischen Ordnung der fiktionalen Welt schreibt als Erster Roithamer, also die erzählte Figur, und zwar im Anschluss an einen anderen Schaffensprozess (der Bau eines Kegels), den er nachträglich reflektiert, kommentiert und in einen größeren Rahmen einbezieht. Der Ich-Erzähler, also die erzählende Figur, schreibt seinerseits im Anschluss an die Schriften des Freundes, die er ebenfalls reflektiert, kommentiert und in einen größeren Rahmen einbezieht. Das Schreiben perpetuiert sich also kontinuierlich durch eine zirkuläre Bewegung, die den schriftstellerischen Schaffensprozess immer wieder auf sich selbst zurückbringt. Die Fiktion wird mithin zur Meta-Fiktion, indem sie ihre eigenen Gesetzlichkeiten allegorisiert/metaphorisiert, und verweist – speziell in diesem Fall – vielmehr auf die zirkuläre, im Sinn von textkonstituierender Beschaffenheit dieser Umwandlung zurück, indem sie gerade über diese Umwandlung entsteht.

Das auf dem höchsten Niveau der Fiktionalisierung thematisierte Schreiben ist also der *Nachlaß* des verstorbenen Freundes Roithamer. Er besteht aus verschiedenen isolierten Zetteln, die nicht weiter beschrieben werden, dem Prosastück „Die Lichtung“ und einem konsistenteren Teil, „welcher sich vor allem mit Altensam und mit allem, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Baues des Kegels für seine Schwester, auseinandersetzt“(158). Dem kleinen Prosastück aus den jungen Jahren, das eine Naturbeschreibung der Lichtung „zwischen unserem Dorf und Altensam“ darstellt, wird eine besondere Bedeutung beigemessen. Es wird für eine repräsentative Schrift im Werk von Roithamer gehalten, in der ein kleines Denkmuster identifiziert werden kann, aus dem sich seine ganze weitere (Denk)entwicklung abgeleitet hat: „(...) alles, was er später gewesen war, was aus ihm geworden war, war schon in diesem kurzen Prosastück gewesen, das, ein ruhiger, klar gegliederter Denkvorgang, die Beschreibung eines bis in die kleinsten Einzelheiten uns beiden vertrauten Naturausschnittes gewesen ist“(83). Wenn man nicht außer Acht lässt, dass Bernhards literarische Anfänge selber unter dem Zeichen eines regen Interesses an der Natur gestanden haben, das sich vor allem in seiner Lyrik niederschlug, gewinnt der Kommentar des Ich-Erzählers über die Rolle der Naturbeschreibungen im Werk von Roithamer eine nicht zu leugnende selbstreferentielle Bedeutung im Text. Das Schreiben von kleinen Prosastücken überhaupt, das für den frühen Bernhard ebenfalls durchaus gilt, wird weiterhin als Einüben in ein höheres wissenschaftliches Denken gepriesen:

„Er hatte sich immer wieder in kurzen Prosastücken geübt, in Beschreibungen der Natur, um durch diese Beschreibungen Perfektion in seinem wissenschaftlichen Denken erreichen zu können, fortwährend in Innen und Außen der Natur zu denken und dieses Denken ab und zu durch Aufschreiben festzuhalten, war ihm eine lebenslängliche Übung geworden (...)“(84)

Was das angesprochene wissenschaftliche Denken betrifft, so soll es nicht als solches verstanden werden – wie in den anderen Fällen von wissenschaftlichen Projekten im weiteren Prosawerk Bernhards auch nicht –, sondern eher als metaphorischer Ausdruck eines absoluten Denkens. In demselben Sinn stellt das Denken „in Innen und Außen der Natur“ eine erhebliche Erweiterung des Interesses an der Natur aus den evozierten Prosastücken dar, da in dem angedeuteten Verhältnis Denken-Natur die Opposition Subjekt-Objekt als weit überwunden erscheint. Über Roithamers Tätigkeit im Allgemeinen spricht der Ich-Erzähler außerdem mit der Wendung „seine Wissenschaft und Kunst“(66), und relativiert einmal mehr die fachmännische Natur seiner Unternehmungen. Roithamer selbst zieht seinerseits in seinen Äußerungen zur Architektur das Wort „Baukunst“ vor und schließt das Fachmännische konsequent aus. Der Hinweis auf das Künstlerische oder Philosophische („eine durch und

durch radikale, das Philosophische in keinem Augenblick außer Acht lassende Schrift“(158)) seiner Tätigkeit deutet auf der Ebene der textkonstituierenden Strukturen auf deren allegorischen Charakter hin, der das Zusammenfügen der narrativen Elemente – die das gesamte Tun der Figur(en) zusammenbilden – zu einem symbolischen Ganzen, dem künstlerischen Schaffensprozess, voraussetzt.

Das Grundschema des erzählten Schaffensprozesses hat zwei Komponenten: das Tun (der Bau des Kegels) und die Erklärung bzw. die Rechtfertigung des Tuns im Schreiben (die Schriften zum Bau des Kegels).¹⁸⁴

„(...) zuerst hatte er die größte Energie aufgebracht, den Kegel zu planen und zu konstruieren und zu verwirklichen und zu vollenden, dann die gleiche, wenn nicht noch größere Energie darauf, den Bau des Kegels in einer, wie ich jetzt sehe, doch größeren, sehr umfangreichen Schrift zu erklären und vor allem zu rechtfertigen (...)“(18).

Das angesprochene Tun ist das grandiose Lebenswerk einer außergewöhnlichen Künstlerpersönlichkeit, die sich durch ihre Kunst sowohl mit ihrer Umwelt als auch mit ihrer eigenen Existenz gewaltig auseinandersetzt. Diese Künstlerpersönlichkeit, deren Profil aus ihren eigenen, von dem Ich-Erzähler als Verleger gelesenen Eintragungen, oder aus ihren eigenen, von dem Ich-Erzähler zitierten Äußerungen, aber auch aus dessen Kommentaren und Evozierungen herausgelesen werden kann, gehört in die große Familie der Bernhardschen *Geistesmenschen*, die das reine Denken glorifizieren und lebenslang an einem Werk arbeiten, in dem sie eine einzige Idee verfolgen¹⁸⁵, von der sie sich letztendlich selbst töten lassen¹⁸⁶. Im Zwiegespräch mit dem gemeinsamen Freund Höller, in dessen Haus einst Roithamer gearbeitet hatte und nun der Ich-Erzähler Quartier bezieht, um den Nachlass des verstorbenen Freundes zu betreuen, generalisiert der Ich-Erzähler den selbstmörderischen Umgang mit

¹⁸⁴ Josef König (>>*Nichts als ein Totenmaskenball*<<, 1983) ist der Meinung, dass hinter der literarischen Figur Roithamer unschwer Wittgenstein erkannt werden kann, für den Philosophie und Architektur in einer engen Verbindung gestanden haben, und der ebenfalls ein Wohnhaus für seine Schwester gebaut hat. Darüber hinaus sieht er das Verhältnis zwischen Bautätigkeit und Gedankengebäude, also zwischen Kegel und Schriften in diesem Roman vergleichbar mit dem Verhältnis zwischen dem *Tractatus* und den späteren *Philosophischen Untersuchungen* bei Wittgenstein an. (S.127-130) Diese Idee wird in der Sekundärliteratur mehrmals wieder aufgegriffen, wie beispielsweise von Oliver Jahraus (*Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, 1991), der angesichts dessen, dass das Verhältnis zwischen dem *Tractatus* und den *Philosophischen Untersuchungen* von Wittgenstein als Korrektur der Frühphilosophie durch die Spätphilosophie betrachtet werden kann, die Analogie zwischen Roithamer und Wittgenstein noch zuspitzt. Übrigens zählt er „Wittgenstein als Projektionsfolie“ zu den Wiederholungsformen auf der Autorebene, neben Autor-Biographie, Motti, Namens- und Titelnennungen und verschiedenen Anspielungen auf reale Personen. (117ff.)

¹⁸⁵ Gernot Weiß (*Auslöschung der Philosophie*, 1993) deutet in seinem Kapitel zu *Korrektur* („Das uneigentliche Nichts und das Scheitern des Lebenskunstwerks“) die Verfolgung einer einzigen Idee in Anlehnung an Schopenhauers Geniephilosophie, laut welcher das Genie sich vornehmlich durch die Konzentration auf einen einzigen Punkt und den Einblick in die Natur der Dinge kennzeichnet.

¹⁸⁶ Für Gerhard von Hofe und Peter Pfaff (*Das Elend des Polyphems*, 1980) stellt Roithamers Lebensweg eine „Selbsterschöpfung in der unendlichen Negation alles Endlichen“ dar, wegen des sehnlich erstrebten Absoluten, das nur „im Verzicht auf das ‚absolute Werk‘ im Selbstopfer zu gewinnen [ist]“(52).

einer Obsessions-Idee, und versucht Roithamer in eine allgemeine Kategorie einzuordnen und dadurch dessen Verhalten nachvollziehbar erscheinen zu lassen: „Von einem bestimmten, nicht vorhersehbaren Zeitpunkt an betreiben vornehmlich jüngere Menschen, solche gegen die Fünfunddreißig gehende, eine Idee und treiben diese Idee so weit, bis die Idee verwirklicht und sie selbst getötet sind durch diese verwirklichte Idee, sagte ich.“(122)

So wie die meisten anderen *Geistesmenschen* leidet Roithamer unter einem zerreißenen Herkunftskomplex, der sein ganzes Tun und Leben prägt. Altensam – und durch Extrapolierung das Heimatland selbst – ist ein Ort der Verkommenheit, in dem das Denken verboten ist und der Geist erstickt. Die Flucht aus diesem höllischen Ort, der fundamental verfinstert („Altensam war eine einzige Verfinsternung meines Gemüts gewesen“(77)), ist jenseits der konkreten Formen des Weggehens, ein kontinuierlicher Gestus der Loslösung als Ermöglichung des Denkens. Die Unruhe („So ist alles, was ich denke, mehr aus dem einen, aus der Unruhe und nicht aus dem andern, das mich in Ruhe läßt, so Roithamer.“(197)); der Hass („Obwohl wir zeitweise alles hassen, ist es uns möglich oder gerade weil wir zeitweise alles hassen, zeitweise möglich, weiterzukommen, durch nichts als Haß weiter, vorwärts.“(213)); und die Irritation („(...) denn alles ist nur auf Irritation angelegt, so Roithamer“(351)) fungieren infolgedessen als Motoren des Denkens und sogar als Promotoren der Existenz. „Gegen alles [zu] sein“(352) ist Roithamers Grundprinzip; es regt an und hält am Leben, und bestimmt im gleichen Maße Denkweise und Lebensinhalte.

So versteht Roithamer das Denken als ein Zerstörungsprozess („Konsequentes Durchdenken eines, gleich welchen Gegenstandes, bedeutet die Auflösung dieses Gegenstandes.“(227)) und handelt entsprechend auf den zwei Ebenen seines Tuns (das Bauwerk und die Schriften), denen als aneinandergrenzenden Schaffensprozessen dieselben destruktiven Denkverfahren zugrunde liegen: „(...) Durchdenken von Altensam beispielsweise Auflösung von Altensam undsofort.“(228) Auf der anderen Seite theoretisiert er das Ungeheuerliche, das in seiner Optik nicht nur eine Kategorie der Intensität im Allgemeinen, sondern die höchste Konzentrierung des Lebenspotenzials in einem Werk darstellt:

„Und ein solches Ungeheuerliches als Kunstwerk, als Lebenskunstwerk, gleich was dieses Ungeheuerliche ist, und ein jeder Mensch hat die Möglichkeit zu einem solchen, weil seine Natur selber immer eine solche Möglichkeit ist, ist nur mit dem Ganzen, das man ist, anzugehen und zu verwirklichen und zu vollenden.“(274)

Dieses Werk setzt nicht nur die höchste Anspannung voraus, sondern auch die totale Isolierung seines Autors, der von den Anderen durchaus verstoßen wird: „Dann sind wir, wenn wir ein solches Ungeheuerliches angehen, in nichts als in Schutzlosigkeit und nurmehr noch in uns selbst mit uns selbst und mit unserer Idee als Ungeheuerlichkeit allein und alles

ist gegen uns.“(274) Das Lebensprinzip „gegen alles sein“ trifft dadurch sein Komplement „alles ist gegen uns“, das sich im Verhältnis zum angesprochenen Schaffensprozess als Rezeptionsprinzip entwickelt. Das „Ungeheuerliche[s] als Kunstwerk, als Lebenskunstwerk“, das eben so gut verkehrt, und zwar das (Lebens)Kunstwerk als Ungeheuerliches gelesen werden kann, fasst übrigens ausdrucksvoll Roithamers aggressive Kunstauffassung zusammen, in der ein Werk als Ausdruck einer „furchterregende[n] Idee“(273) entsteht. Das Ungeheuerliche konnotiert dementsprechend sowohl das generische Werk als Höhepunkt der Existenz als auch den gewalttätigen Modus des eigenen Werks, der sich aus drei verschiedenen Dimensionen zusammensetzt: die Opposition als Motor, die Intensität als Attribut und das Furchterregende als Wirkung des Schaffens. Wenn man zu diesen drei Dimensionen noch das Auflösende (das sich aus Roithamers Auffassung der destruktiven Denkverfahren, die seinem Tun zugrunde liegen, ergibt) als Funktion des Schaffens hinzufügt, kommt man zu einem wahren Konzept des künstlerischen Schaffens, das Punkt zu Punkt an Bernhards eigenes Werk angewandt werden kann.¹⁸⁷

In der Ordnung der Existenz verlängert sich das Ungeheuerliche in der Explosion am Allerhöchsten. In seinen Reflexionen über den Gegenstand seiner Unternehmung kommt der Ich-Erzähler zu einem grandiosen Bild der persönlichen Entwicklung des Anderen als durch die Übersprengung aller Grenzen des Seins vollzogener Selbstzerstörung:

„Denn mit welcher Größenordnung habe ich es zu tun, wenn ich mich mit Roithamer beschäftige? frage ich mich, mit einem Kopfe, der alles zum äußersten zu treiben gewillt und gezwungen ist und in dieser Wechselwirkung als Geistesbeziehung zu allem, zu den höchsten Höchstleistungen befähigt ist, der seine eigene Entwicklung, die Entwicklung seines Charakters und seiner ihm vorgegebenen Geistesanlagen bis zu dem äußersten Punkte und an die äußerste Grenze und im höchsten Grade entwickelt und dazu auch noch seine Wissenschaft ebenso an die äußerste Grenze und zu dem äußersten Punkte und in höchstem Grade und dazu dann auch noch seine Idee des Baues des Kegels für seine Schwester ebenso bis zum äußersten Punkte und in höchstem Maße und an die äußerste Grenze und dazu auch noch die Erklärung zu geben gewillt ist in äußerster Konzentration und in höchstem Maße und bis an die äußerste Grenze seines Geistesvermögens und der alles das, was er schließlich ist, zu einem einzigen äußersten Punkte zusammentreiben und an die äußerste Grenze seines Geistesvermögens und seiner Nervenanspannung führen und tatsächlich an dem höchsten Grade dieser Ausdehnung und Zusammenführung und immer wieder vollkommenen Konzentration zerreißen muß.“(38f.)

In diesem Porträt definiert der Ich-Erzähler den „Kopf“ seines Freundes ausschließlich durch

¹⁸⁷ Das Schreiben „aus Opposition“(155) „theoretisiert“ Thomas Bernhard selbst in dem Fragment *Drei Tage* (1971). Die Intensität und das Auflösende (die Destruktivität) als Attribut bzw. Modus von Bernhards Schreiben lassen sich durch die Analyse der rhetorischen Verfahren erkunden, was ich im zweiten Unterkapitel des nächsten Kapitels zu zeigen versuchen werde. Was das Furchterregende betrifft, gehört es in eine rezeptionsästhetische Problematik, die ich in dieser Arbeit allerdings nicht aufgreife; ganz grob kann es aber von den anderen Dimensionen des Schreibens abgeleitet und als deren natürliche Konsequenz verstanden werden.

Superlativbestimmungen, deren Bezugssphäre sich immer mehr ausdehnt, von „Charakter“ und „Geistesanlagen“ über „seine Wissenschaft“ bzw. „seine Idee des Baus des Kegels für seine Schwester“ und „die Erklärung“ dafür bis hin zu „alles das, was er schließlich ist“. Die Superlativbestimmungen variieren sensibel im Fall der ersten drei Bezüge und viel stärker bei den zwei letzten. So ändern sich bei dem vierten Bezug („die Erklärung“) die ersten zwei Termini völlig („in äußerster Konzentration“ und „in höchstem Maße“ ersetzen „bis zu dem äußersten Punkte“ und „in höchstem Grade“), während der dritte Terminus einen weiteren, erläuternden Sekundärbezug („die äußerste Grenze *seines Geistesvermögens*“, Hervorhebung: A.V.) entwickelt. Bei dem letzten Bezug („alles das, was er schließlich ist“) werden die drei alten Termini („Punkt“, „Grenze“ und „Grad“) wiederaufgenommen, allerdings in einer raffinierten, bereicherten Synthese: „Punkt“ mit keinem Sekundärbezug, dafür mit einer reduzierenden Bestimmung („zu einem *einzigem* äußersten Punkte“, Hervorhebung: A.V.); „Grenze“ mit einem zweiten Sekundärbezug („an die äußerste Grenze seines Geistesvermögens und *seiner Nervenanspannung*“, Hervorhebung: A.V.); und „Grad“ mit drei Sekundärbezügen („an dem höchsten Grade dieser Ausdehnung und Zusammenführung und immer wieder vollkommenen Konzentration“). All diese Variationen verstärken progressiv den Superlativeffekt und reproduzieren zugleich mimetisch die Bewegung des selbstmörderischen Geistes, der von dem „Wille[n] zum Äußersten“(39) immer weiter getrieben wird, bis zur Selbstausslösung.

Die Aktionen, die die Superlative bestimmen („entwickelt“, „zusammentreiben“ bzw. „führen“ und „Erklärung zu geben [gewillt ist]“) gehören in zwei Kategorien, die durch die Verbalsubstantive „Ausdehnung“ und „Zusammenführung“ resümiert werden, und in eine zusätzliche Kategorie, die mit dem Verbalsubstantiv „Konzentration“ korrespondiert, das sich nicht auf die Aktion als solche (erklären) bezieht, sondern auf eine ihrer Superlativbestimmungen („Erklärung zu geben gewillt ist *in höchster Konzentration*“, Hervorhebung: A.V.). Diese zusätzliche Kategorie ist aber nur eine Scheinkategorie, da sie ohnehin in die zweiten Kategorie eingeht. Die drei Verbalsubstantive „Ausdehnung“, „Zusammenführung“ und „Konzentration“, die die Sekundärbezüge des Terminus „Grad“ darstellen – den der letzte Bezug („alles das, was er schließlich ist“) der Superlativbestimmungen des „Kopfes“ (des porträtierten Freundes) aufweist –, und die die zwei Hauptkategorien der geschilderten Aktionen resümieren, bezeichnen in einer höheren Ordnung die zwei Hauptrichtungen jeder Bewegung des Geistes: die Extension („Ausdehnung“) und die Intension („Zusammenführung“, „Konzentration“). Die Bewegung des selbstmörderischen Geistes, der sich in diesem Fall auf zwei Ebenen manifestiert –

transitiv oder des Tuns (hier durch den dritten Bezug („die Idee des Baus des Kegels“) der Superlativbestimmungen angedeutet) und reflexiv oder des Schreibens (durch den vierten Bezug („die Erklärung“) der Superlativbestimmungen angedeutet) –, schwankt gerade zwischen diesen zwei Richtungen und scheitert als Ganzes („alles das, was er schließlich ist“) an ihrer Unversöhnlichkeit: „(...) und tatsächlich an dem höchsten Grade dieser Ausdehnung und Zusammenführung und immer wieder vollkommenen Konzentration zerreißen muß.“

Mit dem Bau des außergewöhnlichen Kegels für seine Schwester folgt Roithamer der Richtung der Expansion seines Geistes, was übrigens auch in den oben analysierten Reflexionen des Ich-Erzählers über die Entwicklung seines Freundes angedeutet wurde, wo die letzt erwähnte Kategorie der „Ausdehnung“ sich mit denjenigen Aktionen des Geistes zu assoziieren gebietet, die kurz zuvor durch das Verb „entwickelt“ resümiert worden waren. Unter den *Geistesmenschen* von Bernhard ist Roithamer der einzige, der seine „Wissenschaft“ in ein konkretes Werk umsetzt. Die Baukunst als der Bereich, in dem er sich schöpferisch äußert, ist daher nicht nur aus dem Gesichtspunkt des sprichwörtlichen Zusammentreffens von Wissenschaft und Kunst in ihrem Wesen spektakulär – was ja für das erste Mal in Bernhards Prosawerk die wissenschaftliche Beschaffenheit einer Unternehmung transparent in Frage stellt und dadurch die üblichen Ansprüche auf Wissenschaftlichkeit des betreffenden *Geistesmenschen* relativieren lässt –, sondern auch aus dem Gesichtspunkt des involvierten materiellen Tuns. Die Arbeit überhaupt wird übrigens als rettende Lebensoption glorifiziert, durch die das Unglück verdrängt werden kann¹⁸⁸: „(...) ich höre ihn noch, wie er sagt, *durch augenblickliches Hineinstürzen in die Arbeit rette ich mich vor diesem größten Unglück (...)*“(95). Mehr als andere möglichen Tätigkeiten ist die Bauarbeit indes eine starke, wenn nicht die stärkste Form von produktiver Arbeit, in die man sich aktiv einsetzen kann und muss, und durch die man zum Schöpfer einer konkreten Wirklichkeit wird.¹⁸⁹ In diesem Sinn wird das Baukunstwerk als jenes künstlerische Produkt angepriesen, das im Vergleich mit allen anderen Produkten der schöpferischen Tätigkeit eines Menschen im höchsten Grad seinen Schöpfer beglückt:

„Wir mögen eine philosophische, wir mögen eine schriftstellerische Arbeit vollenden, die die epochenmachendste und die wichtigste überhaupt ist, wir haben nicht die höchste Befriedigung, nicht die Befriedigung, die wir haben, wenn uns ein Bauwerk gelungen ist, noch dazu ein Bauwerk, das noch niemand vor uns gebaut hat. Wir haben dann alles erreicht, was menschenmöglich ist.“(271)

¹⁸⁸ Das Schreiben gegen das Unglück und den Tod als symbolische Tätigkeit durchzieht übrigens den ganzen autobiographischen Zyklus von Bernhard, in welchem es als poetisches *Credo* gilt.

¹⁸⁹ Gernot Weiß (a.a.O.) weist auf die Übereinstimmung von ‚Bauen‘ und ‚Sein‘ bei Heidegger (vor allem in dessen Schrift *Bauen Wohnen Denken*) hin, und sieht in diesem Sinn in dem Kegel „ein Bau, in dem Sein sich als Kunstwerk zu sich selbst verhält“(85) und in seiner Verfehlung das „Scheitern des Versuchs, Dasein zum Kunstwerk zu machen“(102).

Der Bau des Kegels macht also aus Roithamer die aktivste und produktivste Figur von Bernhard, die nicht nur projiziert, wie die meisten anderen es tun, sondern tatsächlich etwas zustande bringt, und noch dazu einen materiellen Gegenstand. Der Moment der ‚Illumination‘¹⁹⁰ im Schaffensprozess des Kegels erscheint aber bezeichnenderweise in einem skriptural gefärbten Milieu:

„Roithamer hatte mir gesagt, daß ihm an diesem Schreibtisch und *in dem Augenblick, in welchem er sich zum erstenmal an den Schreibtisch gesetzt hatte*, die Idee zum Bau des Kegels gekommen war, plötzlich, während ich mich an den Schreibtisch gesetzt hatte, hatte ich die Idee, meiner Schwester den Kegel zu bauen, (...) und noch in der gleichen Nacht hatte ich an dem Schreibtisch angefangen, mir Notizen zu machen und Skizzen zu machen, den Kegel betreffend (...)“⁽⁵³⁾

Dieses Milieu der Inspiration setzt sich aus drei Elementen zusammen: der Ort (der Schreibtisch), die Zeit („*in dem Augenblick, in welchem er sich zum erstenmal an den Schreibtisch gesetzt hatte*“) und der erste Gestus der ‚Verifikation‘ („und noch in der gleichen Nacht hatte ich an dem Schreibtisch angefangen, mir Notizen zu machen“). Diese drei Elemente – der Schreibtisch, der mehrmals erwähnt und dadurch offensichtlich betont wird; der Moment der Kontaktaufnahme mit dem Schreibtisch als Moment der ‚Illumination‘; und die sich an den Moment der ‚Illumination‘ eng anschließende Schreibtätigkeit, die als die natürliche Abreaktion der schöpferischen Energie erfolgt – umreißen unweigerlich einen Topos des Schreibens. Dieser Topos wird sich durch Roithamers weitere Schreibtätigkeit, die den Bau des Kegels begleitet, bestätigen und verstärken.

Der Kegel als solcher, der von seinem Autor selbst durch stark kritische Attribute gekennzeichnet wird („verrücktes, wahnsinniges, exzentrisches, blasphemisches, irrsinniges Bauwerk“⁽²¹¹⁾), ist vor allem der materielle Ausdruck der Auseinandersetzung mit seinem Ursprungsmilieu, die auch das Hauptthema seiner Schriften ausmacht. Dementsprechend entsteht er gemäß zwei entgegengesetzten Prinzipien: die Liebe und der Hass, – die in der Auslöschung des Schöpfers, des geliebten Adressaten seines Werkes und des Werkes selbst verschmelzen. Als Höhepunkt der Liebe zur Schwester, wie der Ich-Erzähler ihn betrachtet („An ihr hing Roithamer mit der ganzen Liebe, die einem Menschen wie er möglich ist und als den Höhepunkt dieser Liebe hatte er den Bau des Kegels für sie ins Auge gefaßt und in Angriff genommen und verwirklicht und vollendet.“⁽³⁴⁾), ist der Kegel ein Denkmal.¹⁹¹ Im

¹⁹⁰ Entsprechend dem vierstadialen Modell des kreativen Prozesses (Präparation, Inkubation, Illumination und Verifikation) von Graham Wallas (*The art of thought*, 1926).

¹⁹¹ Josef König (a.a.O.) vergleicht ihn mit den ägyptischen Pyramiden angesichts dessen, dass die meisten von ihnen Kenotaphen waren. Wegen seiner Form assoziiert er ihn sogar zur Figur des Sechssterns in Altindien und hält ihn für ein Symbol der Harmonie (133f.).

Unterschied zu einem Denkmal fallen aber in seinem Fall das Dargestellte und der Adressat zusammen, und er hat darüber hinaus eine durchaus außergewöhnliche Funktion. Er ist nämlich als idealer Wohnort konzipiert, der einführend auf die inneren Bedürfnisse seines einzigen Bewohners reagieren und ihn dementsprechend befriedigen soll: „Die Räume, keine Zimmer, die Räume sind so, daß sie dem Wesen meiner Schwester vollkommen entsprechen, sie sind so, daß sie sich dem jeweiligen Geisteszustand anpassen, in welchem sich meine Schwester befindet, wenn sie in die Räume eintritt, und sofort.“(214)

Diese bizarre Architektur, die die Wandlungen eines lebendigen Organismus zu reproduzieren trachtet,¹⁹² und die man sich infolgedessen mobil – und in ihrer Mobilität unendlich – vorstellen muss, ist aber nicht nur ein Holo-Denkmal („Das Innere des Kegels wie das Wesensinnere meiner Schwester, das Äußere des Kegels wie ihr äußeres Wesen und zusammen ihr ganzes Wesen als *Charakter des Kegels* (...)“ (215)) und ein idealer Wohnort, sondern vor allem eine Demonstration: „Die Idee ist gewesen, zu beweisen, daß eine solche Konstruktion, die vollkommenes Glück verursachen muß, möglich ist, so Roithamer.“(223) Damit wird die Intentionalitätssphäre des Schaffensprozesses beachtlich erweitert. Nicht nur eine Idealwirkung beabsichtigt also der Baukünstler mit seinem Werk, sondern auch seine Kunst auf die Probe zu stellen, ihr Potenzial zu verifizieren und letztendlich ihre Macht zu zeigen, die in ihrer Effizienz besteht. Was er erreicht, nämlich den blitzartigen Tod der Schwester beim Eintreten in den Kegel, ist in seiner Auffassung gerade diese absolute Effizienz: „Denn allerhöchstes Glück ist nur im Tod, so Roithamer.“(346) Das ontologische Prinzip der extremen Synonymie Tod-Ekstase, das in verschiedenen Formen die meisten Figuren von Bernhard vertreten, entwickelt sich hier ganz deutlich in einem produktions-/rezeptionsästhetischen Rahmen. Das Kunstwerk vollendet sich nämlich im Akt ihrer ekstatischen Wahrnehmung, die Tod bedeutet: „Aber das Bauwerk als Kunstwerk ist erst vollendet, indem der Tod eingetreten ist dessen, für den es gebaut und vollendet worden ist, so Roithamer.“(345)¹⁹³

¹⁹² Im Rahmen einer weiten Auseinandersetzung mit der Problematik der Körperlichkeit der Schrift in der Moderne setzt Christian Schärf (*Werkbau und Weltspiel*, 1999) die Werkutopie in *Korrektur* einer sexuellen Utopie gleich, und deutet ihr Scheitern folgendermaßen: „Der in ihr latent vorhandene Versuch, die sexuelle Erfüllung in der Totalität eines Werkes zugleich zu verwirklichen und ideell zu transzendieren, ist zum Scheitern verurteilt. Es scheitert vor allem die Vision einer ideellen Transsubstantiierung, in der Werkkörper und sexueller Körper ineins fallen würden.“(264)

¹⁹³ Vor dem Hintergrund der Frage der ‚Darstellbarkeit‘ (die laut Jean-François Lyotard übrigens die Kardinalfrage der ästhetischen Moderne ist), die für ihn zentral in diesem Roman ist, parallelisiert Gerhard Gamm (*Über Thomas Bernhard und die Melancholie der Moderne*. In: Ders.: *Nicht nichts*, 2000) die Zerstörungspotenziale der Sprache einerseits, und die des Bauwerks andererseits: „Wie die diskursiven Mittel der Sprache darauf deuten, die Authentizität und Reinheit der Zwecke zu unterminieren, auf vergleichbare Weise zerstört die Hybris des Bauwerks und die ihm zugrundeliegende Idee einer gänzlichen Entsprechung zwischen dem menschlichen Selbst und einem Ding (Kegel/Bauwerk) den Zweck, das heißt den Menschen, für den es entworfen worden ist.“(110)

Die thanatische Dimension des Schaffens setzt sich fort im zweiten Aspekt des Werks, der brutalen Auseinandersetzung mit Altensam, die durch Hass geprägt ist. Gemäß diesem zweiten Entstehungsprinzip des Werks, dem Hass, wird der Kegel aus Opposition gegen das Herkunftsmilieu gebaut, welches im betreffenden Schaffensprozess ausgelöscht werden soll.¹⁹⁴ „Die Vollendung des Kegels ist dann gleichzeitig auch die Vernichtung von Altensam, ist der Kegel vollendet, ist Altensam vernichtet.“(225) Schaffen versteht sich – wie konstant bei Bernhard – als Abschaffen. Hier: Schaffen eines Bauwerkes als Abschaffen einer ganzen Welt. Derselbe zerstörerische Gestus im Verhältnis zu ihrem Herkunftsmilieu, das sowohl Ort als auch Leute bedeutet, wird die schöpferische Tätigkeit der Hauptfigur im letztpublizierten Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* charakterisieren, wo er explizit skriptural bestimmt ist. Dort wird dieser Gestus – wie ich schon gezeigt habe – das Schreibverhalten der Erzähler-Figur kennzeichnen, die sich vornimmt, ein Buch über ihren Herkunftsort zu schreiben, mit der ausdrücklichen Absicht, ihn dadurch *auszulöschen*. Dieser Hass und der entsprechende Zerstörungswille drücken sich in beiden Fällen auch durch die Entfremdung des Geerbeten aus, sei es durch Verschenken in *Auslöschung*, sei es durch Verkaufen in *Korrektur*: „Einerseits den Kegel zu vollenden und die Vollendung ist absehbar, andererseits Altensam zu verkaufen für die Strafgefangenen.“(203) Was das Schreiben betrifft, so macht das fiktionale (selbst)destruktive Schreiben in *Korrektur* – auf das ich im Folgenden zu sprechen kommen werde – im Vergleich zu der Situation in *Auslöschung* einen Umweg über das destruktive Bauen, das es sich dann als Gegenstand nimmt. Wenn man dazu noch hinzufügt, dass der Ich-Erzähler selbst ein quasi-skripturales Projekt vor sich hat, wird es klar, dass die Problematik der Skripturalität sich hier in einem konzentrisch gestalteten fiktionalen Rahmen heraus entwickelt, die den Roman besonders spannend für eine poetologische Analyse macht. Die Kulmination des künstlerischen Schaffens mit dem Tod bezieht sich also weiterhin auch auf Roithamers Schreibearbeit,¹⁹⁵ so dass die allgemeine produktionsästhetische Perspektive im skripturalen Akt verlängert und dadurch poetologisch spezifiziert wird.¹⁹⁶ Die

¹⁹⁴ Schon Joseph König (a.a.O.) identifizierte an dem Kegel Züge einer Sozialutopie. Viel später spitzt Hermann Helms-Derfert (*Die Last der Geschichte*, 1997) diese Interpretation zu, indem er im Kegelbau den Versuch „gesellschaftlich-politischer Restauration“ sieht: „In provokativer Wendung gegen die Zweite Republik soll das politisch wie kulturell ehemals so bedeutsame Habsburgerreich, >>dieser einstige Mittelpunkt Europas<< (Ko 29), in der Mitte des Waldes modellhaft wieder auferstehen – als Kunstwerk.“(118)

¹⁹⁵ In diesem Sinn stellt der Kegel für Gernot Weiß (a.a.O.) – der sich auf Hermann Blochs Begriff der ‚Utopie‘ als ‚Antizipation eines Noch-Nicht-Seienden‘ (in *Das Prinzip Hoffnung*) beruft – eine „Utopie des Nichts“ dar: „Die Transzendenz ohne Transzendenz, die der Kegel antizipiert, stellt sich so als das Noch-Nicht des Todes heraus.“(108)

¹⁹⁶ Mit Joseph König (a.a.O.) setzt in der Sekundärliteratur zu *Korrektur* die Debatte über die skripturale Dimension des Kegels an. Angesichts dessen, dass „alles in das Buch [zum Kegel] verlagert wird“ spricht er von einem weiten Utopiehorizont des Kegels, in dem die Sozialutopie mit einer Kunstutopie zusammenfällt: „(...) der Kegel wird zu der Utopie, ein Buch als vollkommenes Kunstprodukt zu schaffen.“(138) Manfred Jurgensen (*Thomas Bernhard*, 1981) sieht in dem Kegel sogar das Abbild von Bernhards Werk überhaupt: „Der Roman,

Schreibarbeit begleitet den Bau des Kegels wie ein *journal de création*. Wie der Titel der sogenannten *Studie* – „Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, mit besonderer Berücksichtigung des Kegels“ – andeutet, hat sie dasselbe Altensam im Mittelpunkt, wie der Kegel „als Kunstwerk“ es auch hatte, und erst dann den Kegel selbst. In Bezug auf die zwei großen Kerne seiner Studie schreibt Roithamer von zwei entsprechenden Intentionen, die seiner Schreibarbeit zugrunde liegen:

Seine erste Intention ist es, Altensam zu erfassen:¹⁹⁷ „Versuche, Altensam zu begreifen, zu verstehen und nach und nach *alles*, das mit Altensam zusammenhängt, zu begreifen und zu verstehen, insbesondere alles, das meinen Vater betrifft (...)“ (324). In diesem Sinn macht er Beschreibungen des Heimatortes, der Familienmitglieder und der familiären Verhältnisse, und versucht im Schreiben seine Herkunft zu verstehen und gleichzeitig zu bewältigen. Dabei betrachtet er all diese Beschreibungen als Materialien für spätere Schriften, in welchen sie sich zu echten Beschreibungen erst entwickeln sollten: „All diese Notizen einmal für eine Beschreibung meiner Mutter heranziehen und diese Beschreibung in Beziehung zu meiner Schwester setzen und in Gegensatz zu Vater und Brüdern, so Roithamer. Wir müssen immer alles heranziehen, aufarbeiten.“ (323) Dieses minimalisierende Manöver, durch das das Geschriebene als bloße Notizen für eine spätere Schrift vorgelegt wird, ist schon von anderen Figuren aus Bernhards Prosawerk, wie beispielsweise von den Ich-Erzählern in *Ja* oder in *Beton*, bekannt. Diese lamentieren darüber, dass sie ihre wissenschaftlichen Studien nicht schreiben können, und machen dafür verschiedene Eintragungen, die als Ersatzschriften gelten. Dadurch wird vorgespielt, dass das eigentliche Schreiben zugunsten eines anderen Schreibens verdrängt wird. In der entsprechenden anderen Schrift ist aber die eigentliche Schrift, zumindest als Frage, schon enthalten. Das andere Schreiben erscheint als eine reine Schreibübung im Vorzimmer des immer wieder hinausgeschobenen großen Schreibens, das auf verschiedenen Fiktionalitätsniveaus als Projekt dargestellt wird. Durch die Inszenierung eines Schreibprozesses, zu welchem ein auktoriales *Man* sich innerhalb der fiktionalen Verhältnisse bekennt, sei es über die erzählte, sei es über die erzählende Figur, werden die Texte zu simulierten Schreiblaboratorien, in denen *Man* Schrift produziert. Was in dieser Hinsicht in *Korrektur* geschieht, ist umso interessanter, als dass die Schreibarbeit der

die Erzählung, das Schauspiel: sie sind alle Bernhards ‚Kegel‘, Gedanken- und Beschreibungsentwürfe, die sich radikal dahingehend korrigieren, daß sie sich als total versprachlichte Komposition zu erkennen geben.“ (95)

¹⁹⁷ Ebenfalls einer poetologischen Deutungsrichtung folgend, stellt Johannes Frederik Podszun (*Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards*, 1998) eine Verbindung zwischen dem „thematischen Wandel“ der fiktionalen ‚Studien‘ (von der wissenschaftlichen Studie in *Das Kalkwerk* zur wirklichkeitsgetreuen Lebensbeschreibung in *Korrektur*) und der „Interessenverlagerung des Autors“ her, der in der Mitte der siebziger Jahre zusammen mit *Korrektur* auch den ersten Band seiner Autobiographie (*Die Ursache*) veröffentlichte: „Wie die literarische Figur *Roithamer*, versuchte sich hier der Autor selbst an dem schwierigen Unternehmen, den herkunftsbedingten >>Ursachen<< seiner Existenz auf die Spur zu kommen.“ (87)

erzählten Figur in diesem Text im Anschluss an einen anderen Schaffensprozess (der Kegelbau) entsteht. Durch das oben erläuterte Minimalisierungsmanöver stellt dieses Werk (die Schrift zum Kegel) demzufolge nicht nur das zu erklärende andere Werk (den Kegel) in Frage, sondern auch sich selbst, so dass seine reflektorische Beschaffenheit sich um eine selbstreflektorische Dimension verkompliziert.

Die zweite Intention, die der Schreibearbeit von Roithamer zugrunde liegt, ist es, sein Bauwerk zu erklären: „Die Idee und die Verwirklichung der Idee, die Vollendung der Verwirklichung der Idee des Kegels als Inangriffnehmen und Verwirklichung und Vollendung meines mich in den letzten Jahren vollkommen beherrschenden Zieles (...) verständlich zu machen.“(268) Die Studie über Altensam ist also in gleichem Maße ein Kommentar zum Bau des Kegels samt den drei Phasen des betreffenden Schaffensprozesses: *die Idee*, *die Verwirklichung* und *die Vollendung*, – die ohne weiteres den zwei letzten Stadien im von Graham Wallas entworfenen Vierstadienmodell des kreativen Prozesses entsprechen: die ‚Illumination‘ und die ‚Verifikation‘.¹⁹⁸ Die besonders intensive Rhetorik dieser Textstelle ergibt sich gerade aus der Wiederholung der Bezeichnungen der drei Phasen, durch die die Stadienität des Schaffensprozesses und überhaupt ihr eigentümliches Konzept hervorgehoben wird. In diesem Konzept des Schaffens entspricht die ‚Verifikation‘ – mit dem Begriff von Wallas – nicht nur dem Stadium *Verwirklichung*, das normalerweise das letzte sein müsste, sondern auch einem Zusatzstadium, der *Vollendung*, in dem das Werk erst abgeschlossen wird. Wie schon gesehen, versteht sich die Vollendung indes als Zerstörung: Einerseits bedeutet sie die Auslöschung des Herkunftsortes („Die Vollendung des Kegels ist dann gleichzeitig auch die Vernichtung von Altensam, ist der Kegel vollendet, ist Altensam vernichtet.“(225)), andererseits den Tod des Adressaten des Werks („Aber das Bauwerk als Kunstwerk ist erst vollendet, indem der Tod eingetreten ist dessen, für den es gebaut und vollendet worden ist, so Roithamer.“(345)), – ein Aspekt der von Roithamer skizzierten Kunstauffassung, der übrigens eine Brücke zwischen Produktionsästhetik und Rezeptionsästhetik schlägt.

Was Roithamer mit seiner Schrift beabsichtigt, ist es mit anderen Worten, sein Bauwerk in Hinblick auf sein Konzept, auf die Realisierung des Konzepts und auf die negative Kulmination des Konzepts zu erläutern, was nicht zuletzt sein starkes Künstlerbewusstsein beweist. Da der Ich-Erzähler diese Präzisierungen in Bezug auf die Intentionalitätssphäre des Schriftwerks seines Freundes in dessen Nachlass vorfindet, heißt es darüber hinaus, dass dieser entsprechend nüchtern seine Schriften verfasste, im vollen Bewusstsein der betreffenden Antriebskräfte seines Schriftwerks. Insofern kennt die zweite Intention des

¹⁹⁸ Wie Anm. 190.

Schrift-Stellers Roithamer auch eine Spezifizierung, nämlich die Aufklärung der Umstände, die das Bauwerk veranlasst haben, parallel zu den Umständen, die das Schriftwerk veranlasst haben, die sich aber durch den integrierten Legitimierungsdiskurs selbst klären:

„Über die Ursachen klar werden, die zu dieser Idee geführt haben, denn wahrscheinlich ist alles Ursache für diese Idee gewesen. Die Ursache der Idee und die Verwirklichung der Idee als Wirkung dieser ursprünglichen Ursache, so Roithamer, als Folgerichtigkeit, wie die Verwirklichung der Idee als Ursache der Vollendung der Idee undsofort.“(270 f.)

Die Suche nach Ursachen ist in Bernhards Prosawerk ein wahres Leitmotiv. Was die Suche von Roithamer auszeichnet, ist aber gerade die Tatsache, dass sie zu einem Schaffensprozess in Beziehung gebracht wird, und darüber hinaus in einem skripturalen Rahmen erfolgt. Von daher hat diese „Fabel“ eine besondere poetologische Relevanz. Denn Roithamers schriftstellerische Unternehmung spiegelt unweigerlich die selbstreflexive Dynamik der Texte von Bernhard wider. In seiner „Fabel“ vollzieht sich im Schreiben eine – mit einem Lieblingswort anderer Figuren – „Ursachenforschung“ in Bezug auf einen vollendeten Schaffensprozess, der also nicht nur erläutert und in seiner Phänomenologie verständlich gemacht werden soll, sondern auch in seiner Ursprünglichkeit. In diesem neuen Zusammenhang wird die Verbindung zwischen den zwei Hauptkernen der Schrift (Altensam und das Bauwerk) noch deutlicher. Sie beruht nämlich auf der In-Beziehung-Setzung des Kunstwerkes und des Milieus, in dem es entstanden ist, als wesentlicher Vorgehensweise des *Ursachenforschers* in diesem Fall. Dass die Verbindung zwischen Altensam und dem Bauwerk innerhalb der fiktionalen Verhältnisse produktionsästhetisch relevant ist, beweist es übrigens auch das Konzept des Kegels, das in der Auseinandersetzung mit Altensam (in ihren zwei Formen – Liebe und Hass) besteht. In der Studie über Altensam (wie die komplementäre Schrift zum Schaffensprozess des Kegels immer wieder genannt wird) geht es also nicht primär um Altensam „unter besonderer Berücksichtigung des Kegels“, – wie Roithamer es im Titel seiner Schrift formuliert; es geht hingegen vornehmlich um die Entstehung des Kegels in Zusammenhang mit dem Heimatort seines Schöpfers (samt allem, was er bedeutet: Heimatort im engen Sinn, Heimatland, Familie, Institutionen, etc.), der ausdrücklich als Ursprungsmilieu des betreffenden Kunstwerks erklärt wird.

Die Hauptrichtung von Roithamers Studie über Altensam erweist sich also als die Suche nach dem Ursprung des Werks. Das ist aber auch das Grundprinzip des Bernhardschen Schreibens, das wegen seiner ausgeprägten Selbstreferentialität ohne weiteres jener Kategorie der literarischen Werke zugeordnet werden kann, die gerade in der Suche nach sich selbst bestehen. Was in der „Hauptfabel“ dieses Romans zweiphasig „geschieht“ (der

Schaffensprozess als solcher und der Prozess seiner Aufklärung in einer Schrift), allegorisiert demzufolge die doppelte Dynamik jedes selbstreferentiellen Schreibens, und in diesem Fall jenes von Bernhard selbst. Unter anderen Formen von *mise en abyme*, die in Bernhards Werk anzutreffen sind, hat diese „Fabel“ einen ganz besonderen Stellenwert, denn sie ist vielmehr eine Allegorie der *mise en abyme* selbst. Darüber hinaus metaphorisiert diese „Fabel“ durch die Episode der unendlichen Korrekturen, die deren Höhepunkt darstellt, die *Auslöschung* als Schaffensprinzip, und verweist somit einmal mehr auf die Entstehungssituation des Romantextes zurück und sogar des Prosawerks von Bernhard überhaupt.

Weil er beim Schreiben immer stärker den Eindruck einer großen Verfälschung des Wirklichen bekommt, unterzieht Roithamer das Geschriebene intensiven Korrekturverfahren: „Und ich habe, noch vor Dover, zu korrigieren angefangen gehabt und dann nach und nach alles korrigiert und schließlich eingesehen, dass nichts ist, wie es tatsächlich ist, das Beschriebene entgegengesetzt zum Tatsächlichen (...)“ (355). Indem er ins Unendliche korrigiert („Korrektur der Korrektur der Korrektur der Korrektur“ (361)), verbessert er seine Schriften aber nicht, sondern vernichtet sie,¹⁹⁹ wie er selber meint – erst in direkter Rede wiedergegeben und dann von dem Ich-Erzähler zitiert: „Wenn ich korrigiere, zerstöre ich, zerstöre ich, vernichte ich, so Roithamer. Was er als Verbesserung bezeichnet hatte früher, sei doch nichts anderes als Verschlechterung, Zerstörung, Vernichtung.“ (356) Auf das Dilemma der Authentizität, die alle schreibenden Figuren von Bernhard, beginnend mit dem Ich-Erzähler im autobiographischen Zyklus,²⁰⁰ quält, versteht es Roithamer also mit wiederholten, rücksichtslosen Korrekturverfahren am Geschriebenen zu antworten,²⁰¹ die das Geschriebene allmählich verkleinern, bis sie es schließlich aufs Nichts reduzieren. Diese Art von Korrekturen soll man dementsprechend als eindimensional verstehen, als verabsolutierte Lösungsverfahren, auf die gar nichts anderes folgt, weil das Gelöschte nicht ersetzt wird,

¹⁹⁹ Vgl. die ausgezeichnete Pointierung von Gerhard Gamm (a.a.O.): „Es geht um die beklemmende Erfahrung, dass dasjenige, was *ausgedrückt* oder *dargestellt* werden soll, sich uns (dem Autor wie dem Leser) von einer Korrektur zur nächsten und wiederum zur übernächsten usf. entzieht; dass es schwierig ist, ja unmöglich, die richtige Version des eigenen Lebens oder auch nur eines einzigen Ereignisses oder eines Sachverhalts, wie die Geschichte der Erbauung des Wohnkegels, richtig wiederzugeben.“ (106) Roithamers Schöpfungssituation zusammenfassend, erstellt er übrigens eine brillierende Formel des Romans: „Anders gesagt, der Roman handelt von dem *Quadrivium der reflexiven Moderne*: der Unerreichbarkeit des Wahren, der Unausdrückbarkeit der Bedeutungsintention, der Unerforschlichkeit der Referenz und der Unausdeutbarkeit des Selbst.“ (111)

²⁰⁰ Vgl. beispielsweise *Der Keller* (1976): „Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem *Wahrheitswillen* des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar.“ (43)

²⁰¹ Gerhard Hamm (a.a.O.) führt die unendlichen Korrekturverfahren auf eine hohle Referenz zurück, die üblicherweise Selbstreferentialität (des Textes) erzeugt. (109) Der Romantext ist also nicht nur selbstreferentiell – würde ich hinzufügen –, er „zeigt“ vielmehr, unter welchen Umständen Selbstreferentialität überhaupt entsteht –, wie ich oben schon ausgeführt habe.

sondern konsequent ausschließlich verworfen, nach dem festen destruktiven Prinzip: „Jede Korrektur sei Zerstörung, Vernichtung, so Roithamer.“(356)

In existentieller Ordnung endet das von unzähligen Korrekturen entstellte Schreiben mit dem Selbstmord, der als größte Korrektur theoretisiert und dann tatsächlich begangen wird. Die Parallelisierung von Schaffenssituation und Lebenssituation, durch die die Sphäre der Kategorie „Korrektur“ vom Poetologischen zum Ontologischen ausgeweitet wird, beruht auf zwei Kriterien: die Verbesserung und die Verschiebung der „eigentlichen“ Verbesserung:

„Tatsächlich bin ich erschrocken über alles, das ich jetzt geschrieben habe, daß alles ganz anders gewesen ist, denke ich, aber ich korrigiere, was ich geschrieben habe, *jetzt* nicht, ich korrigiere dann, wenn der Zeitpunkt für eine solche Korrektur ist, dann korrigiere ich und dann korrigiere ich das Korrigierte und das Korrigierte korrigiere ich dann wieder undsofort, so Roithamer.“; und weiter:

„Fortwährend korrigieren wir und korrigieren uns selbst mit der größten Rücksichtslosigkeit, weil wir in jedem Augenblick erkennen, daß wir alles falsch gemacht (geschrieben, gedacht, getan) haben, falsch gehandelt haben, wie wir falsch gehandelt haben, daß alles bis zu diesem Zeitpunkt eine Fälschung ist, deshalb korrigieren wir diese Fälschung und die Korrektur dieser Fälschung korrigieren wir wieder und das Ergebnis dieser Korrektur der Korrektur korrigieren wir undsofort, so Roithamer. Aber *die eigentliche Korrektur* zögern wir hinaus (...)“ (325)

So wie beim Schaffen kommt es auch beim Abschaffen auf den richtigen Augenblick („*jetzt* nicht, ich korrigiere dann, wenn der Zeitpunkt für eine solche Korrektur ist“) an – sowohl im poetologischen als auch im ontologischen Rahmen –, welcher zum absoluten Referenzpunkt erhoben wird: „Wir sind immer auf den *bestimmten Zeitpunkt* bezogen, bestimmten Zeitpunkt unterstrichen.“(363) Dementsprechend korrespondiert das Noch-Nicht der endgültigen Verbesserung des Geschriebenen im Sinn seiner Vernichtung vollkommen mit dem Noch-Nicht der endgültigen Verbesserung der Existenz im Sinn ihrer Selbstaufhebung. Der Selbstmord wird aber tatsächlich begangen, und das zweite Noch-Nicht dadurch gebrochen.

Im Verhältnis zum primären künstlerischen Schaffensprozess impliziert die neue Schöpfungssituation eine Verschärfung des Schaffensprinzips. Denn, während im Rahmen des Baukunstprojektes ein Äußerliches (der Herkunftsort) ausgelöscht werden sollte, wird das Objekt der Auslöschung in der schriftstellerischen Unternehmung das Geschriebene selbst. Noch dazu erreicht der neue Schaffensprozess seinen Höhepunkt nicht mehr im Tod seines Rezipienten, sondern im Freitod seines Autors selbst, so dass die Auslöschung des Rezipienten und die Selbstausslöschung des Autors des Werkes zusammentreffen, im eschatologischen Moment des erlösenden Todes. Die letzten Worte des Romantextes, die auf eine tagebuchartige Eintragung von Roithamer folgen, sind übrigens: „Das Ende ist kein

Vorgang. Lichtung.“(363) Der sehlich erwartete richtige Zeitpunkt kommt mit dem Tod als luminöses zeitloses Ereignis.²⁰²

Der Selbstmord beendet und vollendet den Schaffensprozess der Studie – und implizit des Kegels – als die „eigentliche wesentliche Korrektur“(326), und wird dadurch produktionsästhetisch konnotiert. In der strikten Ordnung des Schaffens entwickelt sich die Schrift trotz der vernichtenden Korrekturen und gerade über die Korrekturverfahren zu einem eigentümlichen Werk,²⁰³ wie ihr Autor selbst zugeben muss: „Nach und nach ist dann immer wieder ein anderes Manuskript entstanden, wie jetzt wieder, durch die Vernichtung des alten, ein völlig anderes, neues Manuskript entsteht (...)“(356). Indem er über die Schreibverfahren seines Freundes reflektiert, erklärt der Ich-Erzähler seinerseits dessen destruktive Vorgehensweise für einen authentischen Schaffensprozess: „(...) denn die Zerstörung der Studie durch seine Hand, durch seinen scharfen, mit der Studie am rücksichtslosesten verfahrenen Verstand, war doch nur gleichbedeutend mit der Erschaffung einer völlig neuen Studie (...)“(86). Zerstören heißt wiederum schaffen.

Über Roithamers Schaffen liest man im Romantext aber nicht direkt, sondern nur über den Ich-Erzähler, der seinerseits über seine Beschäftigung mit dem Nachlass des Freundes schreibt und dabei Leben und Werk des Verstorbenen vor allem durch Zitierungen aus seinen Äußerungen bzw. Eintragungen zu rekonstruieren versucht. Insofern ist das Schreiben des Ich-Erzählers ebenfalls die spiegelungsartige Verlängerung eines Tuns – in seinem Fall einer editorischen Unternehmung –, das in den zwei Teilen des Romans entsprechend erst dargestellt und dann „durchgeführt“ wird. Im Schreiben spiegelt sich also einerseits die Vorbereitung auf die Unternehmung und andererseits die Unternehmung selbst wider, was auch durch die unterschiedlich gestimmten Überschriften der zwei Romanteile angedeutet wird: die expositive „Die Höllersche Dachkammer“ gegenüber der aktiven „Sichten und Ordnen“.

²⁰² Sich auf Heideggers Begriff der ‚Lichtung‘ (als Ort „wo Dasein sich mit seinem Da ins Licht bringt, sich gleichsam selbst erleuchtet“(99)) berufend, deutet Gernot Weiß (a.a.O.) „Roithamers Entschlossenheit“ als „ein Modus nicht der Erschlossenheit, sondern der Abgeschlossenheit des Daseins“(100). Laut Gerhard Gamm (a.a.O.), der Heideggers Deutung der ‚Lichtung‘ hingegen außer Acht lässt, verweist diese auf eine paradoxerweise nur vom Tod gewährte Erfahrung der Authentizität: „Die Lichtung als *Natur*, als *Kindheitserinnerung*, als Ort *tödlicher Selbstbefreiung*, als *Schluß* und *Aussicht* variiert das Korrekturproblem auf zweifache Weise: Die Lichtung, die sich auftut, zielt in der Form sprachlosen Sehenlassens auf eine Evidenz, die über jeden Schein erhaben ist.“(117)

²⁰³ Gerhard Gamm (a.a.O.) spricht von der Möglichkeit einer ‚Metakorrektur‘, die aber von jemand betrieben, den nichts Wesentliches von der zu ‚korrigierenden‘ Welt trennt, zu einer neuen ‚Korrektur‘ führt, so dass: „Die denunzierte Ordnung des Systems entpuppt sich in der Denunziation selbst als der perpetuierte Zwang leerer Betriebsamkeit.“(119) In diesem Sinn wäre auch der „heroische Nihilismus“(123) zu verstehen, der in seiner Auffassung Roithamer vertritt, und durch Extension der ganze Roman „veranschaulicht“.

Der erste Teil des Romans entwickelt sich genau aus dem ersten (schon zitierten) Satz des Textes heraus, wo der Ich-Erzähler sein editorisches Vorhaben einführt und somit implizit den Anlass für sein Schreiben als solches ansatzweise thematisiert. Den Hintergrund seiner Unternehmung macht die Freundschaftsbeziehung zwischen ihm, dem Verstorbenen Roithamer und Höller aus, demjenigen, der ihm für seine Arbeit die Dachkammer zur Verfügung stellt. Diese Freundschaftsbeziehung wird aus dem Gesichtspunkt des Ich-Erzählers in einem in indirekter Rede wiedergegebenen Dialog mit Höller dargestellt, und zwar vor allem durch die Evozierung des gemeinsamen Schulweges der drei Kinder von einst, der als existenzielle Metapher erklärt wird: „Der Schulweg sei so verlaufen wie unser Leben später (...)“ (139). Im Wesentlichen definiert sich die Beziehung der drei Freunde zueinander, so wie in anderen ähnlichen Fällen aus Bernhards Prosawerk, als ein Zusammentreffen von Todesperspektiven: „Von verschiedenen Ausgangspunkten, Positionen aus auf den einzigen, auf den einzigen zu akzeptierenden Punkt zu, auf den Tod zu.“ (167) Infolgedessen sind die Profile der drei Freunde nach demselben Hauptkriterium nachgezeichnet, das in allen verwandten Prosatexten von dem jeweiligen Ich-Erzähler funktional gemacht wird, nämlich das Verhältnis zum Tod bzw. die Entfernung vom Tod oder die *Lebenstauglichkeit*: „Jetzt war Roithamer tot, hatte seine Schwester zuerst in den Tod gerissen durch seine Idee, und ich lebte, Höller lebte und wie er lebte und wie ich lebte.“ (167) So wird auch die Konfiguration dieser Freundschaftsbeziehung für die Polarität Sterben-Überleben stehen. Höller und der Ich-Erzähler sind die Überlebenden. Ihre Überlebenskunst beruht auf einem temporären Wissen, Auswege zu finden („(...) aber eines Tages werde auch ich keinen Ausweg mehr finden (...)“ (167)), durch sie das Ende immer noch verschieben können.

So beschäftigt sich Höller mit dem Ausstopfen von Vögeln, einer Arbeit, die der betrachtende Ich-Erzähler als eine Strategie des Erträglichmachens der Zeit wahrnimmt: „Durch dieses Ausstopfen des Vogels ist ihm die Nacht erträglich, dachte ich.“ (169) Auf der anderen Seite leitet er die Wahrnehmung von Höllers Beschäftigung in einen kunst-anthropologischen Bereich über, indem er das Präparieren von Tieren als menschenpezifischen Gestus der Transformation von Naturprodukten in Kunstprodukte versteht, und indem er darüber hinaus Roithamers Gewohnheit evoziert, in Zusammenhang mit Höllers Beschäftigung über Natur und Kunst zu sinnieren. Dieses Reflexionsthema findet sich erweitert dargelegt im zweiten Teil des Romans wieder, wo ein konsistenter Auszug aus Roithamers Schrift zitiert wird, in welchem er Natur und Lektüre gegenüberstellt. Das sind zwei anthologische Seiten im Prosawerk von Bernhard, wo sich eine metapoetische Grundauffassung über die Erfahrung

der (Schrift)Kultur als Widerrede zur Natur²⁰⁴ herauskristallisiert. Die Natur ist allerdings ein rekurrentes Thema in Bernhards Werk. Was aber diese Überlegungen hier von anderen solcherart unterscheidet, ist gerade ihre poetologische Extension, durch die die Unannehmbarkeit der Natur als Grund zur Flucht in eine (geschriebene) Kunstwelt erklärt wird, entweder als ihr Rezipient oder implizit – denn man kann nicht umhin, das eine aus dem anderen zu schließen – als ihr Produzent: „Weil wir nicht immer, und kein Organismus ist dazu befähigt, die Natur in uns aufnehmen können, das Leben als Natur in uns aufnehmen können, weite Strecken, *jahrelang nur als Lektüre*, die Natur aus Zeitungen, aus Geschriebenem.“(213) Die *Natur aus Geschriebenem* „aus dem einzigen Grund des Überlebens“(214) ist ein ontologisch-poetologisches Prinzip, das in unterschiedlichen Formen im gesamten Prosawerk von Bernhard herauszulesen ist. Gemäß diesem Prinzip, das ohne weiteres auf die *conditio* des Produzenten erweitert werden kann, ist das Geschriebene (Schrift/Schreiben) ein Modus des existentiellen Weitermachens durch Umwandlung „aus der einen Natur in die andere“(214). In diesem Zusammenhang soll das Präparieren von Tieren als ein paradigmatischer Gestus künstlerischer Tätigkeit verstanden werden, durch den diese Umwandlung buchstäblich durchgeführt wird.

Was man in dieser Meditation über das Verhältnis zwischen Natur und (Schrift)Kultur auch nicht übersehen sollte, ist die Einführung der Alteritätsfrage als Koextension dieser Umwandlung:

„Wir brechen an bestimmten Punkten unserer Existenz die Natur unserer Existenz ab und existieren nur noch in Büchern, in Geschriebenem, bis wir wieder die Möglichkeit haben, sehr oft als ein Anderer, *immer als ein Anderer*, immer als ein Anderer unterstrichen, in der Natur zu existieren und existieren in der Natur weiter.“(213 f.)

Das ontologisch-poetologische Prinzip *die Natur aus Geschriebenem* entwickelt damit das Korollar „immer als ein Anderer“, das man ebenfalls durchgängig erkennen kann, vor allem in jenen Prosatexten, in denen die thematisierte Schreiberfahrung mit einer dialogischen Beziehung zu einem Anderen zusammenhängt, dessen eigene Schriftprojekte sehr oft von dem Ich-Erzähler übernommen und verwirklicht werden. Nichtsdestoweniger signalisiert die konstante Rhetorik des Zitierens eines Anderen, die Thomas Bernhards Schreiben auf eine einzigartige Weise prägt, die zwangsläufige Identitätsspaltung innerhalb der Schreibpraxis.

²⁰⁴ Gerald Jurdinski (*Leiden an der <<Natur>>*, 1984) deutet sowohl Roithamers als auch Höllers Bau [das Roithamer als Modell für seinen Kegel diente] als Reaktion auf die mittelbare Naturgewalt.(172)

Der Ich-Erzähler selbst handelt nach derselben Überlebenslogik,²⁰⁵ die in diesem ontologisch-poetologischen Prinzip samt seinem Korollar enthalten ist. Indem er sich entscheidet, mit den Schriften seines verstorbenen Freundes zu beschäftigen, entscheidet er sich für eine Lesen-Schreiben-Erfahrung, in der er selbst zum Medium des Anderen wird. Seine Unternehmung, so wie er sie in dem ersten Teil des Romans auch beschreibt, steht demzufolge unter dem Zeichen derselben Unsicherheit und Angst, die alle verwandten Figuren von Bernhard in ihrer Vorbereitungsphase kennzeichnen. Wie sie alle richtet er sich zunächst in einen bestimmten Raum ein, der ihm perfekte Isolierung und Konzentrationsmöglichkeit darbieten sollte. In diesem Fall geht es um die sogenannte *Höllersche Dachkammer*, in der zu seiner Zeit Roithamer selbst gewohnt und gearbeitet hatte, und der für ihn ein wahrer Ort des Entdeckens gewesen war. Der Überlebende empfindet sie ebenfalls als einen idealen Ort des Denkens: „(...) hatte ich sofort den Eindruck, mich in einer *Denkkammer* zu befinden, alles in dieser Kammer war nur auf das Denken bezogen, der hier Eingetretene war zum Denken gezwungen, ununterbrochenes Denken war die Voraussetzung (...)“ (23). In diesem Raum spürt er überall die Anwesenheit des toten Freundes, und er vermag es wohl, sich dessen Existenz und Denkwege zu vergegenwärtigen. Die allererste Phase in der Vorbereitung der Arbeit ist daher das Eintauchen in die besondere Stimmung dieses Raumes, die die Wiederherstellung des angestrebten Wesens erst ermöglicht: „Aber vor allem hatte ich, ohne etwas zu verändern, zuerst einmal die ganze Beschaffenheit und daraus resultierende Stimmung der Höllerschen Dachkammer auf mich wirken zu lassen.“ (88) Trotz dieser günstigen Arbeitsbedingungen schreckt der Ich-Erzähler jedoch vor der Arbeit ab und denkt an ihre Verschiebung:

„(...) daß ich alles einmal nur stapelweise ordne und dalasse und mich zu einem späteren Zeitpunkt mit dem Nachlaß beschäftige, dann, wenn der Zeitpunkt der richtige ist, denn plötzlich erschien mir der Zeitpunkt einer Beschäftigung mit dem Roithamerschen Nachlaß noch nicht gekommen (...)“ (162).

Dieselben Skrupel, resultiert aus der Obsession eines *richtigen Zeitpunktes*, unter denen alle sich vor einem Schriftprojekt befindenden Figuren von Bernhard leiden, bestimmen auch das Verhalten dieses sich mit einem editionsartigen Projekt befassenden Ich-Erzählers. Da auch seine persönlichen Grundvoraussetzungen von Krankheit und Verzweiflung bestimmt sind, schwankt er zwischen der Vorstellung des *Regenerierens* und der entgegengesetzten Vorstellung des *Verlorengehens* durch die vorgenommene Arbeit. Die Angst vor dem

²⁰⁵ Vgl. Mark M. Anderson (*Fragments of a Deluge*. In: *A Companion to the works of Thomas Bernhard*, ed. by Matthias Konzett, 2002): „*Korrektur* is also the written record of the narrator's survival. Death engenders writing, not another death.“ (122)

Selbstverlust hängt mit der langen Erfahrung der totalen zerreißenen Unterwerfung an die Denkmacht eines Anderen zusammen, die bis hin zu einem Zustand des *Ausgelöschseins* durch den Anderen erlebt wurde. Im Anschluss an diese Erfahrung wird das Vermächtnis als einen absichtlichen Zerstörungsgestus des Freundes empfunden, der zu demselben Zerstörungsprogramm wie der Bau des Kegels für die Schwester gehören würde. Daher das Gefühl der Gefahr bei der Beschäftigung mit dem Nachlass, das dramatisch erlebt wird:

„Schon kurze Einblicke in den Nachlaß Roithamers hatten mich erkennen lassen, mit welcher Beschäftigung ich es zu tun habe, beschäftige ich mich mit seinem Nachlaß, aber ich hatte immer wieder den Mut, ihn mir vorzunehmen, es war wohl seine Absicht gewesen, mich durch die Beschäftigung mit seinem Nachlaß zu vernichten, deshalb hatte ich ja auch fortwährend Angst vor dem Einlassen mit diesem seinem Nachlaß, weil ich fürchtete, von dieser Beschäftigung vernichtet oder wenigstens zerstört oder wenigstens für immer dadurch irritiert zu sein, irreparabel.“(160)

Die Angst vor der *Auslöschung* durch den Anderen, die fast jede dialogische Zwischenbeziehung in Bernhards Prosawerk verschattet, wird in der Fabel dieses Erzählers explizit auf eine Lesen-Schreiben-Erfahrung bezogen. Während in anderen Fällen bei der Konfrontierung mit anderen Existenzen die Gefahr besteht, sich in die Denkwege des Anderen zu verwickeln (wie beispielsweise in *Frost*, *Die Billigesser*, *Ja* oder *Der Untergeher*) oder von dem Unglück des Anderen im eigenen Schriftprojekt definitiv gehemmt zu sein (wie in *Beton*), sorgt in diesem Fall ausdrücklich der Kontakt mit Schriften für Unruhe und Angst um die eigene Integrität. Daran prüft sich innerhalb der fiktionalen Welt die Wahrhaftigkeit des Korollars jenes onto-poetologischen Prinzips, das man in Roithamers Meditation über das Verhältnis zwischen Natur und Schrift(Kultur) identifizieren konnte, laut welchem die Rettung aus der phänomenalen Welt hinüber in die Schrift(Kultur) notwendigerweise als Alteritätserfahrung erfolgt.

Trotz aller Angst lässt sich der Ich-Erzähler auf Roithamers Schriften ein. Der Satz, der den ersten Teil des Romans abschließt („In der Frühe werde ich mich dem Nachlaß Roithamers *nähern*, zuerst mich ihm nähern und dann ihn *sichten* und *ordnen*.“(192)), kündigt in einem dezidierten Ton den Start der Arbeit samt ihren zwei Hauptphasen an. Alles, was im Romantext darauf folgt und noch dazu eine Überschrift trägt, die sich genau aus den zwei Tätigkeitsverben zusammensetzt, die die Hauptaktionen der vorgenommenen Unternehmung bezeichnen, antwortet auf eine performative Weise auf diese Ankündigung. Denn, mit der Ausnahme einer kurzen Einführung in die Problematik des Nachlasses (wo übrigens ebenfalls aus Roithamers Äußerungen herauszitiert wird, nur in indirekter Rede) und einiger

Einschiebungen der Stimme des Ich-Erzählers in den Text,²⁰⁶ fällt der zweite Teil des Romans mit Roithamers Geschriebenem zusammen. Verstreute Zitate aus seinen Äußerungen, die manchmal sogar sehr deutlich, und zwar durch die Formel „wie er schreibt“(9, 10), als Eintragungen aus seinem Nachlass angeführt werden, gibt es allerdings auch im ersten Teil des Romans, aber dort haben sie nur eine veranschaulichende Funktion für verschiedene Sachverhalte im Bericht des Ich-Erzählers. Im zweiten Teil hingegen wird die „Erzählinitiative“ fast ausschließlich (mit den oben genannten Ausnahmen) auf die erzählte Figur verschoben, in einem skripturalen Gestus, der einem Leseakt gleichgesetzt wird. In anderen Zitierungsfällen in Bernhards Prosawerk werden die jeweiligen Äußerungen einer zweiten Sprechinstanz oder sogar einer durch diese vermittelten dritten Sprechinstanz, meistens in indirekter Rede und als dialogische Gehalte wiedergegeben.

Hier geht es um schriftliche Gehalte, die wegen der ostentativ sorgfältigen Wiedergabe verschiedener Markierungen, die angeblich im Originaltext vorkamen, teilweise als solche zu erkennen sind. Diese Markierungen gehören in zwei Kategorien: 1. Unterstreichungen oder Ausstreichungen („Es ist Haß gewesen, nichts als Haß, so Roithamer. Das Wort Haß ist unterstrichen.“(200); „(...) das Wort Menschenunrat zuerst immer unterstrichen, dann wieder ausgestrichen, dann wieder unterpunktiert“(220), usw.) und 2. gegen das Ende des Romantextes auftauchende Zeitangaben, die auf tagebuchartige Eintragungen hindeuten („Mozart, Weber, sonst nichts mehr (21. April).“(348); „Kerker, Selbstgesprächskerker (9. Mai)“(360), usw.). All diese explizierten oder einfach „übernommenen“ Markierungen wollen für die Authentizität des zitierten Textes stehen und von der konsequenten Umsetzung des editorischen Programms, zumindest unter dem Aspekt der Nicht-Bearbeitung des Zieltextes, zeugen. Was die Richtungslinien dieses Programms betrifft, werden sie von dem Ich-Erzähler im ersten Teil des Romans mehrmals präzisiert und an einer bestimmten Textstelle da mit der ganzen Aussagekraft der Evozierung einer Autosuggestionsepisode zum Ausdruck gebracht:

„Daß ich den Nachlaß Roithamers ordnen und sichten werde, auf diese zwei Begriffe ordnen und sichten konzentrierte ich mich jetzt und ich sagte mehrere Male laut vor mich hin *ordnen und sichten*, dann wieder mehrere Male *ordnen und sichten*, aber nicht bearbeiten, ich werde keine Zeile ändern, ich werde ihn ordnen und sichten, immer wieder sagte ich ordnen und sichten und in dem immer wieder ausgesprochenen ordnen und sichten hatte ich mich doch beruhigen können, ich glaubte, während ich ordnen und sichten sagte, mich zu beruhigen, und deshalb sagte ich so oft und immer wieder ordnen und sichten, keine, nicht die geringste Bearbeitung, sagte ich mir.“(178)

²⁰⁶ Eva Marquardt (*Gegenrichtung*, 1990) unterstreicht, dass der Text des Erzählers „kein ‚treuer Auszug‘ einer Vorlage, sondern Protokoll seiner Beschäftigung mit dem Nachlaß“ ist.(42)

In diesem Passus wird eine Sequenz aus einem Gedankenstrom „aufgeschrieben“, in welchem der Gedanke an das vorgenommene Projekt, das auf die zwei Tätigkeitsverben „ordnen“ und „sichten“ reduziert und ausdrücklich dem *Nicht-Bearbeiten* gegenübergestellt wird, obsessiv wiederkehrt und auf fast selbsthypnotische Weise laut wird. So wie später in einem Passus in *Der Untergeher* (in welchem der Genuss an dem Wort „Vernichtung“ beschrieben wird) wird der betreffende Gedanke („ich werde ihn [den Nachlaß Roithamers] ordnen und sichten“) auf mehreren sich überschneidenden Mitteilungsebenen mitgeteilt:

- 1) „daß ich den Nachlaß Roithamers ordnen und sichten werde sagte ich mir“;
- 2) „auf diese zwei Begriffe ordnen und sichten konzentrierte ich mich jetzt“;
- 3) „ich sagte mehrere Male laut vor mich hin *ordnen und sichten*“
- 4) „dann wieder mehrere Male *ordnen und sichten*“;
- 5) „ich werde ihn ordnen und sichten“;
- 6) „immer wieder sagte ich ordnen und sichten“;
- 7) „in dem immer wieder ausgesprochenen ordnen und sichten“;
- 8) „während ich ordnen und sichten sagte“;
- 9) „deshalb sagte ich so oft und immer wieder ordnen und sichten“.

Die Schwierigkeit, diese neun Aussagen einer bestimmten Mitteilungsebene zuzuordnen, liegt daran, dass in diesem relativ kleinen Textraum schon zwei große Diskursniveaus interferieren: der innere Monolog und eine Art äußeren Monologs (geäußerter innerer Monolog), die beide auf verwirrende Weise durch dasselbe *dicendi*-Verb „sagte“ markiert werden. Während aber das letzte „sagte ich mir“ für den inneren (gedachten) Monolog steht und demzufolge im übertragenen Sinn zu verstehen ist, stehen die anderen „sagte ich“ für den äußeren (gesprochenen) Monolog und sind demzufolge im eigenen Sinn des Aussprechens zu verstehen. Auf der anderen Seite kann man jedoch in beiden Fällen, egal ob ausgesprochen oder unausgesprochen, eine bestimmte „Rede“ wahrnehmen, die sich jeweils unterschiedlich „äußert“. Die gesamte Selbstrede-Situation weist also folgende Mitteilungsebenen auf:

- Innerer Monolog:

- 5) „ich werde ihn ordnen und sichten“ – direkte Rede;
- 1) „daß ich den Nachlaß Roithamers ordnen und sichten werde sagte ich mir“ – indirekte Rede;
- 2) „auf diese zwei Begriffe ordnen und sichte konzentrierte ich mich jetzt“ – erlebte Meta-Rede.

- Äußerer Monolog:

- 3) „ich sagte mehrere Male laut vor mich hin *ordnen und sichten*“ – simulierte direkte Rede;
- 4) „dann wieder mehrere Male *ordnen und sichten*“ – simulierte direkte Rede;
- 6) „immer wieder sagte ich ordnen und sichten“ – indirekte Rede;
- 9) „deshalb sagte ich so oft und immer wieder ordnen und sichten“ – indirekte Rede;
- 8) „während ich ordnen und sichten sagte“ – eingeschobene indirekte Rede;
- 7) „in dem immer wieder ausgesprochenen ordnen und sichten“ – erlebte Meta-Rede.

Dieses Diagramm der Mitteilungsebenen macht deutlich, durch welche technischen Mittel ein fiktionales Element skriptural produktiv gemacht wird, und zeigt damit erneut die eigentümliche Dialektik Skripturalität-Fiktionalität in Bernhards Prosawerk. In der hier von dem Ich-Erzähler evozierten Art und Weise, wie er die Prinzipien seines editorischen Programms (inklusive die Einschränkung der *Nicht-Bearbeitung* des Original-Textes) für sich selbst klar macht, lässt sich auch ein Modus der Textproduktion herauslesen. Die zwei Verben „ordnen“ und „sichten“ werden nämlich als wahre *Mantra*-Wörter auf mehreren Textniveaus manipuliert und dadurch produktiv gemacht:

- 1) das Niveau des evozierten Verhaltens ihres wiederholten Aussprechens (das auf dem Diskursniveau der simulierten direkten Rede in dem äußeren Monolog entspricht);
- 2) das Niveau des evozierten „Sagens“ über das Verhalten ihres wiederholten Aussprechens (das auf dem Diskursniveau der indirekten Rede und der erlebten Meta-Rede in dem äußeren Monolog entspricht);
- 3) das Niveau des evozierten Denkens in Bezug auf die zwei Aktionen (das auf dem Diskursniveau dem inneren Monolog entspricht);
- 4) das sich aus all diesen Niveaus ergebende Niveau der Evozierung;
- 5) das implizite Niveau der Textkonstituierung.

Auf diesem letzten Niveau fungieren die zwei Wörter als dynamische Prinzipien des Schreibens, so wie beispielsweise das Wort „Auslöschung“ im gleichnamigen Roman durch die programmatische Wiederholung eine wahre skripturale Antriebskraft gewinnt. Was an dieser Textstelle in *Korrektur* noch auffällt, ist die Vorwegnahme einer gewissen Kraft der Wiederholung auf dem Niveau der Fabel. In diesem Zusammenhang kann man in Bezug auf diesen Passus von der poetologischen Relevanz der sich mimetisch entwickelnden Evozierung der Beruhigungskraft der Wiederholung sprechen.

In der Ökonomie der großen Rahmenerzählung erklärt sich das Bedürfnis nach Ruhe durch die inneren Strapazen, die die Unternehmung nach sich zieht. Die Wiederholungsexerzitien

schaffen aber keine Ruhe, sie versetzen den Ich-Erzähler hingegen, zumindest in der erzählten Zeit der Evozierung, in einen Rauschzustand. In diesem Zustand also bereitet er sich auf die *Annäherung* an den Nachlass des verstorbenen Freundes vor. Dass es dabei um eine Autosuggestionsepisode geht, ist in Zusammenhang mit der Beschaffenheit des editorischen Programms zu verstehen, das idealerweise in der Übernahme und im Zuende-Bringen des Schriftprojektes des Freundes bestünde: „Daß ich möglicherweise alles das, was Bruchstücke sind, Fetzen möglicherweise, zueinander in Beziehung bringe und aus lauter Bruchstücken und Fetzen seines Denkens ein Ganzes mache, ein solches, dann zu veröffentlichendes Ganzes, daran war nicht zu denken (...)“ (174 f.). Da das Verhalten der editorisch engagierten erzählenden Figur wesentlich von dem Zweifel an der Erfüllung dieser Höchstaufgabe geprägt ist, erscheint die Fixierung auf die editorischen Prinzipien „ordnen“ und „sichten“ als die Selbstauflegung einer Kompromisslösung, durch die nicht nur die grundsätzlichen Fragen der Unternehmung verschoben, sondern auch die persönlichen Dilemmas eskamotiert werden können.

Im zweiten Teil des Textes schafft der Ich-Erzähler indes gerade das Zusammennähen der *Denkfetzen* seines Freundes, indem er aus ihnen heraus zitiert, und noch dazu das Zitierte in eine bestimmte thematische Ordnung (das Kegel-Projekt, die Umstände des Schaffens – Altensam und der Ursprungskomplex –, die Auswirkung des Schaffens und die Theoretisierung des Selbstmordes) bringt und kompakt arrangiert. Die betreffende Leseerfahrung wird aber nicht evoziert, wie man erwarten würde im Anschluss an die Evozierung der Vorbereitungen im ersten Teil des Textes, sondern als solche „wiedergegeben“. Die zwei Teile des Romantextes, in dem ein editorisches Projekt thematisiert wird, stellen also einerseits die Erzählung vom editorischen Projekt, und andererseits das editorische Projekt selbst dar. Die Beschäftigung mit einem Text als Hauptthema des Romans und das Einbeziehen des betreffenden Textes in den Haupttext als Strategie der Realisierung des Themas führen zu einer Allegorie des Schreibens unter zwei Aspekten: Selbstreflexivität und Performativität. Im Unterschied zu anderen ähnlichen Fällen in den Prosatexten von Bernhard hat man in diesem Roman dementsprechend mit noch subtileren Allegorisierungsverfahren zu tun, weil hier nicht nur das Schreiben an sich, sondern vielmehr die zwei Hauptprinzipien des Meta-Schreibens (im Sinn von Metafiktion), also im Grunde genommen die Allegorisierung selbst, allegorisiert werden.

Wenn wir andererseits die innere Struktur des Romans von Neuem unter die Lupe nehmen, erweist sie sich als eine Verkettung von Schaffensprozessen: der Bau des Kegels – der schriftliche Kommentar zum Bau des Kegels – die Rekonstruktion dieser Schrift. In dieser

inneren Struktur wird man erneut die zwei Prinzipien erkennen: zum einen die Verschachtelung von Schaffensprozessen als Allegorisierung des selbstreflexiven Prinzips, zum anderen die Rekonstruktion von Schaffensprozessen (der Bau des Kegels einerseits, und die Schrift zum Bau des Kegels andererseits) als Allegorisierung des performativen Prinzips. Mehr als alle anderen Prosatexte von Bernhard ist *Korrektur* ein Text, der nicht nur sich selbst in Frage stellt, sondern vielmehr die Suche nach sich selbst; nicht nur das Schreiben, sondern vielmehr das Meta-Schreiben selbst.²⁰⁷

²⁰⁷ Vgl. auch Gerhard Gamms Andeutung (a.a.O.) in diesem Sinn. Letztendlich sieht er in Bernhards Roman den Anlass für weitläufige literaturwissenschaftliche Gespräche, wie zur Tatsache, „daß jene Ungleichheit von Zeichen und Bedeutung, wie sie sich auf ausgezeichnete Weise auch in *Korrektur* spiegele, von den selbstreflexiven, zerstörerischen Fähigkeiten der Literatur zeuge, die weniger intentio recta von oder über die Gegenstände der Welt spreche als von ihrer Fiktionalität.“(126)

2.3. Noch nicht sterben

JA (1978)

Dieser positiv anmutende Titel verweist auf die Antwort der angeblich zentralen (weiblichen) Figur in dem Prosatext auf die Frage des Erzählers, ob sie eines Tages Selbstmord begehen würde: „Darauf hatte sie nur gelacht und *Ja* gesagt.“(148) Durch dieses von der *Perserin* stammende „Ja“ in dem letzten Satz des Textes, das den Bezug zum Titel herstellt, rückt die Figur der *Perserin* in den Vordergrund der Erzählung. Übrigens präzisiert der Erzähler selbst den Gegenstand seiner *Notizen*, wenn seine eigene „Geschichte“ die eigentliche „Geschichte“ zu verdrängen droht: „Aber nicht von mir soll hier die Rede sein, sondern von der Lebensgefährtin des Schweizers, an die ich in den letzten Tagen wieder sehr oft und sehr intensiv gedacht habe...“(42) Wenn man die vom Erzähler selbst vorgeschlagene Leserichtung annimmt, liest man diesen Prosatext als eine Erzählung von dem Unglück einer Frau – das tatsächlich mit Selbstmord endete –, die an einem bestimmten kritischen Moment ihres Lebens dem Erzähler begegnete, der ebenfalls eine starke existentielle Krise durchmachte. Der Text kann ohne weiteres so gelesen werden, und zwar in die Richtung seiner Fiktionalität. Wenn man aber die Richtung seiner Skripturalität verfolgt, thematisiert der Text die Umstände, unter welchen er entsteht.

Allerdings spricht in diesem Text – im Vergleich zu anderen Prosatexten Bernhards, wo man für das Problem der Selbstreferentialität der Texte konsistente Belege finden kann – nicht sehr vieles dafür, dass es diese Richtung überhaupt gibt. Über ein paar Überlegungen des Ich-Erzählers gegen das Ende der Erzählung, durch die er seine *Notizen* rechtfertigt, erfolgt jedoch eine keinesfalls übersehbare *mise en abyme* des Textes:

„Das in den letzten Wochen Vorgefallene klärt sich ja plötzlich, wird erträglich dadurch, daß ich auch durch das Niederschreiben dieser *Notizen* mir erträglich zu machen versuche und keinen anderen Zweck haben diese *Notizen*, als die Begegnung mit den Schweizern und insbesondere mit der *Perserin* schriftlich festzuhalten und mich dadurch zu erleichtern und mir dadurch möglicherweise wieder einen Zugang zu meinen Studien zu verschaffen.“ (128)

Diese Überlegungen erschließen den Blick auf das Schreiben in seiner Faktizität. Die Beschaffenheit dieser Faktizität macht hier das Verhältnis Zweckmäßigkeit-Wirksamkeit des Schreibens aus. In diesem Sinn wirkt der Satz wie ein Innehalten des Textes, um Rechenschaft über sich selbst zu geben. Die Zweckmäßigkeit setzt sich aus vier Aspekten zusammen: das Erträglich-Machen, das Festhalten, das Erleichtern und das Ermöglichen, wobei die Objekte dieser Absichten eine weite ontisch-poetische Sphäre umreißen. Es wird

einerseits die Linderung eines ontischen Übels bezweckt, das die gesamte Existenz des Leidenden verunsichert, und andererseits die Konservierung des Vorgefallenen in schriftlicher Form. Darüber hinaus gilt das Schreiben an den Notizen als Übergangsform zu dem eigentlichen Schreiben einer *wissenschaftlich-philosophischen* Studie. Das Verhältnis Zweckmäßigkeit-Wirksamkeit ist ziemlich ausgeglichen. Durch das Niederschreiben der Notizen werden laut den Behauptungen des Ich-Erzählers sowohl die Klärung der erlebten Situation als auch die Verbesserung des Geisteszustandes erreicht.

Von diesem Punkt aus betrachtet, organisiert sich der fiktionale Stoff um das Problem des Schreibens. Das umso mehr, als die selbstreferentiellen Überlegungen den Akt des Niederschreibens in die Erzählzeit bringen. Die *plötzliche* Wirksamkeit des Schreibens („Das in den letzten Wochen Vorgefallene klärt sich ja *plötzlich*, wird erträglich (...)“, Hervorhebung: A.V.) verweist nämlich auf eine lebendige Zeit der Niederschrift zurück, die vom Bemühen des Textes um eine utopische Zeitgenossenschaft mit seinem augenblicklichen Entstehen zeugt. In diesem Zusammenhang stellt die tragische Geschichte der Perserin, die als fiktionalen Kern zu lesen gilt, einen *Fiktionalisierungsvorgang* dar. Das heißt: Es *wird* gerade fiktionalisiert. Der Erzähler ist aber nicht der Autor: Man kann also nicht umhin, als mit fiktionalen Mitteln zu zeigen, unter welchen Umständen man fiktionalisiert.

Die ontische Krise des Erzählers macht den Rahmen des Fiktionalisierungsvorgangs aus. Sie ist nämlich der Zustand, wegen dessen die angestrebte Studie nicht geschrieben werden kann, und zugleich der Zustand, aus dem heraus die Notizen gemacht werden, also ein Ersatztext produziert wird. Dieser Zustand wird „Gefühls- und Geisteserkrankung“(7) genannt. Die Symptome dieser „Erkrankung“ sind „die Verkümmerng meines Denkens“(15) und „der immer gleiche Mechanismus der Lebensunfähigkeit und der Lebensüberdrüssigkeit“(20). Es wird allerdings prekär, in absoluter Isolation, in einem „Arbeits- und Existenzkerker“(89) gelebt. Die Isolation gehört auch hier, wie auch in anderen Prosatexten, zu den absolut notwendigen Bedingungen der Arbeit an der Studie. Immer wieder wird sie aber missbraucht, und sie verwandelt sich letztendlich in ein depressives Milieu: „Die Kontaktlosigkeit, das wußte ich, war schließlich meine Katastrophe, wie sie vorher Notwendigkeit und Glück gewesen war...“(21). Das Verhalten desjenigen, der sich für eine absolut weltentzogene Existenz in diesem Milieu entschieden hat, wird ganz passiv: „In diesem Zustand hatte ich jahrelang in meinem Haus existiert und hatte auch keinerlei Schritte mehr gemacht, weil ich alles aufgegeben hatte.“(19) Das Bewusstsein der Nichtigkeit bedroht nicht nur die Existenz, sondern auch die Arbeit an der Studie, so dass man immer wieder mit dem Selbstmord rechnet, wenn man ihn aus angeblich fehlendem Mut auch nicht begeht: „(...) denn meine

Existenz ist eine 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.“(75)

Der Prosatext setzt ein mit dem Höhepunkt dieser Krise. Schon im ersten Satz wird aber angedeutet, dass eine andere Figur die Erzählungsszene als Hauptfigur betreten wird:

„Der Schweizer und seine *Lebensgefährtin* waren gerade bei dem Realitätenvermittler Moritz aufgetreten, als ich diesem zum ersten Mal die Symptome meiner Gefühls- und Geisteserkrankung nicht nur anzudeuten und schließlich als eine Wissenschaft klarzumachen versuchte (...)“ (7)

Die Erzählung entwickelt sich also im Sinn einer Akzentversetzung von dem Krisenzustand des Erzählers auf das Elend eines Anderen. Die Erfahrung der Alterität bzw. die Entscheidung dafür wird dementsprechend die Richtung des Fiktionalisierungsvorgangs bestimmen.²⁰⁸

Am Anfang wird die Gegenwart der Perserin als durchaus positiv empfunden. Die unzähligen „musikalischen“ und „philosophischen“ Spaziergänge mit ihr, mit anspruchsvollen Zwiegesprächen über Schopenhauer oder Schumann, wirken sich beruhigend und regenerierend aus. Ihre tiefe und sensible Denkart und die natürliche Folgerichtigkeit Denken-Sprechen-Denken in ihrer Ausdrucksweise, die als „ein mathematischer, ein philosophisch-mathematischer und dadurch konsequent ein philosophisch-mathematisch-musikalischer Vorgang“ (14) bezeichnet wird, stellen ein gutes Gegengewicht zum erschütterten Denken des Erzählers her. Vielmehr beschreibt und bezeichnet er buchstäblich seine Begegnung mit ihr als seine „Rettung“. Die hier völlig berechtigte Frage wäre, was genau an ihrem Wesen und an ihrer Beziehung zum Erzähler die Überwindung dessen Krise ermöglicht; was rettet ihn eigentlich? Die Antwort darauf findet man in der Erfahrung der Alterität an sich, die als Ablenkung von sich selbst erlebt wird. Der gesamte Eindruck der Leichtigkeit ihres Wesens, den er von ihr bekommt, fasziniert den Erzähler so sehr, dass die Beschäftigung mit sich selbst in den Hintergrund seines Kopfes tritt:

„Dieser urplötzlich leichte Kopf und diese urplötzlich ebenso leichten Glieder, diese völlige Unabhängigkeit von allen Schmerzen und von allen nur denkbaren Erniedrigungen auf dieser Erde, hatten mich ganz einfach glücklich gemacht und ich war überhaupt nicht gezwungen, *über mich* nachzudenken.“ (83)

Die Erscheinung des Anderen nimmt seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Während aber am Anfang die Faszinationsquelle dieser Erscheinung in ihrer Kraft lag, die

²⁰⁸ Gerhard von Hofe und Peter Pfaff (*Das Elend des Polyphems*, 1980) sehen in dem Augenblick der Begegnung mit den Schweizern ebenfalls einen Anlass für den Erzähler „zur Korrektur seiner Unendlichkeitsreflexion“ und zugleich den Anlass für seine Erzählung an (54).

verabsolutierte negative Einstellung zur Existenz und zu der Studie auszubalancieren, also in einer glücklichen Komplementarität, verlagert sie sich letztlich in eine strukturelle Verwandtschaft. So bekommt der Erzähler bei dem brutalen Bericht der Perserin über ihre persönliche Tragödie (einer „Existenz als menschenmöglicher Opfermechanismus“(129)) den Eindruck, dass sie sein eigenes Elend schildert: „War es nicht mein eigener Zustand, den mir die Perserin jetzt so auf dem Baumstumpf sitzend, vorgeführt hatte?“(134) Die Widerspiegelung des einen in den anderen äußert sich sogar in ihrem Verhalten, und zwar dadurch, dass sie ganz natürlich mit von ihm übernommenen Aussagen redetet, wie zum Beispiel: „Anarchie ist alles in einem Geisteskopf, sagte sie und wiederholte damit nur ein anderes meiner Zitate“(145). Ebenfalls benimmt sie sich ihm gegenüber genau so rücksichtslos in ihrem Mitteilungsbedürfnis wie er selbst gegenüber seinem Freund Moritz, und ihr „Enthüllungsprozess“(132) korrespondiert durchaus mit seinem „Enthüllungsmechanismus“(8). Indem er als Erzähler seiner eigenen „Geschichte“ jedoch ihre „Geschichte“ vorzieht, erzielt er im Fiktionalisierungsvorgang einen eigentümlichen Verfremdungseffekt. Bezeichnenderweise beginnt die Erzählung mit dem Besuch des Erzählers bei seinem Freund Moritz am Zeitpunkt der höchsten innerlichen Spannung, wo das Bedürfnis nach Mitteilung um jeden Preis befriedigt werden will. Anstatt aber erzählend die Absicht, seine Krankheit „nach außen zu stülpen ins moritzsche Haus“(7), weiter zu verfolgen, führt er eine andere Figur ein, und macht aus seinem Krisenzustand den bloßen Rahmen für ihre „Geschichte“. Die fiktionale Kohärenz wird dann durch die Erzählung ihrer Begegnung unterstützt, die als eine Begegnung im Geist geschildert ist.

Die Entwicklung der geistigen Übereinstimmung von beglückender Komplementarität zur verstimmenden strukturellen Verwandtschaft gehört in die intimste Logik der vermittelten Beichte. Denn Medialität und Alterität gehören in dieser Erzählung auf eine ungezwungene Art und Weise zusammen. Nur tritt hier an die Stelle des schwindelerregenden Spiels der Stimmen, die andere Prosatexte charakterisiert, die besänftigte Stimme des Ich-Erzählers, die diesmal mehr oder weniger narrativ geprägt ist.²⁰⁹ Ganz selten wird ihr Duktus von den in indirekter Rede wiedergegebenen Aussagen der Perserin unterbrochen. Die Medialität ist hier also kein primär rhetorischer Vorgang, sondern ein eher poetologischer, in dem Sinn dass sie der Ausrichtung des Fiktionalisierungsvorgangs entspricht, nämlich der Alterität als diskreter

²⁰⁹ Gerhard von Hofe und Peter Pfaff (a.a.O.) identifizieren in diesem Prosatext eine Umwandlung im Prosawerk von Bernhard in dem Sinn, dass hier die Selbstdarstellung nicht mehr im Medium der Reflexionspoesie, sondern aus der Perspektive der Erinnerung erfolgt: „Die Selbstdarstellung einer Rettung verwandelt sich im Vorgang des Schreibens zur Geschichte von der Retterin.“(54) Der Figur der Perserin wird sogar die Bewirkung einer „Bejahung des dichterischen Experiments“(57) zugesprochen.

Lösung des existenziellen Dilemmas des Ich-Erzählers durch die Darstellung eines anderen Dilemmas, das auf das eigene zurückverweist.

Die „unvermittelte Brutalität meines Experiments“(7), von dem am Anfang in Bezug auf das Geständnis gegenüber dem Freund gesprochen wird, wird auf die „unverschämte Selbstenthüllung der Perserin“(132) verschoben. Auf dem Niveau der Skripturalität vollzieht sich aber noch eine Verschiebung, indem die Erzählung als Vorübung zum eigentlichen (wissenschaftlichen) Schreiben präsentiert wird. Wie in den meisten Fällen bei Bernhard ist die Arbeit an der (naturwissenschaftlichen) Studie – diesmal über Antikörper – mühselig und total unproduktiv: „Anstatt arbeiten zu können, saß ich tagelang, wochenlang, monatelang über meinen Schriften, ohne mit ihnen auch nur das geringste anfangen zu können.“(20) Den Rettungsversuch aus der Sackgasse der Studien stellen die sogenannten „Gegenstudien“ dar:

„Gerade weil ich noch immer unfähig bin, mich mit meinen naturwissenschaftlichen Studien, mit den Antikörpern in der Natur, zu beschäftigen (...) sollte ich meine Gegenstudien, meine musikalischen und philosophischen, und philosophisch-musikalischen und umgekehrt, nicht außer acht lassen und möglicherweise habe ich noch eine Periode, in welcher ich zu allen diesen Studien befähigt bin.“(128)

Da unmittelbar darauf die schon erwähnten Überlegungen über die mit der Neiderschrift der Notizen über die Perserin abgezielten Zwecke folgen, sollte man ohne weiteres annehmen, dass diese Notizen (also der Erzählungstext selbst) auch zu den „Gegenstudien“ zählen. Damit kommt man zurück auf die Umstände des Schreibens. Zusammenfassend: Sich in einer tiefen existentiellen Krise befindend, die mit einer schweren Schreibkrise zusammenhängt, schreibt der Erzähler seine Erinnerungen an eine Frau nieder, die ihm für eine Zeit über die Krise hinweghalf. Am Ende fallen ihre Situationen jedoch symmetrisch aus. Während sie aber tatsächlich Selbstmord begeht, verlängert er seine Existenz gerade durch das Schreiben darüber:²¹⁰ zum einen über seine selbstmörderische Veranlagung, zum anderen über ihre selbstmörderische Tat. Im Schreiben vollzieht sich also noch eine Verschiebung, die größte: die Verschiebung des eigenen Selbstmords:

„Gleich mehrere Zwecke will ich durch das Aufschreiben dieser Notizen erreichen, die Erinnerung an die Perserin einerseits festhalten und meinen Zustand verbessern, meine Existenz verlängern, was mir vielleicht gerade weil ich im Augenblick diese Notizen mache, gelingt.“(128)

*

²¹⁰ Vgl. Gerhard von Hofe und Peter Pfaff (a.a.O.): „Die schriftstellerische Arbeit gewinnt eine neue Legitimation als <<Testament>>. Im Hinblick auf diese neuen Bestimmung kann auch der Titel *Ja* gedeutet werden: nicht als Apotheose, aber doch als ein entschiedenes, wenngleich seine Grenzen wissendes <<Ja>> zur Kunst als *memoria passionis*.“(57)

WITTGENSTEINS NEFFE. EINE FREUNDSCHAFT (1982)

So wie in *Ja* schreibt der Ich-Erzähler in diesem späteren Prosatext die Erinnerungen an einen Freund nieder, den er in einem schwierigen Moment seines Lebens kennen gelernt hat:

„Aber dieser *Lebensmensch* ist ja nicht der Mittelpunkt dieser Notizen, die ich mir über den Paul mache, wenn er auch damals, als ich auf dem Wilhelminenberg stationiert gewesen war, isoliert gewesen war, abgeschoben und abgeschrieben gewesen war, die größte Rolle in meinem Leben, in meiner Existenz spielte, der Mittelpunkt dieser Notizen ist mein damals mit mir auf dem Wilhelminenberg stationierter, isolierter, abgeschobener und abgeschriebener Freund Paul, den ich mir mit diesen Notizen noch einmal deutlich machen will, mit diesen Erinnerungsfetzen, die mir im Augenblick nicht nur die ausweglose Situation meines Freundes, sondern meine eigene damalige Ausweglosigkeit verdeutlichen sollen, denn wie der Paul damals wieder einmal in eine seiner Lebensgassen geraten war, war auch ich in eine meiner Lebensgassen geraten oder noch besser gesagt, hineingetrieben worden.“(33)

In dieser ersten Bezugnahme des Ich-Erzählers auf sein eigenes Schreiben unterstreicht er das Thema im engen Zusammenhang mit dem Zweck seiner Schreibunternehmung. Die Schrift über den geliebten Freund, die durch die minimalistischen Formulierungen „diese Notizen“ und „diese Erinnerungsfetzen“ bezeichnet wird, wird auch diesmal mit der doppelten Intention der Erinnerung an die mit dem Freund verbrachte Zeit einerseits, und der Verdeutlichung dessen Situation und somit, durch Vergleich, seiner eigenen Situation andererseits, verfasst. Erweiterte selbstreflexive Aussagen zum Betreff der Schrift finden sich am Ende des Prosatextes, wo genau wie in einem Resumé die thematischen Kerne des gerade Erzählten rekapituliert werden:

„Die meisten Notizen, die ich mir über den Paul gemacht habe, beziehen sich auf Musik und Verbrechen. Auf den Pavillon Hermann und auf den Pavillon Ludwig und auf das Spannungsverhältnis zwischen den beiden, auf den Wilhelminenberg, unseren Schicksalsberg und auf die Ärzte und die Patienten, die diesen unseren Schicksalsberg neunzehnhundertsiebenundsechzig bevölkert haben.“(159)“

Die Spezifizierung des Hauptthemas im ersten selbstreflexiven Moment des Textes erfolgt über die Herstellung einer Adversativbeziehung zwischen der Figur des Freundes und einer anderen wichtigen Figur im Leben des Erzählers (die er wiederholt seinen *Lebensmenschen* nennt), die zugunsten der ersten zwar erwähnt, aber dann doch schnell verabschiedet werden muss. Durch die Erwähnung einer ähnlich wertvollen nahestehenden Person in diesem Kontext wird nicht nur die andere hervorgehoben, sondern es wird auch ein Moment der Entscheidung bei der Auswahl des Themas angedeutet, der seinerseits die bei Bernhard so oft evozierte Notwendigkeit der Schrift voraussetzt. Die Entscheidung für den Freund Paul

Wittgenstein, den Neffen des österreichischen Philosophen,²¹¹ wird im Laufe der Erzählung durch ein ganzes System von Affinitäten und Symmetrien begründet, das schon hier, wenn auch in konzentrierter Form, sehr ausgeprägt erscheint. Die symmetrische Lebenssituation des gleichzeitigen Aufenthalts in demselben Krankenhaus (der Erzähler in der Abteilung für Lungenkrankheiten und der Freund in der Abteilung für Nervenkrankheiten), die durch die gleichen, aber unterschiedlich rhythmisierten vier Attributbestimmungen der zwei Kranken („stationiert“, „isoliert“, „abgeschoben“ und „abgeschrieben“) beschrieben wird, ist nur der Ansatzpunkt der Erzählung. Die äußere Symmetrie verlängert sich dann in einer tiefgreifenden Parallelisierung, die eine gemeinsame schwere existentielle Krise im Mittelpunkt hat.

Die „Sackgasse“ bzw. „die ausweglose Situation“, in der sich die beiden Freunde befinden, und die eine sehr starke Brücke zwischen ihnen bildet, wird auf eine „krankhafte Selbst- und Weltüberschätzung“(34) zurückgeführt, die wiederholt „Verrücktheit“ genannt wird. Das geistige Verhältnis der zwei Freunde zueinander, das hauptsächlich in denselben Interessen und Leidenschaften für Musik, Philosophie und Mathematik besteht, und sich in fruchtbaren dialogischen Auseinandersetzungen äußert, erfährt seinen Höhepunkt in ihrem symmetrischen Krankheitszustand. Die Verrücktheit ist übrigens ein sehr häufiges Thema bei Bernhard²¹². Sie wird stets – wie auch hier – mit Krankheit im Allgemeinen, Absonderung und/oder mit einer Hyperentwicklung der geistigen Potenz assoziiert, die alle auf einen romantischen Genialitätsbegriff zurückgeführt werden können. Auch wenn sie nicht als solche genannt werden, sind die meisten Figuren manisch-depressiv oder neurotisch und haben einen gestörten Wirklichkeitssinn. In diesem Prosatext wird explizit über Verrücktheit in Bezug auf beide Figuren gesprochen. Nach der Feststellung, dass ihrer beider Krankheiten (Nervenkrankheit, respektive Lungenkrankheit) denselben Ursprung in einer radikalen Opposition „gegen alles“ gehabt hat, wird die Parallelisierung noch weiter geführt, indem die

²¹¹ Zur Bedeutung der Wittgenstein-Figur für Bernhards Werk, sowohl im Hinblick auf seine Philosophie als auch im Hinblick auf seinen Lebensweg und auf seine Persönlichkeit im Allgemeinen, haben sich viele Literaturwissenschaftler ausgesprochen. Die meisten ihrer Bemerkungen beziehen sich vornehmlich auf Wittgensteins späte Sprachspieltheorie, über die man sich einig ist, dass sie im Hintergrund von Bernhards Werk steht. Darüber hinaus hält Christian Schärf (*Werkbau und Weltspiel*, 1999) den österreichischen Philosophen für „das Idol des Bernhardschen Schreibens“(252), und spricht sogar von einer Wittgenstein-Metapher: „Wittgenstein‘ ist spätestens in ‚Korrektur‘ kein Philosoph, der in Bernhards Horizont neben anderen Philosophen stünde, sondern eine produktionsvirulente Großmetapher, die sein gesamtes poetisches Universum umgreift.“(253) In Bezug auf *Wittgensteins Neffe* unterstreicht Schärf den rhetorischen Wert des Namens „Wittgenstein“, der in seinem impliziten doppelten Gebrauch („Der ernsthafte Philosoph erscheint allein in Kontrafaktur zu seinem komödiantisch-verrückten Neffen“(262)) auf eine „Konfrontation von Werk und Spiel, Tragödie und Komödie, Ernst und Spaß, Sprachgehalt und Sprachmusik, Philosophie und Verrücktheit“(263) hinweist.

²¹² In der Sekundärliteratur versucht man sogar eine Bernhardsche Poetik des Wahnsinns zu erstellen. S. dazu Leonard Fuest: *Kunstwahnsinn irreparabler*, 2000.

„Verrücktheit“ dann auf beide bezogen wird: „Aber der Paul ist nicht verrückter gewesen, als ich selbst bin, wenigstens so verrückt, wie die Leute sagen, daß der Paul gewesen sei, nur bin ich zu meiner Verrücktheit auch noch lungenkrank geworden.“(36) Auch die Art und Weise, wie sie mit ihrer „Verrücktheit“ umgegangen sind, ist vergleichbar, heißt es doch von dem Freund, dass er „seine Verrücktheit lebenslänglich abgesichert, und sich erhalten und ausgenützt und unter allen Umständen und mit allen Mitteln zu seinem Lebensinhalt gemacht [hat], wie ich meine Lungenkrankheit, wie ich meine Verrücktheit und aus dieser Verrücktheit sozusagen meine Kunst.“(37f.)

Der Kernsatz dieses Vergleichsystems ist jedoch: „Wir waren gleich und doch völlig anders.“(41) In diesem kleinen widersprüchlichen Satz, in dem im gleichen Zug die (geistige) Verwandtschaft und die (natürliche) Andersartigkeit behauptet werden, wird die Freundschaftsbeziehung auf unauffällige Weise als Alteritätsfrage dargelegt. Dabei erscheinen gerade die Unterschiede zwischen den gleichgesinnten Freunden als wesentlich. Schon bei der ähnlichen Instrumentalisierung der „Verrücktheit“ wurden zwei unterschiedliche Ergebnisse genannt: der *Lebensinhalt* bei dem einen, die *Kunst* bei dem anderen. Während der Freund seine krankhafte Veranlagung nämlich unmittelbar gelebt hat, setzt sie der Ich-Erzähler in Kunst um. Die unterschiedliche Instrumentalisierung der „Verrücktheit“ verlängert sich in den jeweiligen grundsätzlich unterschiedlichen Umgangsarten mit sich selbst, die ihrerseits durch das Auseinanderlaufen der zwei Existenzen zugespitzt werden. Während sich der Freund von seiner Exzessivität „hat sich vollkommen beherrschen lassen“(36) und sich dadurch den Tod herangezogen hat, gelingt es dem Ich-Erzähler, seine eigene Exzessivität stets auszunutzen und den Freund durch seine (schriftstellerische) Kunst zu überleben. In diesem Zusammenhang wird es am deutlichsten, dass das Schreiben ein wichtiges (implizites) Thema der Erzählung ausmacht. Aus dieser Lektüreperspektive ist *Wittgensteins Neffe* ein Prosatext „über“ Freundschaft (Alterität), Tod und Schreiben in ihrer Wechselbeziehung zueinander.²¹³

In der zweiten Bezugnahme des Ich-Erzählers auf sein Schreiben wird der Moment der Niederschrift auf zwei Jahre nach dem Tod des Freundes („jetzt, zwei Jahre nach seinem Tod“(131)) festgelegt, und die Niederschrift der Erzählung als solche als das *Auf-das-Papier-Bringen* eines ganz persönlichen Bildes von dem Freund („(...) denn diese Notizen bringen ja das Bild, das *ich* von meinem Freund Wittgenstein habe, und kein anderes.“(131)) und von seiner außerordentlichen Rolle in dem eigenen Leben erklärt. Aus der Bilanzierung der

²¹³ Eine poststrukturalistische Sichtweise auf das Themengeflecht Text und Tod (sowohl in Sinn eines Einschreibens des Todes in den Text als auch im Sinn der ‚testamentarisch‘ angelegten Grapheme überhaupt) vertritt Markus Janner (*Der Tod im Text*, 2003), der die meisten Prosatexte von Bernhard als Grabschriften liest.

Freundschaftsbeziehung ergibt sich ein sehr positives Bild des Freundes: Er hatte immer Verständnis für die Probleme des Anderen, war hilfsbereit, bereitete Freude durch seine bloße Anwesenheit, klärte auf. Trotz dessen musste die Beziehung „auf das mühevollste“(132) immer wieder neu errungen werden, was unweigerlich an dem Zusammentreffen zweier komplizierter Persönlichkeiten lag. In einer ausdruckskräftigen Beschreibung des Freundes Paul Wittgenstein erkennt man übrigens unschwer die Hauptzüge der meisten fiktionalen Figuren von Bernhard: „Er war ein Unruhevoller, ein fortwährend Nervöser, ununterbrochen Unbeherrscher. Er war ein Grübler und ein ununterbrochen Philosophierender und ein ununterbrochen Bezichtigter.“(97f.) Diese Züge charakterisieren aber ebenso gut den Erzähler selbst, der es zum Beispiel nicht lange am selben Ort aushält und immer wieder fortgehen muss, oder dieselbe Neigung zum Philosophieren und zur scharfen Kritik hat. Im Porträtieren des Anderen wird also durch Fiktionalisierung die zwangsläufige Tendenz zum Selbstporträtieren gelöst.²¹⁴

Was die Rolle des Freundes betrifft, ergibt sie sich genau wie in *Ja* vor allem aus seinem durchaus opportunen Auftreten im Leben des Erzählers „auf dem Höhepunkt meiner Verzweiflung“(128). Der Freund hilft über eine schwere, chronische Depression hinweg, die im Grunde genommen alle Figuren von Bernhard – sei es die erzählenden, sei es die erzählten – mehr oder weniger gemeinsam haben:

„Jahrelang war ich in nichts anderes als in eine fürchterliche geisttötende Selbstmordspekulation hineingeflüchtet gewesen, die mir alles unerträglich gemacht hat, mich selbst am unerträglichsten, gegen die tagtägliche Sinnlosigkeit, die mich umgeben hat und in welche ich selbst mich wahrscheinlich aus meiner Allgemeinschwäche heraus, vor allem aber aus meiner Charakterschwäche heraus, gestürzt hatte.“(128)

Die *Selbstmordspekulation*, die so lange Zeit programmiert als Selbstkorrektur zu der „Verfallenheit“ an der *Sinnlosigkeit* der Welt ausgeübt wird, aber dafür alles *unerträglich* macht, platziert auch diese Ich-Erzähler-Figur in das Vorzimmer des Todes. Über den Freund erfolgt die Deplacierung aus der Todeszone heraus in zwei Richtungen: einerseits lenkt der Freund von den Selbstmordgedanken ab, und wird daher als *Retter* empfunden; andererseits wird im Nachhinein durch das Schreiben über seinen Tod eine Derogation des eigenen Todes vollzogen.

Die Vermeidung der Konfrontation mit dem Tod äußert sich auch in dem Verhalten zum Freund gegen dessen Lebensende, insofern diesem aus Selbsterhaltungstrieb und Angst vor dem Tod immer mehr ausgewichen wird: „Ich zog mich von meinem Freund zurück wie seine

²¹⁴ Zur Fiktionalität als Medium der Selbstreflexivität bei Bernhard s. vor allem Willi Huntemann: *Artistik und Rollenspiel*, 1990.

anderen Freunde auch, weil ich mich wie diese, vom Tod zurückziehen wollte. Ich fürchtete die Konfrontation mit dem Tod. Denn *alles* an meinem Freund war schon der Tod gewesen.“(147) Auch seinem Begräbnis wird der Erzähler nicht beiwohnen, obwohl der Freund ihn ausdrücklich darum gebeten hatte, eine Rede an seinem Grab zu halten. Dafür schreibt er über ihn die Erzählung, die man gerade liest, und versucht sogar aus seinem Schreiben den Tod auszuschließen („Ich drängte diesen Gedanken [des Todes] immer ab, schließlich *verdrängte* ich ihn.“(158)), indem er sich vornimmt, über „den Lebendigen, nicht den Toten“(158) zu schreiben. In dem selbstreflexiven Kommentar zu seiner Schrift am Ende des Textes macht der Ich-Erzähler jedoch die Feststellung des großen Abstandes zwischen Entwurf und Ergebnis, und erklärt seine Schrift daher für „nichts anderes, wie ich jetzt weiß, als eine Sterbensgeschichte“(158): „Ich hatte den Paul, so denke ich jetzt, genau da kennen gelernt, von wo ab er ganz offensichtlich gestorben ist und ich hatte, wie diese Notizen beweisen, sein Sterben über mehr als zwölf Jahre verfolgt.“(158)

Dem Schreiben über den Tod des Anderen liegt also das passive Betrachten dessen jahrelangen Sterbens zugrunde. In Zusammenhang mit dieser infamen Betrachterrolle wird das Verhältnis der Freunde zueinander – in Bezug auf das Sterben des einen und das Überleben des anderen – ganz drastisch ausgedrückt:

„Ich bin im Grunde nichts anderes, als der zwölfjährige Zeuge seines Sterbens gewesen, denke ich, der aus diesem Freundessterben einen Großteil der Kraft für sein Überleben gezogen hat in diesen zwölf Jahren und der Gedanke ist nicht der abwegigste zu denken, daß der Freund zu sterben hatte, um mir mein Leben, oder besser, meine Existenz auf jeden Fall erträglicher, wenn nicht über lange Strecken überhaupt möglich zu machen.“(158f)

Der Missbrauch des Anderen für die eigene Selbsterhaltung verlängert sich im Schreiben darüber, denn sein eigenster Zweck besteht gleichwohl in einer Art Selbstbeschützen:

„Da ich keine Lebenden habe für diesen Zweck, sage ich mir, will ich mich wenigstens mit den Toten gegen diese Jännerkälte und Jännerleere wehren und von allen diesen Toten ist mir in diesen Tagen und in diesen Augenblicken keiner näher als mein Freund Paul.“(131)

Schreiben bedeutet also die Beschäftigung mit einem Toten, vielmehr mit seinem Sterben – wie es sich herausstellte –, als Abwehrstrategie gegen die *Kälte* und die *Leere*. Die Kälte war auch für die Ich-Erzähler-Figur in *Die Mütze* eine der Dimensionen des Zustands, aus dem heraus geschrieben wurde. Kälte, Furcht und Ende-Gefühl konnotierten da einen vorletalen Zustand, der im Schreiben aufgehoben werden sollte. Hier tauchen die Hinweise auf die Kälte und die Leere, die die Zeit der Niederschrift charakterisieren, allerdings isoliert und unvermittelt auf, an einer Stelle, wo die wohltuende Rolle des Freundes im Leben des

Erzählers hervorgehoben wird. Schon in demselben Satzgefüge, wo diese Rolle präzisiert wird, wird ganz schroff ein unerwarteter Sprung aus der erzählten Zeit in die Zeit der Niederschrift gemacht: „(...) was [bezieht sich auf die Rolle des Freundes] mir jetzt, zwei Jahre nach seinem Tod, ganz deutlich bewußt und im Hinblick auf die Jännerkälte und Jännerleere in meinem Haus, keine Frage ist“(131). Die Rolle des Freundes wird in das Präsens des Niederschreibens gebracht, indem sie auf die „jetzige“ Wahrnehmung des Ich-Erzählers bezogen und aus der betreffenden Perspektive als solche anerkannt und sogar als selbstverständlich empfunden wird. Die Art und Weise, wie ein Zusammenhang zwischen den zwei Zeitebenen hergestellt wird, wäre gar nicht ungewöhnlich, wenn das Selbstverständliche des betreffenden Sachverhalts für den „jetzige[n]“ Ich-Erzähler nicht seinerseits auf etwas zurückbezogen würde, und zwar, höchst erstaunlich und scheinbar beliebig, auf „die Jännerkälte und Jännerleere in meinem Haus“. Der dadurch entstandene Riss in der diskursiven Kohärenz des Textes bzw. der Textstelle, signalisiert das Einschleichen des Skripturalen in die Fiktionalität des Erzählten. Was in diesem Satzgefüge zusammenhanglos erscheint, wird erst in dem nächsten nachvollziehbar, und zwar auf einer anderen Textebene: „Da ich keine Lebenden habe für diesen Zweck, sage ich mir, will ich mich wenigstens mit den Toten gegen diese Jännerkälte und Jännerleere wehren und von allen diesen Toten ist mir in diesen Tagen und in diesen Augenblicken keiner näher als mein Freund Paul.“(131) Die *Jännerkälte* und *Jännerleere*, die im Schreiben bekämpft werden sollen, sind also für die skripturale Erfahrung relevant, und ergeben infolgedessen Sinn nur in Zusammenhang mit deren kurzen Evozierung an dieser Textstelle. Von daher könnten sie in dem vorherigen Satzgefüge als eine bewusst skurrile Vorwegnahme dieser skripturalen Funktion gelesen werden.

Im Vergleich mit den anderen selbstreferentiellen Textstellen, wo vor allem das Thema des Textes zur Schau gestellt, kommentiert und begründet wird, tritt hier die auktoriale Verfassung in den Vordergrund. Erst bei dieser kleinen Bresche in der Fiktionalität des Textes wird es deutlich – wenn die Sprache hier sich auch eher umhüllend als enthüllend verhält –, unter welchen „konkreten“ Umständen geschrieben wird, denn die *Kälte* und die *Leere* erscheinen unmittelbar mit dem Akt des Schreibens verbunden. Obwohl sie allerdings nicht wie in *Die Mütze* in einen größeren semantischen Rahmen eingeführt sind, stehen die *Kälte* und die *Leere* auch hier für den Tod. Das Satzgefüge, wo sie angesprochen werden, wird übrigens auf dem Spannungsverhältnis Leben-Tod aufgebaut: „(...) keine Lebenden...mit den Toten (...)“. Das Schreiben situiert sich gerade in dieses Spannungsverhältnis, als Beschäftigung mit dem Tod zum Selbstschützen gegen den Tod. Im Vergleich mit der

exorzistischen Schreibübung in *Die Mütze* wird hier, so wie in *Ja* oder in *Die Billigesser*, ein weiterer Schritt in die Richtung des Ausweichens vor dem Tod gemacht, denn der eigene Tod wird durch den Tod des Anderen ersetzt und dadurch verdrängt. Der im Schreiben an der Sterbensgeschichte des Anderen durchgeführte Fiktionalisierungsvorgang umgeht also den eigenen Tod.

2.4. Noch nicht (richtig) schreiben

DAS KALKWERK (1970) thematisiert das Schreiben aus der Perspektive des Niederschreibens. Konrad, die Hauptperson des Romans, bemüht sich seit Jahren um eine wissenschaftliche Studie, die er zwar *komplett im Kopf* hat, aber nicht auf das Papier bringen kann. Sein Profil nimmt im Laufe eines verhörartigen Verfahrens Gestalt an (am Ende dessen er sich als Mörder seiner Frau enthüllt), bei welchem der Ich-Erzähler aus nicht genannten Gründen als Lebensversicherungsagent den Hörer spielt. Die Aussagen der zwei Verwalter Fro und Weiser, die Konrads Verhalten rückblickend kommentieren und dabei größtenteils dessen eigene Äußerungen über verschiedene Sachverhalte zitieren, welche er ihnen gegenüber als Selbstzitate aus einem vorherigen Gespräch mit dem Baurat ausgesprochen hatte, werden dann von dem Ich-Erzähler übernommen und dementsprechend als vielfach zitierte Zitate in indirekter Rede²¹⁵ wiedergegeben. Aus diesem raffiniert orchestrierten Zusammenspiel von zitierenden Stimmen²¹⁶ ergibt sich das konsistente Porträt eines anderen *Pseudowissenschaftlers* aus der Galerie der exzentrischen *Geistesmenschen* Bernhards, der seine Existenz, durchaus auf die Studie reduziert, in einer absolut selbstzerstörenden Weise gestaltet. In seinem Streben nach dem „totalen Geistesprodukt“ (77) geht er völlig rücksichtslos mit seiner Lebensgefährtin und dadurch nicht zuletzt mit sich selbst um: Er tut alles Mögliche, um in das Kalkwerk einzuziehen und isoliert sich dadurch von der ganzen Welt; peinigt und missbraucht seine Frau mit seinen grausamen Hörexperimenten an ihr und schließlich, wenn er immer mehr die Überzeugung bekommt, dass sie ihn bei der Verwirklichung der Studie wesentlich stört, tötet er sie; strapaziert sein eigenes Geistes- und Lebensvermögen durch das krankhafte Insistieren auf einen einzigen Existenzgehalt und richtet durch all seine Gewalttaten letztendlich sich selbst zugrunde.

Somit wird das Doppelthema Schrifttum-Verbrechertum aus der Früherzählung *Der Kulterer* (1963/1969) – allerdings in einer anderen Konstellation – wieder aufgenommen. Dieses Doppelthema lässt sich aber nicht nur aus der Evozierung dieser Gewalttaten herleiten, sondern wird von ihrem Autor selbst als solches zum Ausdruck gebracht:

²¹⁵ Zur Rolle der indirekten Rede in diesem Roman s. Heinrich Lindenmayr (*Totalität und Beschränkung*, 1982): „Die konjunktivische Wiedergabe ebnet die Emotionalität der Aussagen ein, verkürzt sie gleichzeitig um Expressionshandlung und Situationsgebundenheit, wodurch ein Teil der Aussage wegfällt.“ (24) Vgl. auch Eva Marquardt (*Gegenrichtung*, 1990), die am Beispiel des Zitierungsstils in *Das Kalkwerk* ein rhetorisches Spannungsverhältnis beschreibt, das das Prosawerk von Bernhard überhaupt bestimmt: „Die tatsächliche Mittelbarkeit der Darstellung und die Illusion ihrer Unmittelbarkeit treten in Widerspruch zueinander.“ (40)

²¹⁶ Heinrich Lindenmayr (a.a.O.) identifiziert drei Gruppen von Aussagen: 1. Aussagen der Berichtsebene (mit Bezug auf Ereignisse, Situationen, Handlungen, Verhältnisse); 2. Aussagen der Reflexionsebene (Kommentare zur Berichtsebene); 3. Erklärungen der Informanten zum Mordmotiv und Konrads Erklärungen zum Scheitern der Studie (28). Er spricht übrigens von einem argumentierenden Text, in welchem in einem Krimiszenario (wo nach dem Mordmotiv gesucht wird) die Hauptperson das Scheitern seiner Studie zu legitimieren versucht (27).

„Man müsse eine Ungeheuerlichkeit oder gar ein Verbrechen an der ganzen sogenannten Menschheit oder an einem einzelnen Menschen in Kauf nehmen, soll Konrad gesagt haben, um ans Ziel zu kommen. In meinem Fall ist es die Studie, für die alles zu tun ich durchaus bereit bin, was heißt, alles zu opfern, soll Konrad zu Wieser gesagt haben.“(86)

Das Werk wird absolut gesetzt und demzufolge auch jenseits von allen moralischen Gesetzen verortet. Nicht der Tod von Gott also – wie etwa bei Dostojewskij –, der bei Bernhard auch nicht reflektiert wird, lässt die moralischen Grenzen verschiebbar bis aufhebbar erscheinen, sondern das absolute Prinzip ‚Werk‘, angesichts dessen tatsächlich alles erlaubt ist.²¹⁷ In diesem Bekenntnis zur grenzenlosen Freiheit des schöpferischen Tuns scheint aber auch eine mythische Denkstruktur enthalten zu sein, und zwar die der unentwirrbaren Verbindung zwischen Schöpfen und Opfern. Aus dieser Perspektive könnte der Roman als das Umdichten des Opfertum-Mythos gelesen werden, laut welchem jedes Werk notwendigerweise ein Opfer fordert. In diesem Sinn käme Konrads fortwährendes Scheitern bei seinem Versuch, seine Studie niederzuschreiben („Daß ihm alles zerbricht.“(88)), dem vergeblichen Bemühen des Schöpfers gleich, der noch nicht zu einem großen Opfer bereit ist und deshalb ins Unendliche irren muss. Die Tatsache, dass der Mord an seiner Frau ihn aber auch nicht weiter bringt, sondern im Gegenteil ihn und sein Werk zerstört,²¹⁸ lässt jedoch das mythische Denkmodell grundsätzlich in Frage stellen. Das Werk kommt nicht zustande, alle Anstrengungen und *Ungeheuerlichkeiten* erweisen sich als nichtig. Die Ahnung, dass seine Besessenheit für das Höchste ihn zugrunde richten würde („Alles sei ihm ununterbrochen das Absolute, das ihn zu vernichten drohe.“(88)), tritt in Erfüllung. Dadurch wird der positiven Ausrichtung des Mythos radikal widersprochen. Was mit diesem Roman erzielt wird, ist von daher eine bis zur Unerkennbarkeit verzerrte Form des Mythos, in welcher die Opfertum-Ideologie die verbrecherische Tat nicht mehr zu rechtfertigen vermag, und wo diese durch die enorme Distanz zwischen der empathischen Theoretisierung und der katastrophalen Umsetzung nur noch lächerlich gemacht wird.

Was für ein Werk wird aber angestrebt? Unter welchen Umständen wird gearbeitet? Welche sind die Gründe des Scheiterns? Das sind auch hier die Grundfragen, die geklärt werden sollen, um diese neue Schreibsituation erfassen zu können.

Die Arbeit, die Konrad niederzuschreiben versucht, ist eine Studie über das Gehör, das als

²¹⁷ Gerhard von Hofe und Peter Pfaff (*Das Elend des Polyphems*, 1980) unterstreichen „das Hybride des experimentum suae meditatis“(46), auf das in ihrer Auffassung vor allem die Mordtat am Christfest verweist.

²¹⁸ Um die hinterlassenen „die Studie betreffenden Notizen“(188) möchte sich allerdings einer seiner Nächststehenden kümmern, aber er misst ihnen eher einen psychiatrischen Wert bei; trotz dessen kann man hier das beliebte Thema des Schriften-Nachlasses, an dem ein Zurückgebliebener in quasi-editorischer Hinsicht interessiert ist, wiedererkennen.

„das philosophischste aller Sinnesorgane“⁽⁸³⁾ gepriesen wird. Dieser Gegenstand der innerhalb der fiktionalen Verhältnisse projizierten Schrift, der für den Romantext als Thema gilt, ist unschwer in dem großen thematischen Musik-Komplex anzusiedeln, der bei Bernhard eine zentrale Rolle spielt. Die meisten seiner Figuren pflegen eine innige Beziehung zur Musik und betrachten sie in Zusammenhang mit der Mathematik und der Philosophie. Im Verhältnis zu ihrem Interesse an der Musik stellt Konrads Beschäftigung mit dem Gehör vielmehr den Versuch einer (pseudo)wissenschaftlichen Nachforschung des Urgrundes der Musik dar. Der Hauptbegriff in dem Vokabular, das er zur Beschreibung seiner Untersuchungen verwendet, ist die *Hellhörigkeit*, die er über das optimale Hörvermögen hinaus auf eine Art visionärer Wahrnehmung der Welt bezieht. Wegen des außergewöhnlich scharfen Gehörs scheint es ihm nämlich, Zugang zum Abwesenden und zum Fernen²¹⁹ zu haben, die den anderen Menschen unter denselben Wahrnehmungsumständen verschlossen bleiben, was ihm auch ein gewisses Machtgefühl im Verhältnis zu seiner Umgebung gibt: „Er könne sogar Menschen hören, die am andern Seeufer miteinander reden, obwohl das nicht möglich ist, vom Kalkwerk aus Menschen am andern Seeufer miteinander reden zu hören.“⁽²⁹⁾ Dieses durch die Erweiterung der Erkenntnisphäre auf unzugängliche Dinge erzielte Machtgefühl könnte man als eine kleine Vergeltung gegenüber der Natur verstehen, zu welcher alle Figuren von Bernhard in einer konstanten Konfliktbeziehung stehen. Gegen das Ende der Experimente an seiner Frau, der er das richtige Hören beibringen will, leidet Konrad aber immer mehr an Hörschwäche. Die Hörschwäche des Hellhörigen, der sich mit (pseudo)wissenschaftlichen Mitteln gerade mit dem Gehör beschäftigt und noch dazu eine Studie darüber schreiben will, lässt den Begabten zum Verkrüppelten degenerieren und zieht dadurch sein Scheitern ins Lächerliche.

Was die wissenschaftliche Beschaffenheit seiner Arbeit betrifft, kann sie trotzdem unmöglich außer Zweifel bleiben, schon wegen der kuriosen zweckentfremdeten Vorgehensweise,²²⁰ die

²¹⁹ Gerhard von Hofe und Peter Pfaff (a.a.O.) deuten das ‚Gehör‘ als „Organ der Vermittlung des Absoluten“⁽⁴⁵⁾. An diese Interpretation schließt sich auch Gernot Weiß (*Auslöschung der Philosophie*, 1993) an: „Konrad ist das Sprachrohr des Jenseitigen. Sein Hören ist dabei Voraussetzung seines Sagens.“⁽⁵⁹⁾

²²⁰ S. dazu Jens Tismar (*Gestörte Idyllen*, 1973), der ans Licht bringt, dass die erwähnte ‚Urbantschitsche Methode‘ auf die reale Person Victor Urbantschitsch, Professor für Hörheilkunde an der Universität Wien, zurückzuführen ist, der 1899 eine Schrift „Über methodische Hörübungen und deren Bedeutung für Schwerhörige“ verfasst hat.⁽¹³⁴⁾ Wo gemäß seiner therapeutischen Methode die Hörübungen den Hörsinn verschärfen und folglich die Kommunikation erleichtern sollten, peinigen sie hier nur die Experimentierperson und führen zugleich zu schweren Kommunikationsproblemen zwischen den beiden Eheleuten. In diesem Sinn hält Tismar die ‚Urbantschitsche Methode‘ für „das wissenschaftliche Gegenstück zur Spracherfahrung Thomas Bernhards“: „Ähnlich wie Urbantschitsch einzelne Wörter oder isolierte Sätze für seine Hörübungen gebrauchte, verwendet Thomas Bernhard Empfindlichkeits-Wörter und Irritationssätze, um die mangelnde Kommunikation zu ermessen.“^(135f.) Die Beschäftigung mit der Studie im Allgemeinen stellt somit das fiktionale Medium der auktorialen Selbstreflexivität dar: „Der Plan der Studie reflektiert die Schreib- und Ausdrucksabsichten Thomas Bernhards bis in Einzelheiten hinein.“⁽¹³⁵⁾

von der Absurdität der involvierten Aktionen (die ein wissenschaftliches Verhalten bloß nachahmen) zeugt. Außerdem hat Konrad, so wie andere verwandte Figuren in Bernhards Prosawerk, ein ganz eigentümliches Verständnis von der Wissenschaft, die er zwar ausschließlich mit einer *Kopfarbeit* assoziiert, die ihren wissenschaftlichen Status verliert, sobald sie niedergeschrieben wird: „Jetzt, soll er gesagt haben, da er die Studie noch im Kopf habe, sei sie noch immer im Range der Wissenschaft, erst mit der Niederschrift wird sie zum Kunstwerk.“(82) Diese kategorische Einordnung bringt auf den Punkt alle Zweifel der Figuren von Bernhard an der Schrift bzw. an der Sprache als korrumpierenden Medien, und lässt den Schreibenswillen von Konrad, der in seine Wissenschaft vernarrt ist, aber sie angeblich an der Schrift verlieren würde, als fragwürdig erscheinen. Indessen ist dieser Widerspruch hier gar nicht neu, er durchzieht das gesamte Prosawerk, in welchem das Schreiben zwar in verschiedenen Formen mit zerstörenden Aktionen gleichgesetzt und doch immer wieder innigst angestrebt wird, und bestimmt darüber hinaus Bernhards eigene Einstellung zum Literaturbetrieb.²²¹ Diese Äußerung hier zeichnet sich aber durch die spektakuläre Opposition zwischen Wissenschaft und Kunst als Opposition zwischen reinem Denken und verschriftlichem Denken aus, und wirft dadurch ein aufklärendes Licht auf alle (pseudo)wissenschaftlichen Beschäftigungen der Figuren, die als verzweifelte Verharrenwollen diesseits der Schrift verstanden werden sollten. Ihr obstinates Bemühen um die Niederschrift ihrer „Wissenschaft“ im vollen Bewusstsein des Verlustes, den die Schrift impliziert, führt daher zu einer sich nie lösenden Spannung, die das Schreiben auch jenseits der fiktionalen Verhältnisse fundamental prägt. Denn Bernhards Schreiben selbst steht eine widersprüchliche Bewegung zugrunde, die sich im Vollziehen aufhebt und gerade in der konsequenten Aufhebung zwangsläufig weiterbesteht, – wie ich im dritten Kapitel zu zeigen versuchen werde.

Der ausgewählte Arbeitsort scheint sich für den Studienzweck ausgezeichnet zu eignen. Er entspricht Konrads Ansprüchen nicht nur wegen der perfekt isolierten Lage, sondern auch wegen der hohen Qualität seiner Akustik, die seine Hörbegabung durchaus begünstigt: „Alles was man höre, wie alles was man nicht höre, mache einen im Kalkwerk hellhörig.“(28) Die übertriebene Isolierung und die Kargheit der Lebensweise da machen jedoch aus dem Kalkwerk einen „Arbeitskerker“(33), wie er es selbst bezeichnet. In seinen zwei Äußerungen

²²¹ S. Thomas Bernhard zit. nach André Müller. In: *Im Gespräch mit Thomas Bernhard*, 1992: „Man kann nie zum Papier bringen, was man denkt oder sich vorgestellt hat. Das geht zum größten Teil mit der Übertragung aufs Papier verloren. Was man liefert, ist nur ein schwacher, lächerlicher Abklatsch dessen, was man sich vorgestellt hat. Das deprimiert einen Autor wie mich am meisten. Man kann sich im Grunde nicht mitteilen. Das ist auch noch niemandem geglückt. In der deutschen Sprache schon gar nicht, weil die ja hölzern und schwerfällig ist, eigentlich schauerlich. Eine grauenhafte Sprache, die alles tötet, was leicht und wunderbar ist. Man kann sie nur sublimieren in einen Rhythmus, um ihr eine Musikalität zu geben.“

in Bezug auf die Ausstattung der Innenräume, in denen er auf vergleichbar scharfe Weise jeweils den zwei Verwaltern ihre Kahlheit bzw. ihre Verslossenheit schildert, klingt die programmatische Wut an, mit der er sich in diesen *Arbeitskerker* hineingezwungen hat: „Zu Fro: kahle Wände, Zweckmäßigkeit. Selbstverletzungsstrategie. Katastrophalcephalökonomie. Zu Wieser: festverschlossene, festverriegelte Türen, festvergitterte Fenster, alles festverschlossen und festverriegelt und festvergittert.“⁽²³⁾ Wie alle seinen Bemühungen um die Studie ist auch diese Zwangsisolierung sinnlos, und wirkt sich vielmehr, sowohl auf ihn als auch auf seine Frau, im höchsten Grad entfremdend und verwüstend aus. Was als Idealplatz²²² für die Forschungsarbeit gedacht war, wird zum höllischen Martyriumsplatz der beiden, wo sie sich nur gegenseitig peinigen und missbrauchen. Denn im Vergleich zu den anderen Isolierungsräumen, in denen sich die *Geistesmenschen* von Bernhard allein einsperren, um ihre Studien zu verfassen, ist das Kalkwerk ein Raum des Alleinseins zu zweit, so wie er sich in den Theaterstücken entwickelt. Die Unmöglichkeit des Schreibens erfolgt hier also vor dem Hintergrund des unmöglichen Zusammenlebens mit dem Anderen.

Das Schreiben an der Studie ist eine Frage des Niederschreibens. Konrad behauptet, dass er infolge der jahrelangen Beschäftigung mit dem Untersuchungsgegenstand schon den ganzen Stoff im Kopf aufgebaut habe, und dass das einzige, was er zur Verwirklichung der Studie noch zu tun habe, eben die Niederschrift dieses akkumulierten Stoffes sei. Die im Text wiedergegebenen Gespräche, in denen verschiedene Informationen über sein Leben und sein Werk protokolliert werden, kreisen um die Beschreibung seiner Versuche, die Arbeit aus dem Kopf auf das Papier zu übertragen. Von dem gesamten schriftstellerischen Schaffensprozess wird also vornehmlich die letzte Etappe problematisiert. Im Vergleich zu den anderen Prosatexten wird das Schreiben hier dergestalt in seiner Konkretheit thematisiert, und zwar als Prozess der Verschriftlichung.

Das Schreiben ist Besessenheit. Es wird als Niederschreiben insofern absolut gesetzt, als der erträumte Schreibakt nicht nur alle weiteren Existenzgehalte aufhebt, sondern auch das Objekt des Schreibens selbst völlig verdrängt: „Sie aufschreiben, sie einfach aufschreiben, denke er immer, dieser Gedanke sei es, die Studie einfach aufschreiben, hinsetzen und die Studie aufschreiben, der seine Existenz voll ausfülle, nicht mehr der Gedanke an die Studie, nur der

²²² Im Rahmen seiner Interpretation des Romans als Veranschaulichung des „Nichts als die eigenste Seinsmöglichkeit“ ist das Kalkwerk in Gernot Weiß' Auffassung (a.a.O.) der Ort des Nichts: „Das Kalkwerk ist also der Ort, an dem Dasein sich selbst zu sich selbst ruft, sich in sein Wesen bringt. Dieses Wesen als das eigenste Seinkönnen ist indes der Tod.“⁽⁶¹⁾ Alexandra Pontzen (*Künstler ohne Werk*, 2000) deckt eine bemerkenswerte skripturale Konnotation des Kalkwerks auf, und spricht von einer verkehrten „Metapher des weißen Blattes“: „Beide, das Kalkwerk und das weiße Blatt, werden ausgerichtet und eingeschränkt auf die Ausschließlichkeit ihrer produktiven Funktion und verkehren paradoxer-, aber auch vorhersehbarerweise die ihnen zugeordnete Funktion, nämlich das Schreiben zu ermöglichen, in deren genaues Gegenteil.“⁽³¹⁴⁾

Gedanke, die Studie aufschreiben (...)“(84). Aber gerade diese verbissene Gespanntheit auf einen einzigen Punkt hin, die allen Figuren von Bernhard charakteristisch ist, macht diesen Punkt unerreichbar: „(...) je mehr er aber von diesem Gedanken besessen sei, desto unmöglicher werde es ihm, die Studie aufzuschreiben“(84f.). Der Text wird also über viele verwickelte Stimmen „erzählen“, nicht wie geschrieben wird, sondern wie nicht geschrieben wird. Dabei entwickelt sich innerhalb der fiktionalen Verhältnisse eine negative Produktionsästhetik, die folgende Hauptkoordinaten aufweist: der ideale *Augenblick*, das Schreiben *von einem Augenblick auf den anderen*, das *Studium der Studie*, der *Zerfall* und die *Deprimierung aus den Wörtern*.

Der geheimnisvolle *Augenblick*, mit dem auch andere Figuren von Bernhard rechnen, ist ein idealisierter Zeitpunkt der Fülle, wo Möglichkeiten verwirklicht werden sollten. Die Realisierung aller Vorhaben ist vom Erkennen und In-Besitz-nehmen-Können dieses privilegierten Augenblicks bedingt, auf den man aber immer vergeblich wartet: „Eine Frage des Augenblicks, wie ja alles eine Frage des Augenblicks sei. Monatelang, jahrelang, im Grunde jahrzehntelang warte er auf diesen Augenblick, weil er aber auf diesen Augenblick warte, komme dieser Augenblick nicht.“(150) Das Verhalten des *Geistesmenschen*, der seine *Kopfarbeit* auf das Papier bringen will, ist ein gespanntes Auf-der-Lauer-Sein, das eine eigentümliche Beziehung zur Zeit voraussetzt. Denn das Abwarten auf einen bestimmten Augenblick birgt eine Auffassung der nichthomogenen Zeit in sich, einer Zeit mit flüchtigen Blütepunkten, die gefangen und zueigen gemacht werden können. Konrad vermag das aber nicht. Der ideale Augenblick für die Niederschrift seiner Studie, auf den er voller Hoffnung wartet, spielt mit ihm ein heikles Spiel der unendlichen Präsenz-Absenz, in welchem das erlösende Jetzt fortwährend gegenwärtig erscheint und ihm zugleich entschwindet. Zur Eskamotierung seiner Unfähigkeit, dieses Jetzt, das er jeden Tag zu erkennen glaubt, festzuhalten und von ihm Gebrauch zu machen, beklagt er sich über verschiedene Störfaktoren:

„Auf diesen Augenblick warte er, jetzt sei dieser Augenblick, auch zu Wieser habe er mehrere Male gesagt, jetzt sei dieser Augenblick, auch zu Fro, wie ich weiß, und tatsächlich, sage er, Konrad, zum Baurat, sei dieser Augenblick auch jeden Tag, kein Tag ohne diesen Augenblick, in welchem ich glaube, die Studie anfangen und vollenden zu können, aber immer werde er, Konrad, sage er zum Baurat, kaum setzt er sich an den Schreibtisch, gestört und wie gesagt, sei es einmal der Bäcker, einmal der Rauchfangkehrer, einmal sei es Wieser, einmal Fro, einmal er, der Baurat, Höller sei es, seine Frau sei es, der Forstrat sei es, ein Geräusch sei es, und so fort.“(72)

Die Hauptachse dieses Satzgefüges, in welchem Konrads Irritation beim Umgehen mit der Zeit sukzessiv über alle Kolportierungsinstanzen, die im Text vorkommen, vermittelt wird, ist

eine langatmige Adversativbeziehung. In diese Beziehung treten die illusorische Begeisterung über das Jetzt – die einerseits in Form eines in indirekter Rede wiedergegebenen Ausrufesatzes erscheint, der zweimal wiederholt wird („jetzt sei dieser Augenblick“), andererseits als die Affirmation des regelmäßigen Auftretens des Augenblicks in zwei Variationen („und tatsächlich (...) sei dieser Augenblick auch jeden Tag“, „kein Tag ohne diesen Augenblick“) – und die ständige Desillusionierung, die von außen bewirkt wird. Die dadurch entstandene Spannung bestimmt Konrads ganzes Tun, das im Bereich des Negativen verbleibt,²²³ denn wo alles als unüberwindbarer Störfaktor wahrgenommen wird, kann eben nichts verwirklicht werden. In einem paradoxen Gestus der souveränen Selbstlegitimierung erhebt er seine Negativität sogar zum Ruhmestitel: „Etwas nicht tun und dadurch tun, soll er gesagt haben. Etwas nicht tun beispielsweise, das getan werden könnte und von dem gesagt wird (von allen Seiten), daß es getan werden müsse, sei Fortschritt.“(87)

Das unentscheidbare Schwanken zwischen Tun und Nicht-Tun liegt allen Oppositionen zwischen Gelingen und Scheitern zugrunde, in die die *Geistesmenschen* von Bernhard verwickelt sind. Hier spricht die Exaltierung der (Schreib)impotenz für die Negativität als Berufung. Das Nicht-schreiben-Können wird zum Programm.²²⁴

Allerdings entsteht die Schreibsituation hier in einem ziemlich verschlossenen Fiktionssystem, in dem der Verbrecher-Wissenschaftler und seine *Studie im Kopf* auf ihre fiktionale Phänomenalität beschränkt zu sein scheinen, und wo es keine richtigen skripturalen Breschen gibt. Das Nicht-schreiben-Können mit all seinen Bestimmungen kann aber unmöglich als eine rein fiktionale Angelegenheit wahrgenommen werden, schon wegen der Allgemeingültigkeit des Wechselspiels Fiktionalität-Skripturalität in Bernhards Prosawerk. Außerdem befindet sich die Hauptfigur in diesem Roman in einer bezeichnenden Dialogsituation mit der Ich-Erzähler-Figur in *Beton* (1982), die ihre musikwissenschaftliche Studie über Mendelssohn Bartholdy ganz und gar nicht verfassen kann und dafür Notizen schreibt, die man als Leser als den eigentlichen Text zu lesen bekommt. Die in *Das Kalkwerk*

²²³ Gernot Weiß (a.a.O.) deutet Konrads Scheitern in Anlehnung an Kierkegaards *Krankheit zum Tode* als Unmöglichkeit der Synthesis von Endlichem und Unendlichem: „Die Verwirklichung der Studie dagegen wäre, vor dem Hintergrund Kierkegaardscher Philosophie, die Einholung des von sich selbst abstrahierenden Selbst durch sich selbst. Die Unendlichkeit, die im Möglichen liegt, träte ein in die Endlichkeit des Wirklichen. Der Augenblick, in dem solches geschähe, wäre so der Berührungspunkt zwischen Endlichem und Unendlichem. Die Not Konrads gründet in der Unmöglichkeit dieser Synthesis.“(50)

²²⁴ In dem theologisch geprägten Deutungsmodell des Romans von Gerhard von Hofe und Peter Pfaff (a.a.O.) ist dieses Programm in folgenden Termini beschrieben: „Mit seiner Studie vollzieht er versuchsweise die Unendlichkeitsbewegung in der Erwartung der ‚Offenbarung‘ des Absoluten im Augenblick der Niederschrift.“ (46) Alexandra Pontzen (a.a.O.) spricht von der erotischen Prägung der Retardierung: „Indem er den Akt der Entäußerung immer wieder hinauszögert, genießt Konrad die schmerzhaft Lust der ‚Melancholiker des ewigen Vorspiels‘ [nach Gert Mattenklott] und verleiht dem Moment der Handlungshemmung die erotische Qualität der Retardierung, die Niklas Luhmann als prototypisch für den Liebesakt reklamiert.“(334)

innerhalb eines verschlossenen Fiktionsystems problematisierte Schreibimpotenz wird in *Beton* explizit zum Schaffensprinzip des Textes – und ragt dadurch über den fiktionalen Rahmen hinaus –, indem der Ich-Erzähler gerade dadurch eine Schrift zustande bringt, dass er seine Unmöglichkeit, eine (andere) Schrift niederzuschreiben, verschriftlicht. In diesem Sinn bestätigt *Beton* die Allegorie des Schreibens ohne Schreiben aus *Das Kalkwerk* samt ihrem vollen skripturalen Gehalt.²²⁵

Das unendliche Warten auf einen idealen Augenblick für die Niederschrift der Studie steht in enger Beziehung zur utopischen Vorstellung des Schreibens in einem Zug, die teleologisch ausgerichtet ist: „damit ich sie auf einmal zur Gänze niederschreiben kann“(151).²²⁶ In dieser Vorstellung schrumpft die Zeit des Schaffensprozesses zu diesem einzigen privilegierten Zeitpunkt zusammen, von welchem die Rettung aus der Leere hinüber in die Fülle erwartet wird. Der Schaffensprozess wird als eine explosive Manifestation der schöpferischen Kräfte imaginiert, die in einer höchst konzentrierten Zeit der Fülle geschieht und folgerichtig die Prozessualität des Schaffens ausschließt.²²⁷ Der ideale Augenblick, auf den man all seine Erwartungen richtet, ist daher kein bloßer Einstieg in eine andersartige Zeit, sondern diese Zeit selbst. Diese Zeitauffassung, laut welcher es nämlich Blütepunkte gäbe, an welchen die Zeit an ihr Ende käme, macht die Studie aber unmöglich.

Der prospektive Denkkomplex idealer Augenblick – augenblickliches Schreiben macht eine produktionsästhetische Einstellung aus, die unter dem Zeichen der Negativität steht. Das ganze Tun des *Geistesmenschen* gehört in einen Noch-Nicht-Bereich, der sich der ruinösen

²²⁵ Alexandra Pontzen (a.a.O.) ist der Meinung, dass der Romantext durchaus eine kunstimmanente Interpretation rechtfertigt, interessiert sich aber, jenseits des „systemimmanenten Bereich[s] künstlerischer Selbstbezüglichkeit, deren totale Autoreflexivität schließlich in der reinen Selbstzielhaftigkeit des Künstlers bzw. des Kunstwerks ‚Studie‘ mündet“ (329), für die Deutungsmöglichkeiten der Studie an sich. Sie identifiziert nämlich drei entsprechende Dimensionen der *Studie im Kopf*: 1. theologisch-eschatologische („Sie [die Studie] verwirklicht ein Erlösungsphantasma, in dem Konrad Messias und Menschheit zugleich wäre, Erlösender und Erlöser (...); „Denn als ‚Studie im Kopf‘ ist Konrads Lebensprojekt Paradigma dessen, was geglaubt werden muß, weil es sich nicht beweisen läßt.“(331)); 2. existenzialistische („Versteht man sie [die Studie] als reinen Selbstzweck, so entspricht sie dem Prototyp eines im existenzialistischen Sinne absurden Unterfanges, mit dem sich das Individuum selbst jene Sinndimension zu geben versucht, die es objektiv – oder auch nur intersubjektiv – in der Welt nicht mehr gibt.“(332)); und 3. psychoanalytische („Mit der Behauptung, die Studie ‚vollständig‘ im Kopf zu haben, setzt Konrad seine Situation implizit in Analogie zu einer Schwangerschaft. (...) So legt der Text es auch auf der Ebene der Wortassoziation nahe, in der Verweigerung der Niederschrift und der Angst vor der ‚Entleerung‘ die Angst vor der ‚Niederkunft‘ und damit eine Verweigerung der Geburt zu erkennen.“(333)).

²²⁶ Wenn er gelegentlich über seine Schreibweise berichtete, komponierte Thomas Bernhard voller Inszenierungslust das Selbstporträt eines Schriftstellers, der nach langen Perioden von Unproduktivität, gemäß dem Ideal seiner Figuren, urplötzlich eine neue Schrift fertig hatte, als würde er sie nur vorfinden: „Ich schreibe ja wochenlang gar nichts. Monate, Jahre. Auf einmal ist wieder irgendetwas da. Da schau’ ich dann in die Schublade heinein, in mein Schatzkästlein. Ich tu’ ja sonst nichts, da mach’ ich so ein kleines Panzerschränklein auf, und da ist wieder ein Manuskript drin. Irgendwie wächst sich wieder was zusammen.“(Zit. nach Kurt Hofmann. In: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, 1988, S.21)

²²⁷ Zur utopischen Dimension dieser Vorstellung s. Alexandra Pontzen (a.a.O.): „Als sukzessiv funktionierendes Zeichensystem, dessen Produktion und Rezeption durch Prozessualität gekennzeichnet ist, vermag Schrift den Anspruch allumfassender Sofortpräsenz nicht einzulösen (...).“(328)

Idealität entsprechend *ad infinitum* ausdehnt. Die Kategorie des Noch-Nicht, die man in den Schreibsituationen der meisten schreibenden Figuren von Bernhard identifizieren kann, entwickelt sich hier zu einer souveränen Hauptkategorie, die Konrads Schaffensprozess, der konsequent ins Leere läuft, wie in eine Formel einzufangen vermag. Aus dieser Perspektive wird die innerwerkliche intertextuelle Beziehung zwischen *Das Kalkwerk* und *Beton* noch deutlicher: Die fiktionale Formel des Noch-Nicht aus *Das Kalkwerk* wird in *Beton* skriptural umgesetzt und damit indirekt zur Produktionsformel erklärt, wie in einem Sprung von einer mit fiktionalen Mitteln dargelegten Theorie zur entsprechenden Praxis, die ihrerseits zwangsläufig auch nicht ihren fiktionalen Bestimmungen entkommen kann.

Die Arbeit Konrads ist eine Vorbereitung auf die Studie, die sich verselbständigt. Die dazugehörigen Aktionen reproduzieren sich nur mechanisch in einer unendlichen Zeit unaufhaltsamer Wiederholungen:

„Zuerst erschöpfte ich mich langsam und dann nach und nach mit immer größerer Intensität in den Versuchen, dann machte ich eine Zusammenfassung, dann wieder eine Zusammenfassung, darauf wieder eine Zusammenfassung etcetera, soll Konrad zum Baurat gesagt haben, dann fing ich wieder mit Versuchen an, komplettierte wieder und machte wieder eine Zusammenfassung und wieder eine Zusammenfassung und wieder eine Zusammenfassung etcetera.“(71)

Die experimentelle Arbeit führt nicht wie üblich in einem Forschungsverfahren zu bestimmten Ergebnissen, die dann in eine diskursive Form gebracht werden sollen, sondern löst eine unendliche Kette von rätselhaften Zusammenfassungen eines Stoffes aus, der eben noch nicht zum Diskurs gemacht wurde. Als Leser kann man nicht umhin, mit diesen schwer nachvollziehbaren konzentrierten Textfassungen eines noch nicht bestehenden Textes die hinterlassenen Notizen zu assoziieren, trotz der Eigenvorstellung Konrads, dass es dabei um Aufzeichnungen zu den Experimenten ginge und nicht um Resümierungen der nur im Kopf des Denkenden existierenden Arbeit. Von daher sollte man die hier „beschriebenen“ Aktionen nicht primär in ihrer Logik, sondern in ihrer symbolischen Dynamik verstehen. Denn die immer steigende Intensität der Erschöpfung an den Versuchen, die an die physische Erschöpfung beim gezwungenen Gehen in *Die Mütze* erinnert, korrespondiert vollkommen mit dieser Wut der Komprimierung der Kopfarbeit; beide zeugen nämlich von einem unheimlichen Willen zum Verzehren eines Stoffes.

Schon in *Die Mütze* hat es sich gezeigt, dass das obstinate Erschöpfen an sich selbst beim Zurücklegen von physischen Strecken durch den immer schnelleren Rhythmus des Gehens einem skripturalen Modell des (selbst)auslöschenden Schreibens entspricht, das ich *exorzistisch* genannt habe. Die Erschöpfung „in den Versuchen“, korreliert mit dem ins Unendliche wiederholten Gestus der Reduzierung, stellt diesmal noch deutlicher einen

Zusammenhang zwischen der Bewegung des *erschöpfenden* Verbrauchens im Sinn von Ausschöpfen eines Stoffes und der regressiven Bewegung des leeren Schaffens her. Außerdem fehlt auch hier die Assoziation von Gehen und Denken nicht, die ja alle *Geistesmenschen* von Bernhard angeht: „(...) ich gehe hin und her und gehe und warte und denke, ich warte und gehe und gehe und gehe ... und gehe ...“(160) Das Gehen „hin und her“ in einem geschlossenen Raum (das Arbeitszimmer) mit seinem iterativen Zurücklegen einer begrenzten, minimalen Strecke stellt eine Radikalisierung der Bewegung des erschöpfenden-ausschöpfenden Verbrauchens dar, und spitzt durch das symbolische Bild des ins Leere Laufens die Idee der Unmöglichkeit des Schaffens zu. Das Gehen fördert das Denken nicht – so wie im Prosatext *Gehen* (1971) postuliert wird –, es verselbständigt sich nur, wie alle anderen Aktionen, und führt in seiner extremen Verselbständigung zu unsinnigen mentalen Begleitgesten: „Anstatt daß ich aber während des Aufundabgehens an die Studie denke, soll er zu Wieser gesagt haben, zähle ich die Schritte und werde dadurch halb verrückt.“(249) Konrad selbst ist sich dessen bewusst, dass die Vorbereitung auf die Studie keine notwendige Vertiefung des zu behandelnden Stoffes ist, sondern eine „unnachgiebige“ Strapazierung des Stoffes bis hin zu seiner Umstoßung: „So präzisiere, ändere er unaufhörlich und mache sich durch dieses fortwährende Ändern und Präzisieren und also durch das fortwährende unnachgiebige Beschäftigen, unnachgiebige Studium der Studie die Niederschrift der Studie unmöglich.“(150) Das *Studium der Studie*, eine der wichtigsten Hauptkoordinaten der in *Das Kalkwerk* veranschaulichten negativen Produktionsästhetik, ist also keine richtige Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand, die den eigenen Projektionen von Konrad entsprechend in einer formbaren Zeit geschehen sollte, die sie selbst auf den erträumten Blütepunkt hin beschleunigen könnte und sollte; es ist hingegen ein gezwungenes Verharren in einer infiniten Zeit der Latenzen, oder besser gesagt eine Art Ersatzaktion im Umgehen mit dieser Zeit. Die Vorbereitung auf die Studie, die als *Studium der Studie* wahrgenommen wird, hat dementsprechend zwei Hauptbestimmungen, die sich jeweils auf zwei verschiedene Ebenen beziehen: der Ersatz im Verhältnis zu der projizierten Schrift – auf einer konkreten Ebene, und die Reduktion-Destruktion im Verhältnis zu der Kopfarbeit – auf einer symbolischen Ebene.

Das Experimentieren als Ersatzaktion für das Schreiben im Vorzimmer des Niederschreibens, über das übrigens Konrad selbst sehr nüchtern reflektiert („Er fülle die Zeit bis zur Niederschrift, an die er fortgesetzt und mit großer Zuversicht glaube, mit Experimenten aus.“(117)), ist eine radikalisierte Variante des Ersatz-Schreibens anderer Figuren von Bernhard (beispielsweise in *Ja* oder in *Beton*), insofern es sich in diesem Fall – mit der

Ausnahme der Notizen zu den Experimenten, deren Inhalt allerdings in keiner Weise enthüllt wird – nicht in Schrift niederschlägt. Dieses Experimentieren gehört in eine ausgeprägt selbstreferentielle Ordnung des Textes und spielt sehr deutlich auf eine überfiktionale Schreibpraxis an, die andere Prosatexte Bernhards entweder in Form von Ersatz-Schreibübung (wie in *Ja* oder in *Beton*) oder auch von Vorübung des eigentlichen Werks (wie in *Der Untergeher*) re-präsentieren. Das Schreiben in seinen verschiedenen Formen von Noch-nicht-richtig-Schreiben aus anderen Texten scheint dementsprechend die skripturale Umsetzung – mit ihren zwangsläufigen Konzessionen – dieser radikalen „Geschichte“ vom Noch-nicht-schreiben-Können einer gewissen erzählten Figur zu sein. Noch dazu ist das hier thematisierte *Studium der Studie* – nicht zuletzt durch die Doppelform des Ausdrucks – ein geschickter Verweis auf die *conditio* der Metafiktionalität. In diesem Sinn kann man die Wortassoziation als Metapher für den Text als Meditation über seine Möglichkeiten und Gesetzlichkeiten und somit als Suche nach sich selbst verstehen.

Die andere Hauptbestimmung der Vorbereitung auf die Studie, die Reduktion-Destruktion, die sich aus der Analyse der manischen Arbeitsweise Konrads herausdestillieren ließ, wird durch dessen Vorstellung über das unheimliche Verhältnis zwischen Zerstörung und Schöpfung in seinem Schaffensprozess verstärkt:

„(...) wahrscheinlich muss die Studie in meinem Kopf wieder gänzlich zerfallen, damit ich sie auf einmal zur Gänze niederschreiben kann, soll er zu Fro gesagt haben, alles muss weg sein, damit es plötzlich vollkommen da ist, und zwar von einem Augenblick auf den anderen.“(151)

Der Pseudowissenschaftler imaginiert den *Zerfall* des angeblich vervollkommeneten mentalen Konstrukts als Voraussetzung für die Niederschrift und dementsprechend als Lösung der schweren Schaffenskrise, die er durchmacht. Dadurch wird die Zerstörung explizit produktionsästhetisch konnotiert, so wie beispielsweise in *Verstörung*, wo die Arbeit des Industriellen mit philosophisch-schriftstellerischen Beschäftigungen in einem unendlichen Destruktionsprozess hineinwächst: „Er arbeite Tag und Nacht, schreibe und vernichte das Geschriebene wieder, schreibe wieder und wieder und vernichte wieder und nähere sich seinem Ziel.“(50f.) Da Konrad beim Erwägen der Verwirklichungschancen seiner Studie sich auf zwei distinkte Ordnungen bezieht, ist seine Vorstellung über Zerstörung als Konditional der Schöpfung allerdings näher bestimmt im Vergleich mit der Darstellung dieser Arbeitsweise in *Verstörung*. Was er stark parallelisiert, sind also *Kopfarbeit* und *Papierarbeit*, die sich in seiner Auffassung nicht wechselseitig ergänzen, sondern kategorisch ausschließen, so dass er keine Brücke von der einen zur anderen imaginieren oder faktisch schlagen kann. Dergestalt erscheint ihm als einzige *Überbrückungsmöglichkeit* der Kluft zwischen den zwei

Ordnungen die Zerstörung der einen zugunsten der anderen.

Im Vergleich mit all diesen Koordinaten der negativen Produktionsästhetik, die sich einerseits auf die Produktionsauffassung in ihrer Idealität (der ideale *Augenblick*, das Schreiben *von einem Augenblick auf den anderen*), andererseits auf die unproduktive Praxis der Verzögerung (*das Studium der Studie, der Zerfall*) beziehen, bestimmt die letzte Koordinate, die *Deprimation aus den Wörtern*, genau die Distanz zwischen Idealität und Realität, und stellt dadurch den Hintergrund des Scheiterns dar:

„Die Wörter ruinieren, was man denkt, das Papier macht lächerlich, was man denkt (...). Die Wörter sind dazu geschaffen, das Denken zu erniedrigen, ja, er gehe sogar so weit, zu sagen, die Wörter seien dazu da, das Denken abzuschaffen, was ihnen einmal hundertprozentig gelingen werde. Auf jeden Fall, die Wörter machen alles herunter, sagte Konrad. Die Deprimation ist aus den Wörtern, aus nichts sonst.“(147)

Dem Auseinanderklaffen von Denken und Schreiben, das der Pseudowissenschaftler in seinem Versuch, seine Kopfarbeit auf das Papier zu bringen, erfährt, liegt die korrupte Natur der Sprache zugrunde, die Denkgehalte nicht zu transportieren vermag, sondern beim Transportversuch hingegen nur entstellt und letztendlich zerstört. Somit ist diese lange Tirade gegen die Wörter eine der schärfsten Kritiken an der (geschriebenen) Sprache, die im Prosawerk von Bernhard überhaupt vorkommt. Das Zerstörungspotenzial, das der (geschriebenen) Sprache im Verhältnis zu den Denkgehalten zugesprochen wird, erklärt das Schreiben für prinzipiell ungültig, so dass alle Bemühungen des Pseudowissenschaftlers um die Niederschrift seiner Studie unter fragwürdigen Grundvoraussetzungen erfolgen und sogar von innen unterminiert werden. Die Zerstörung ist also einerseits Ausweg, andererseits Faktum: Um die Niederschrift zu ermöglichen, müsste die Kopfarbeit aufgehoben werden, wo eigentlich gefürchtet wird, dass die Schrift als solche sich destruktiv gegenüber den zu transportierenden Denkgehalten verhalten würde. In diesem Widerspruch wächst im Grunde genommen das Prosawerk von Bernhard selbst, nämlich als ein Werk, das das Zerstörungspotenzial der Sprache auf der einen Seite erkundigt, auf der anderen Seite aber programmatisch ausnutzt und personalisiert, indem es dieses zu seinem eigenen Prinzip macht, – ein Aspekt der Zerstörung bei Bernhard, auf das ich im nächsten Kapitel noch zu sprechen kommen werde.

Das Dilemma Schreiben-Nichtschreiben bleibt in *Das Kalkwerk* ungelöst und unlösbar: „(...) die Studie ist niedergeschrieben und dadurch wertlos, wie sie, weil sie nicht niedergeschrieben ist, wertlos ist“ (244). Unter den Hauptgründen der Unproduktivität, die im letzten Satz des Romans auf den Punkt gebracht werden, lässt sich die Sprachverzweiflung aber nur ahnen:

„An Rücksichtslosigkeit auch oder gerade gegen sich selbst habe es ihm im Hinblick auf die Studie (...) nicht gemangelt, aber das Wichtigste habe ihm gefehlt: Furchtlosigkeit vor Realisierung, vor Verwirklichung, Furchtlosigkeit einfach davor, seinen Kopf urplötzlich von einem Augenblick auf den anderen auf das rücksichtsloseste um- und also die Studie auf das Papier zu kippen.“(270)

Was die Niederschrift der Studie verhindert, ist vor allem das inadäquate Verhalten Konrads in Bezug auf die selbstfestgelegten Bestimmungen seines idealen Produktionsmodells, das durch die allgemeine *Furcht vor Realisierung* zusammengefasst wird. Das Noch-nicht-Schreiben bestätigt sich als Programm.

*

BETON (1982)

Das in *Das Kalkwerk* „erzählte“ Schreibdilemma wird zum Erzählprinzip in *Beton*, wo ein von dem eigentlichen Erzähler zitierter Ich-Erzähler seine Schreibimpotenz verschriftlicht und dadurch einen (Ersatz-)Text zustande bringt, der mit dem Prosatext völlig zusammenfällt. Die quasi-epischen Kerne dieses Textes, der sich auf das Schreiben einer Studie über Mendelssohn Bartholdy und deren Scheitern konzentriert, stellen eben so viele Fragen der (negativen) Produktionsästhetik dar: der Vorsatz, die Motivation, das Ideal, die Vorgehensweise, die Ablenkungen, das Nicht-Schreiben. All diese Fragen, die diesmal den ganzen Stoff der „Erzählung“ ausmachen, lassen den Prosatext einen Höhepunkt der Metafiktionalität innerhalb des Werkes von Thomas Bernhard erreichen, da sie einerseits die Problematik des Schreibens zum Hauptgegenstand der Schrift machen, und andererseits als Motoren des Schreibens als solchen funktionieren.

Der erste Satz des Textes, das Bernhard-typische *incipit*-Satzgefüge mit sehr vielen Prädikaten und schwindelerregend verwickelten Satz-Verhältnissen, das die ganze „epische“ Spannung *in nuce* enthält, weist schon auf die Hauptmomente im Schaffensprozess der musikwissenschaftlichen Studie hin. Er nimmt nämlich einige Koordinaten vorweg, die zum einen die Vorgehensweise des Schreibenden (das jahrelange Planen, das gründliche monatelange Einstudieren des Themas, die präzise Festlegung des Zeitpunkts der Niederschrift, die implizite Verschiebungsstrategie) und zum anderen sein Scheitern (die

übertriebene Beschäftigung mit dem Thema, die Angst davor, das krankhafte Streben nach dem Höchsten, die Ablenkungen vom Schreiben) bestimmen:

„Von März bis Dezember, schreibt Rudolf, während ich, was in diesem Zusammenhang gesagt sein muß, große Mengen Prednisolon einzunehmen hatte, um meinem zum dritten Mal akut gewordenen *morbus boeck* entgegenzuwirken, trug ich alle nur möglichen Bücher und Schriften von und über Mendelssohn Bartholdy zusammen, suchte alle möglichen und unmöglichen Bibliotheken auf, um meinen Lieblingskomponisten und sein Werk von Grund auf kennenzulernen und, so mein Anspruch, mit dem leidenschaftlichen Ernst für ein solches Unternehmen wie das Niederschreiben einer größeren wissenschaftlich einwandfreien Arbeit, vor welcher ich tatsächlich schon den ganzen vorausgegangenen Winter die größte Angst gehabt habe, alle diese Bücher und Schriften auf das sorgfältigste zu studieren, war mein Vorsatz gewesen, und erst darauf, endlich, nach diesem gründlichen, dem Gegenstand angemessenen Studium, genau am siebenundzwanzigsten Jänner um vier Uhr früh diese meine, wie ich glaubte, alles bisher von mir die sogenannte Musikwissenschaft betreffende aufgeschriebene Veröffentlichte sowie Nichtveröffentlichte weit zurück- und unter sich lassende, schon seit zehn Jahren geplante, aber immer wieder nicht zustande gekommene Arbeit angehen zu können nach der für den Sechszwanzigsten bestimmten Abreise meiner Schwester, deren wochenlange Anwesenheit in Peiskam selbst den geringsten Gedanken an eine Inangriffnahme meiner Arbeit über Mendelssohn Bartholdy in seinen Ansätzen sogleich zunichte gemacht hatte.“(7f.)

Schon bei dem *Vorsatz* – das Verfassen einer musikwissenschaftlichen Arbeit –, der im Mittelpunkt dieses ersten Satzgefüges steht, ist diese hier schon deutlich umrissene Schreibsituation als eine Verlängerung derjenigen in *Das Kalkwerk* zu erkennen, wo eine Studie über das Gehör angestrebt war. So wie diejenige Studie ist diese Arbeit, obwohl sie als musikwissenschaftlich bezeichnet wird, auch nicht unbedingt mit einem entsprechenden transitiven Diskurs zu assoziieren, worauf übrigens der Erzähler selbst, wenn auch auf eine widersprüchliche Weise, referiert: „Meine Arbeit über Mendelssohn Bartholdy ist ja *eine literarische*, sagte ich mir, *keine musikalische*, während es doch durch und durch eine musikalische ist.“(206 f.) Durch diese Äußerung wird die angesprochene Schrift im Hinblick auf ihre angeblich wissenschaftliche Beschaffenheit nicht nur beachtlich relativiert, sondern vielmehr dem literarischen Bereich zugeordnet, was den Erzählungstext selbst noch stärker metafictional prägt. Im Kontext aller in der Erzählung aufgeworfen produktionsästhetischen Fragen lässt sich diese Schrift daher als der transparente Vorwand für deren Fiktionalisierung deuten.

Was die tiefe Begründung der schriftstellerischen Unternehmung betrifft, der sonst das Streben nach einer „größeren wissenschaftlich einwandfreien Arbeit“ zugrunde liegt, so wird sie in diesem ersten Satz nur angedeutet, indem Mendelssohn Bartholdy den „Lieblingskomponisten“ zugerechnet wird. Erst gegen das Ende des Textes wird der erste

Kontakt mit seiner Musik erwähnt, die ihn „wegen der genialen Unvollkommenheit“(165) in einer wesentlichen Weise prägte. In Zusammenhang mit der tief melancholischen Auffassung des Er-Erzählers über das menschliche Tun im Allgemeinen („(...) alles ist uns nichts als unvollkommen, alles nur Versuch, nichts Vollendung“(116)) geht seine Vorliebe für diese Musik über das Künstlerische hinaus in eine weite existenzielle Ordnung, und charakterisiert ihn auf definatorische Weise. Seine eigene Unternehmung platziert sich dementsprechend viel deutlicher als bei anderen verwandten Figuren von Bernhard in das Spannungsfeld, das zwischen dem Streben nach Vollkommenheit und der universellen Unvollkommenheit entsteht. Diese Spannung besteht weiter auf skripturalem Niveau: Einerseits schwankt der Text zwischen einer Erzählung und seiner eigenen „Erzählung“ und bietet sich dadurch als Suche nach sich selbst dar; andererseits entwickelt er sich zum Text gerade aus einer Textabsenz heraus. Dabei sind das Schwanken, die Suche und die Absenz Parameter der Unvollkommenheit, die mit der vom Autor Bernhard konstant angestrebten stilistischen Perfektion offensichtlich in Konflikt geraten.

Innerhalb der fiktionalen Verhältnisse besteht das Streben nach Vollkommenheit aber nicht nur in der Vorstellung bzw. Projizierung einer „einwandfreien Arbeit“, sondern auch im Ideal der augenblicklichen Auslösung der Produktionsenergie durch einen ersten magischen Satz und zugleich der stürmischen Produktion in einem Zuge, das auch in *Das Kalkwerk* zu finden war:

„Wie ideal wäre es, wenn ich jetzt im Augenblick an meinem Schreibtisch mit meiner Arbeit anfangen könnte, dachte ich, wie ideal, mich hinzusetzen und den ersten, alles Weitere auslösende Satz hinschreiben und mich dann wochenlang, vielleicht monatelang nurmehr noch auf diese Mendelssohn Bartholdy-Arbeit konzentrieren und sie vorantreiben und vollenden könnte, *wie ideal, wie ideal, wie ideal (...)*“(138)

Der Schaffensprozess als solcher reduziert sich wiederum auf das extravagante „Studium der Studie“ aus *Das Kalkwerk*. Die Zeitangaben „seit Jahren“, „von März bis Dezember“ und „am siebenundzwanzigsten Jänner um vier Uhr früh“ aus dem ersten Satzgefüge umreißen mit fragwürdiger Genauigkeit im Kontext einer „immer wieder nicht zustandegekommene[n] Arbeit“ die Zeitlichkeit dieses leeren Schaffensprozesses: die Inkubationszeit mit dem scharf begrenzten Zeitraum („von März bis Dezember“) der eigentlichen wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema nach jahrelangem Herumtasten, bis zum möglichst präzise festgelegten Zeitpunkt der Niederschrift, wo die fiktionale Zeit im Text ungefähr einsetzt: „Am Abend des Sechszwanzigsten, als meine Schwester tatsächlich und endlich abgereist war ...“(8). Dazu kommt später die Zeitangabe der jüngsten konkreten Vorbereitungen, – „die mich über fünf Stunden, von halbneun Uhr am Abend, bis halbzwei Uhr in der Frühe in

Anspruch genommen hatten“(9). Der einzig wirkliche Moment im Schaffensprozess der Studie ist aber der Zeitpunkt „um vier Uhr früh“ des evozierten Tages, wo die Studie aus einem einzigen Zuge niedergeschrieben werden sollte. Dieser zeitliche Grenzstein Null des Schaffensprozesses erweist sich aber als ein verfehelter Ausgangspunkt, der von einer Zeile zur anderen immer weiter in eine unbestimmte Zeit hinausgeschoben wird:

„Bis halb drei Uhr früh schlief ich nicht ein, ich dachte an meine Arbeit, zehn Jahre aufgeschoben, hinausgeschoben, dachte ich und wie ich sie am Morgen anfangen werde, mit was für einem Satz, und ich hatte auf einmal eine Reihe von sogenannten ersten Sätzen im Kopf.“(210)

Geschrieben wird indessen über das gespannte Warten auf den idealen Augenblick zur Niederschrift der Studie, der aber nicht kommt, über eine endlose Inkubationszeit, die nie zu einem Ausbruch führt. Dieses Warten setzt sich aus ständig wiederaufgenommenen Vorbereitungen auf die Studie und Überlegungen über die Möglichkeit der Niederschrift zusammen, die vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der angeblich geistesfeindlichen Schwester und der Reise nach Mallorca (das als der ideale Ort zum Schreiben imaginiert wird) ablaufen. So sinniert der Erzähler beispielsweise über den Ansatz seiner Studie und kommt zu einer scheinbaren Lösung des unendlichen Anfangs-Dilemmas: „Gerade Mozart ist für meine Arbeit über Mendelssohn Bartholdy der wichtigste, aus Mozart erklärt sich mir alles, denke ich, ich muß von Mozart ausgehen.“(144) Solche Aufklärungsmomente werden dann aber immer wieder von Präzisierungen über ihre zeitliche Bedingtheit ernüchert, wie: „Im Augenblick denke ich so. In diesem Augenblick.“(151)

Das heikelste Problem im Prozess des Schreibens ist übrigens wiederum die Zeit. Ein zum Verstehen der Beziehung des Schreibenden zur Zeit aufschlussreicher Passus gegen das Ende des Textes fasst die wichtigsten Elemente seiner Zeitauffassung zusammen: der „richtige Zeitpunkt“, das Nicht-erwischen-Können dieses privilegierten Augenblicks, das Nicht-umgehen-Können mit der Zeit, die Zeit als verabsolutierter Zerstörungsfaktor:

„Sehr oft schreiben wir einen Satz zu früh auf, dann wieder einen zu spät; wir haben den Satz zu dem richtigen Zeitpunkt aufzuschreiben, sonst ist er verloren. (...) Wir lassen uns von einem Thema fesseln und sind viele Jahre lang davon gefesselt, Jahrzehnte, und lassen uns unter Umständen von einem solchen Thema erdrücken. Weil wir es nicht früh genug angehen oder weil wir es zu früh angegangen haben. *Die Zeit macht uns alles zunichte, gleich, was wir tun.*“(206f.), Hervorhebung: A.V.)

Dabei markieren das „zu früh“ und das „zu spät“ die infinite Zirkelbewegung einer immer wieder verfehlten Zeiterfahrung. Der krankhaft ersehnte und erbittert beschworene Augenblick, an dem die Zeit explodieren und in die radikal andersartige Zeit der Fiktion umschlagen sollte, wird also immer wieder verpasst, so dass die Inkubationszeit keine

Infloreszenz entwickelt, die sie über ihre unerträgliche Unendlichkeit hinwegzuretten vermöchte. Das Zeitschema des leeren Schaffensprozesses reduziert sich also auf eine waagerechte Linie der Inkubationszeit, die nur scheinbar mit dem Grenzpunkt Null endet, um abermals weiter von einem illusorischen zeitlichen Grenzstein zum anderen im Kreis ad infinitum zu laufen.

Die äußerst starken Schreibhemmungen, die primär von einer tief negativen Schreibhaltung herkommen, die Thomas Bernhard und seinen Protagonisten gemeinsam ist,²²⁸ führen zur absoluten Unmöglichkeit der Niederschrift und folglich zum unermüdlich wiederholten Scheitern der Studie, so dass die Schrift als eine große Absenz erscheint. Die zeitlichen Koordinaten des entsprechenden Schaffensprozesses hängen infolgedessen mit den Koordinaten des Scheiterns zusammen, die sich übrigens zur thematischen Hauptstruktur des Prosatextes konstituieren. In diesem Zusammenhang der nicht in Besitz genommenen Zeit interessieren in erster Linie die Unstimmigkeiten im Konzept der Studie, die dazu führen, dass die (Inkubations)zeit nicht im geplanten Werk aufgeht, also nicht sublimiert wird. Das sind Faktoren des Scheiterns, die in zwei verschiedene Kategorien von Ablenkungen gehören.

Die eigentlichen Ablenkungen sind äußerliche Fakten: die lästige Anwesenheit der Schwester und die Konfrontierung mit der Tragödie der jungen Frau in Mallorca, die nach dem Selbstmord ihres Mannes sich selbst umgebracht hatte. Die inneren Ablenkungen dagegen sind sogenannte *Ablenkungsmanöver* – mit einem Wort aus *Das Kalkwerk* –, die mit einem gewissen schriftstellerischen Verhalten in Verbindung zu setzen sind: „ein überstrapaziertes Thema“ (45), das „Werk im Kopf“ (46), „so viele Ängste auf einmal“ (127) und die „krankhafte Sucht zur Perfektion“ (116).

Die erste Kategorie von Ablenkungen bildet einen ontologischen Rahmen der Existenzver zweiflung, die ihren Ursprung einerseits in dem misslungenen Verkehr mit den Menschen, und andererseits in der unüberwindbaren Ratlosigkeit vor dem unendlichen Menschenun glück hat.²²⁹ Auf die mit der Dringlichkeit der letzten Sachen in Frage gestellte Produktionssituation übertragen, hieße *unüberwindbar* un sublimierbar, also unumsetzbar. Die Reise nach Mallorca, die als eine Flucht aus dem vertrauten Milieu unternommen wird, das öfters von der geistesfeindlichen Schwester betreten und sofort gestört wird, stürzt den „Flüchtling“ in die Katastrophe des Anderen und macht ihn völlig unfähig zum Schreiben:

„Ich brachte naturgemäß auch jetzt den Gedanken an diese junge Frau nicht mehr aus meinem Kopf und ich fragte mich, was tatsächlich die Ursache dafür gewesen sein

²²⁸ S. Thomas Bernhards Interview-Äußerung zum Schreiben (wie Anm. 221).

²²⁹ Vgl. Johannes Frederik Podszun (*Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards*, 1998): „Beton ist damit nicht nur eine Darstellung eines über sein unglückliches Leben rasonierenden Geistesmenschen, sondern erweist sich zur gleichen Zeit als Ursachenforschung, Lebensskizze und distanzierende Selbstanalyse.“ (122)

kann, daß ich sofort auf der Borne, als schon gleich wie ich mich in dem straßenseitigen Korbessel niedergelassen hatte, wieder mit dieser Tragödie konfrontiert gewesen bin, durch was wirklich ich mich mit ihr habe konfrontieren lassen. Ich hätte alle meinen Energien auf meinen Mendelssohn Bartholdy konzentrieren sollen (...)“(201)

Indem sie von der projizierten Studie definitiv ablenkt, wirkt sich die Auseinandersetzung mit dem Elend des Anderen, die auch in anderen Prosatexten (wie *Ja*²³⁰ und *Wittgensteins Nefte*) thematisiert wird, extrem aus. „(...) es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“ – hat sich Thomas Bernhard einmal öffentlich geäußert,²³¹ und hat es dann grandios mit künstlerischen Mitteln zum Ausdruck gebracht in seinem vorletzterschienenen Roman *Alte Meister* (1985), wo die Kunst, die nicht (mehr) über den Tod hinwegzuretten vermag, im Laufe des ganzen Textes nur noch lächerlich gemacht wird.

Die zweite Kategorie von Ablenkungen bildet durch den Verweis auf das Konzept der Arbeit (das „Werk im Kopf“), die Arbeitsweise („ein überstrapaziertes Thema“), die Begründung der Arbeitsweise (die „krankhafte Sucht zur Perfektion“) und den allgemeinen Geisteszustand des Erzählers („so viele Ängste auf einmal“) einen epistemologisch-ontologischen Rahmen der Produktionsverzweiflung, die sich aus einer negativen Einstellung zur Produktion bzw. Produktivität ergibt: „Du bist an die Unproduktivität festgenagelt“ (122), – wie die Schwester zum Bruder sagt. Die ersten drei Faktoren des Scheiterns implizieren eine gespannte Auseinandersetzung mit der Zeit. Einerseits deuten Überstrapazieren und fortwährendes Streben nach einem unerreichbaren Ideal auf die Unmöglichkeit hin, sich vor die Zeit zu setzen und sie durch ein vollbrachtes Tun zu unterbrechen, und andererseits erweist sich *das Werk im Kopf* als Ergebnis einer weiteren Unmöglichkeit, die Zeit des Denkens und die Zeit des Schreibens miteinander in Einklang zu bringen. Wo die Prozessualität keinen Platz in der imaginierten Produktion mehr haben sollte, ist diese Unstimmigkeit im Konzept der Studie eine folgerichtige Konsequenz der nie wiedergutzumachenden Inkongruenz zwischen der Zeitlosigkeit der zeitlich auf ihren Grenzstein Null reduzierten Niederschrift und der unausbleiblichen Zeitlichkeit der Schrift als sukzessiv funktionierendes Zeichensystem.²³²

²³⁰ Willi Huntemann (*Artistik und Rollenspiel*, 1990) entdeckt in *Beton* sogar die Wiederholung des Grundmodells von *Ja*, und spricht in diesem Sinn von einem selbstparodistischen Verfahren, das sich gerade durch die sensibel geänderte Art der Gestaltung des weiblichen Anderen bloßlegt: „Inhaltlich nicht mehr auf den Erzähler und dessen Geschichte bezogen (als ‚Muse‘ und Gesprächspartnerin), spielt sie nur noch die Rolle der Selbstmörderin [Huntemann betrachtet sie als Leerstelle des Erzählmodells im Ierschen Sinn], die das Schema als makrabe Schlußpointe vorsieht; Bernhard legt in der Selbstkopie sein Verfahren bloß.“(212f.)

²³¹ Zit. aus Thomas Bernhards Rede zum Anlass der Staatspreisverleihung 1968, veröffentlicht unter dem Titel *Unsterblichkeit ist unmöglich* in: *Neues Forum* 15, H. 169/170, 1968, S. 95-97, hier S. 95; s. auch *Thomas Bernhard – Meine Preise*, 2009.

²³² Vgl. Alexandra Pontzen (wie Anm. 227).

Die Angst verbindet die zwei Kategorien von Ablenkungen miteinander und kann aus einer ontologischen Perspektive ebenfalls in Zusammenfang mit der Zeit gedeutet werden, und zwar als Angst vor Ausbrechen, vor Verwirklichung, vor Sein, und letztendlich vor inkarnierter Zeit, also vor der Endlichkeit der erfüllten Zeit. Wenn man sie so deutet, hat sie dieselbe Beschaffenheit wie die Angst in *Das Kalkwerk*, wo sie am Ende des Romantextes ungefähr in denselben Termini²³³ als hauptverantwortlich für das Scheitern der erzählten Figur erklärt wird. Im Vergleich mit der Situation in *Das Kalkwerk*, wo Konrads Aktionen über mehrere Sprechinstanzen, die meistens seine eigenen Äußerungen zitieren, mitgeteilt werden, werden hier all diese Unstimmigkeiten im Konzept der Studie und im Verhalten ihres Autors allerdings von ihm selbst als solche erkannt und unmittelbar „erzählt“:

- „Ein überstrapaziertes Thema kann auf dem Papier nicht mehr verwirklicht werden, sagte ich mir, ich hatte dafür eine Menge Beweise.“(45)
- „Wenn ich sage, ich habe die ganze Schrift oder was immer für ein Werk im Kopf, kann ich es auf dem Papier naturgemäß nicht mehr verwirklichen.“(46)
- „Meine krankhafte Sucht zur Perfektion war wieder einmal zum Vorschein gekommen. Daß wir immer das Höchste fordern, das Gründlichste, das Grundlegendste, das Außergewöhnlichste, wo es ja doch immer nur das Niedrigste und das Oberflächlichste und das Gewöhnlichste festzustellen gibt, macht tatsächlich krank. Es bringt den Menschen nicht weiter, es bringt ihn um.“(116)
- „(...) wo so viele Ängste auf einmal in einem Menschen konzentriert sind, ist diesem Menschen alles fortwährend vollkommen am Zerbrechen.“(127).

Der Prosatext entsteht also durch das Erzählen dieser Ablenkungen von der Studie, als die größte Ablenkung von dem eigentlichen Text: „Anstatt über Mendelssohn, schreibe ich diese Notizen (...)“ (210). Konrads unendliches Experimentieren im Vorzimmer der Studie in *Das Kalkwerk* („Ich fülle die Zeit bis zur Niederschrift mit Experimenten aus“ (117)), das konkret in Form von Hörübungen an seiner Frau erfolgte, und metaphorisch auf einen bestimmten Modus der Textproduktion verwies, wird in *Beton* zur tatsächlichen skripturalen Praxis. Der Text wird noch nicht geschrieben, es wird bloß gesagt, dass er geschrieben werden soll, und

²³³ S. *Das Kalkwerk*: „An Rücksichtslosigkeit auch oder gerade gegen sich selbst habe es ihm im Hinblick auf die Studie (...) nicht gemangelt, aber das Wichtigste habe ihm gefehlt: Furchtlosigkeit vor Realisierung, vor Verwirklichung, Furchtlosigkeit einfach davor, seinen Kopf urplötzlich von einem Augenblick auf den anderen auf das rücksichtsloseste um- und also die Studie auf das Papier zu kippen.“(270)

dabei wird er immer wieder verschoben und gerade durch die „Geschichte“ seiner Projektion und seiner vorläufigen Unmöglichkeit ersetzt:

„Ich werde die Arbeit schreiben, wenn ich auch nicht sofort damit anfangen kann, das hatte ich ja vorausgesehen und niemals geglaubt, denn ich bin ja nicht so verrückt, der absoluten Absurdität zu verfallen, wenn ich nicht heute, so morgen, wenn nicht morgen, so übermorgen, undsofort.“(174)

Aus diesem konsequenten „Sagen“ entsteht als eine Art negativen *journal de création* der einzig mögliche Text, der provisorische Text. Die „Verzögerungstaktik“, über die Konrad sprach, wird hier zu einer performativen Strategie der Projizierung der Niederschrift (des vorgenommenen Textes) in eine unbestimmte Zukunft innerhalb der Schreibpraxis selbst.

2.5. Das Schreiben selbst in Frage stellen

DIE BILLIGESSER (1980) thematisiert viel akuter als andere frühere Prosatexte die Rahmenbedingungen einer Textentstehung. Im Laufe der Erzählung bereitet sich die Hauptperson Koller darauf vor, dem Erzähler „Die Billigesser“, das zentrale Stück seiner geheimnisvollen Studie zur *Physiognomik*, in einem Lokal vorzutragen. Er kommt aber bis zum Schluss der Erzählung nicht dazu wegen der letztlich als ungünstig und störend empfundenen Stimmung in dem Lokal. Als Letztes wird erzählt, dass ihm danach ein Todesunfall passiert, so dass seine Studie tatsächlich unbekannt bleibt.

Der eigentliche Text der Erzählung besteht aus der mal in der dritten Person des Konjunktivs (indirekte Rede), mal in der ersten Person des Indikativs (direkte Rede) wiedergegebenen Vorbereitungsrede Kollers, in die allerdings einige Kommentare des Ich-Erzählers eingebettet sind. In seiner gewaltigen und eindringlichen Rede spricht Koller von den günstigen Umständen, unter denen seine lange Zeit liegengelassene Schrift wiederaufgenommen werden konnte. Schon in dem ersten Satz des Textes – wiederum einer der Bernhard-typischen *incipit*-Sätze, in denen der Buchinhalt vorweggenommen und wie in Filigran enthalten ist – kann man den Zusammenhang zwischen der Wiederaufnahme der Schrift und der Begegnung mit den Billigessern ahnen:

„Auf dem seit Wochen gegen Abend, seit drei Tagen regelmäßig auch in der Frühe gegen sechs Uhr zu Studienzwecken unternommenen Weg in den Wertheimsteinpark, in welchem er in Anbetracht der gerade in Wertheimsteinpark herrschenden idealen Naturverhältnisse nach langer Zeit wieder aus einem vollkommen wertlosen, seine Physiognomik betreffenden Denken zu einem brauchbaren, ja schließlich ungemein nützlichen habe zurückkehren können und also zur Wiederaufnahme seiner schon die längste Zeit in dem Zustand der Konzentrationsunfähigkeit liegengelassenen Schrift, von deren Zustandekommen letztenendes eine weitere Schrift und von deren Zustandekommen tatsächlich wieder eine weitere Schrift und von deren Zustandekommen eine auf diesen drei unbedingt zu schreibenden Schriften beruhende vierte Schrift über die Physiognomik abhängt und von welcher tatsächlich seine zukünftige wissenschaftliche Arbeit und in der Folge überhaupt seine zukünftige Existenz abhängt, sei er auf einmal und urplötzlich anstatt wie schon gewohnheitsmäßig zur alten Esche, zur alten Eiche gegangen und dadurch auf die von ihm so genannten Billigesser gekommen, mit welchen er viele Jahre an den Wochentagen und also von Montag bis Freitag in der Wiener öffentlichen Küche und also in der sogenannten WÖK, und zwar in der WÖK in der Döblinger Hauptstraße, billig gegessen habe.“(11f.)

Über sehr viele Umwege, die eine übertrieben lange Unterbrechung des Hauptsatzes bilden, erfährt man von den Umständen der Begegnung mit den Billigessern: die Richtungsänderung beim Spazieren gegen Abend in einem bestimmten Park. Die Umwege, die alle aus Attributsätzen oder erweiterten Attributen bestehen, umreißen die thematischen Hauptkerne

des Textes: das Milieu (Park, Lokal) als Medium des Denkens, Denken als Lebensberuf, die Studie als Existenzzentrum, die Billigesser als Anlass zur Wiederaufnahme der Studie. Die daraus resultierte unendliche Verkettung der Sätze, in der die Hauptinformation durch unzählige Einschübe verzweigt und gleichzeitig hinausgeschoben wird, drückt stilistisch einen zum Absurdum getriebenen Determinismus aus. Dieser Determinismus hängt mit der lächerlichen Absolutnotwendigkeit der Studie zusammen, die Koller in jedem Satz – auch wenn nicht immer auf direkte Weise – beteuert. Wie bei allen *Geistesmenschen* von Bernhard steht die Studie im Zentrum der Existenz. An ihr arbeitet man jahrelang, völlig isoliert und auf sie reduziert: „Der Schreiber einer solchen Schrift müsse, schon wenn er nur vorhabe, eine solche Schrift zu schreiben, alles auf diese Schrift hin und auf nichts sonst, konzentrieren und alles in diesem Schreiber müsse auf diese Schrift hin angespannt sein...“(115) Wo die Studie absolut gesetzt wird, ist ihr genetischer Background ebenfalls äußerst wichtig. Von daher wird die Bedeutung der Begegnung mit den Billigessern, von denen es heißt, dass sie die Rolle eines Auslösers der schöpferischen Kraft gespielt hätten, entsprechend verabsolutiert.

Die Billigesser sind vier einfache Menschen, die in einer bescheidenen öffentlichen Mensa in Wien zu essen pflegten. Koller war auf sie vor sechzehn Jahren gestoßen, nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus, wo er wegen eines Hundebisses liegen musste. Eines Tages hatte er sich für ihren Stammtisch in der Mensa entschieden, da er bei ihnen Verständnis für seine Verkrüppelung bemerkt hatte. Durch eine ‚Übertreibungskunst‘, die allen Personen von Bernhard gemeinsam ist, schreibt er ihnen die unheimliche Kraft zu, seine Existenz und somit auch seine Studie gerettet zu haben. Der Grund der ‚geistige[n] Wende‘(15), die sie in ihm bewirkt hatten, und die ihn zu sogenannten philosophischen Ideen und vielmehr zu ‚Geisteserfolgen‘(45) gebracht hatte, bleibt aber dunkel. Die Begegnung mit den Billigessern wird in einem apodiktischen Stil einfach dem entscheidenden Augenblick in seinem Leben gleichgesetzt. Was (meist in indirekter Rede) erzählt wird, ist eine Reihe von Ereignissen nach einer absurden Logik, deren positive Bewertung extrem pauschalisiert wird. Die Verkettung Hundebiss – Verkrüppelung – Spaziergang in einem bestimmten Park – Eintreten in eine bestimmte Mensa – Begegnung mit den Billigessern – Auffrischung der geistigen Potenz – Wiederaufnahme der Studie zur *Physiognomik* erscheint in ihrer natürlichen Blöße und wird beim Reden/Erzählen als solche genossen. Nicht das intime Verhältnis der Tatsachen zueinander wird erzählt, sondern eine blinde Kausalität, deren Höhepunkt der bei Bernhard so oft thematisierte ‚entscheidende Augenblick‘ ist. Die von der Beziehung Ursache-Wirkung besessene Figur schiebt das hier so weit, dass sie bis zur Idealisierung des Vorfalls und der kategorischen Ausschließung des Zufälligen kommt. Das führt in seiner

Rede/Erzählung zu einer wahren Paranoia der Ausführlichkeit, durch die das eigentliche Objekt der Kommunikation, und zwar der Inhalt der Studie, immer wieder hinausgeschoben wird.

Die Schrift über die Billigesser existiert ja nur als Entwurf. Der Mythos des abzuwartenden entscheidenden Augenblicks besteht weiter bei der tatsächlichen Niederschrift:

„Schon seit Tagen habe er nichts anderes mehr als die Billigesser im Kopf und er warte nur auf den Augenblick, in welchem es ihm möglich sein werde, sich hinzusetzen und die Billigesser zu schreiben. Habe er die Billigesser geschrieben, habe er das wichtigste Kapitel seiner *Physiognomik* geschrieben, die er ja schon jahrelang *komplett* im Kopf habe, nur die *Billigesser* hätten ihm bis jetzt gefehlt.“(18)

Aus anderen Prosatexten und Romanen von Bernhard kennt man schon gut die Situation derjenigen, die seit Jahren auf den passenden Moment für die Niederschrift ihrer Arbeit warten. Ihre Wartezeit wird in den meisten Fällen nie zu einer erfüllten Zeit, in der ihre Kopfarbeit auf das Papier übertragen würde. Ihre Existenz läuft ausschließlich in dieser Wartezeit, die sie entweder mit einem unendlichen Reden-darüber oder mit sogenannten *Ersatzschriften* bzw. *Nebenschriften* füllen, wie beispielweise die Ich-Erzähler-Figuren in *Ja* oder in *Beton*. In diesem Fall ist Koller sogar über die Möglichkeit einer Schrift von den bloßen Umständen, auf die er das virtuelle Zustandekommen der eigentlichen Schrift zurückführt, begeistert: „Alle mit dem Hundebiß in Zusammenhang stehenden Umstände wären Inhalt einer von ihm ausschließlich auf diesen Hundebiß konzentrierten Schrift, die er zu schreiben beabsichtige.“(17f.) Aber auch diese skurrile Schrift bleibt nur Projekt.

Im Unterschied zu anderen Texten, in denen sich die Figuren über ihre schriftstellerische Impotenz beklagen und daraus das Drama ihrer Existenz machen, wird hier gerade die Inkubationszeit poetisiert. Egal wie lange sie dauert (der Vorfall der Begegnung mit den Billigessern liegt ja sechzehn Jahre zurück!), wird sie tendenziell zur absoluten Selbstverständlichkeit der schöpferischen Arbeit erhoben, die der Niederschrift die Rolle einer nebensächlichen Angelegenheit im Schaffensprozesses übrig lässt. Die Exaltierung des Entwurfs ist übrigens – wenn auch auf einem höheren Niveau – schon in dem von Novalis stammenden Motto vorweggenommen: „Zur Welt suchen wir den Entwurf – Dieser Entwurf sind wir selbst.“ Außer den zwei Schriftprojekten der Hauptfigur (die Studie zur *Physiognomik* und die Zusatzschrift über die Entstehungsumstände der Studie), kreist die Erzählung um deren Verbalisierungs-Projekt, das im Vortragen eines Stücks aus der Studie vor dem Ich-Erzähler besteht. Was Koller davon schafft, ist aber nur eine Art Einführung, in der er die Laufbahnen der vier Menschen beschreibt, die seit so vielen Jahren das Interessezentrum seiner Existenz bilden. Alle virtuellen Unternehmungen von Koller sind

grotesk-heitere Projektionen. Nicht nur, dass sie nie zur Wirklichkeit kommen, sie enden alle in den Tod ihres Urhebers.

Das alles „passiert“ auf der Ebene der Fiktionalität. Durch die Erwähnung einer möglichen Schrift über den Vorfall mit dem Hundebiss, der alle weiteren angeblich so glücklichen Koinzidenzen nach sich gezogen hätte, entsteht aber eine kaum übersehbare Bresche in der fiktionalen Welt. Denn dieses Schriftprojekt von Koller wird im Grunde genommen von dem Erzähler übernommen.²³⁴ „Alle mit dem Hundebiß in Zusammenhang stehenden Umstände“(17), über die Koller zu schreiben beabsichtigt, machen das Objekt der Erzählung selbst aus. Der Ich-Erzähler bekennt sich ja offen im Text zu der bescheidenen Rolle eines Sprachrohrs: „Und mein hier unternommener Versuch kann wiederum nur darin bestehen, mich seiner diesbezüglichen Erinnerungen zu erinnern, seine Andeutungen anzudeuten.“(40) Das darf aber nicht über die literarische Konvention, die der Textentstehung zugrunde liegt, hinwegtäuschen, denn der Prosatext *Die Billigesser* ist ja wiederum ein geschicktes literarisches Spiel mit skripturalen Perspektiven.

Dieses Spiel, in dem die Herstellung von Fiktion inszeniert wird, setzt schon bei dem Titel an. Das originale Kompositum „Billigesser“, das mal kursiv gedruckt, mal normal unzählige Male im Text erscheint, ist ein wahres Instrument der Verwirrung, und markiert gerade das wesentliche Schwanken zwischen Fiktionalität und Skripturalität, auf dem die meisten Prosatexte von Bernhard basieren. Als fiktionaler-überfiktionaler Begriff hat er vier Bezüge: Die Billigesser sind erstens die vier Personen in der Wiener öffentlichen Mensa, über die Koller „erzählt“; zweitens erfüllen sie eine dreifache Funktion: den Titel des noch nicht geschriebenen Kapitels aus der Studie zur *Physiognomik*; den angedeuteten Titel der von dem Ich-Erzähler verfassten Schrift („Aber vor allem hatte er über die Billigesser gesprochen (...) [,] was mich naturgemäß dazu ermuntert hat, gerade über die Billigesser, die ich persönlich nicht gekannt habe und die ich nur einmal kurz zu Gesicht bekommen habe, zu schreiben...“(40)); und den Titel des eigentlichen Prosatextes von Bernhard. Diese dreifache Titelfunktion relativiert beachtlich die fiktionale Funktion der Vokabel. Die Billigesser, „die ihm aber letztenendes doch nur *Denkmaterial* und also *Philosophiematerial* und kein Partner sein konnten in dieser Beziehung“(93), und die also schon innerhalb der fiktionalen Welt der erzählten Figur instrumentalisiert sind, enthüllen sich als Vorwand für die Fiktionalisierung.

²³⁴ Vgl. Willi Huntemann (*Artistik und Rollenspiel*, 1990): „Das Werk, das Koller in unmittelbarer Kenntnis und Anschauung seines Gegenstandes nicht gelungen ist, gelingt (paradoxe Weise) dem Erzähler, der die Billigesser selbst gar nicht kennt. Sein Darstellungsmodus ist die *Mittelbarkeit* in Erinnerung und Zitat, Kollers (wie der übrigen Studien-Schreiber) Anspruch war unmittelbare (metaphysische) Erkenntnis mit seiner Schrift.“(74)

Der Fiktionalisierungsvorgang erfolgt, wie auch in anderen Fällen bei Bernhard, über eine zitierte Person, zu der sich der Ich-Erzähler als Berichterstatter verhält.

Zusammenfassend: Der Text gibt die Rede von Koller wieder, in der er über die Auswirkungen der Begegnung mit den Billigessern auf seine Existenz und insbesondere auf seine Studie erzählt; darüber hinaus spricht er von einem besonderen, noch zu schreibenden Kapitel seiner Arbeit, namens „Die Billigesser“, das er dem Ich-Erzähler vortragen möchte, sowie über das Projekt einer Schrift, in der ausschließlich die Umstände der Begegnung mit den Billigessern angesprochen werden sollten. Andererseits schreibt der Ich-Erzähler selbst über die Billigesser, gerade indem er Kollers Rede zitiert und gelegentlich kommentiert.

Die zwei virtuellen Schriften von Koller zu demselben Gegenstand spielen auf zwei unterschiedliche Vorgehensweisen im Umgang mit dem „Quellenmaterial“ (die Billigesser) an. Zum einen wird dieses Material in eine angeblich wissenschaftliche Arbeit einbezogen, was darauf zu schließen lässt, dass es entsprechend bearbeitet würde. Zum anderen soll es als solches in einer weiteren Schrift dargestellt werden, die als eine Art Dokumentationsliteratur zu lesen wäre. Die Verselbständigung der Dokumentation als „literarisches Objekt“ verweist – wenn auch auf eine diskrete Weise – auf jede selbstreflexive literarische Praxis, innerhalb deren die Umstände der Textentstehung (mit)thematisiert bzw. (mit)reflektiert werden. Die von Bernhard selbst ausgeübte Strategie der Selbstreflexivität ist stets eine vermittelte Strategie. Es wird also nie direkt „erzählt“, wie der Text entstanden ist, sondern über eine fiktionale Figur, die gegebenenfalls von einer Ich-Erzählerfigur zitiert wird, so dass ihrer beiden Hinweise auf die Vorgeschichte des Textes sich auch nicht direkt auf den Erzählungstext beziehen (können).

Wie beispielsweise in *Amras* werden die erzählende und die erzählte Figur auch hier stark parallelisiert: „der Gefühls- und Tatenmensch“(53) bzw. „der *Gesunde*“(54) einerseits, und „der ausschließliche Geistesmensch“(53) bzw. „der *Kranke*“(54) andererseits. Durch die konstante Gegenüberstellung dieser zwei ideal-entgegengesetzten Menschentypen entsteht ein wahres Modell der Menschenbeziehungen, innerhalb dessen der Dialog meistens auf Unterwerfung beruht. Der Ich-Erzähler läuft immer wieder Gefahr (wie auch in *Frost, Ja, Gehen, Der Untergeher*), seine Identität zu verlieren und in die dunkle Welt des Anderen hineingezogen zu werden. Gerade indem er darüber schreibt, nimmt er aber Abstand davon und bleibt nüchtern: „Meine Beziehung zu ihm war immer sehr weit gegangen, aber doch niemals soweit, daß ich mich aufgeben hätte, wenn es auch sehr oft den Anschein gehabt hatte, als forderte er, daß ich mich aufgeben und mich vollkommen ihm unterwerfe.“(58f.) Außerdem zitiert der Ich-Erzähler gar nicht trocken und exklusiv Kollers Rede, sondern

macht seine eigenen Kommentare dazu und übernimmt von einem bestimmten Moment an sogar die Erzählinitiative, indem er als zitierende Instanz in den Vordergrund tritt. Dabei pointiert er die Bedeutung der Begegnung mit den Billigessern, indem er das Ereignis in einen weiteren Kontext der persönlichen Entwicklung Kollers und ihrer beiden Beziehung zueinander einführt. Dessen Veranlagung zum fanatischen Geistesleben, das durch Vergleich mit seiner eigenen Natur hervorgehoben wird, soll mit der Begegnung der Billigesser einen Stand der Gnade erreicht haben. Der Ich-Erzähler berichtet, wie Kollers Denken sich in ein Denken „vor“ und „nach“ dem Ereignis entwickelte, wie der Wertheimsteinpark – als Topos der Gnade – zum Zentrum seines Denkens wurde, wie „alles in und an ihm nurmehr noch Denken gewesen [ist] und Unerträglichkeit“(47),²³⁵ usw. Trotz all seiner Exzesse bewundert er Koller für seine Kraft, „das größtmögliche Kapital aus seinem Unglück [der Hundebiss und die darauffolgende Verkrüppelung] herauszuschlagen“(46).

Die meisten Charakterisierungen und Formulierungen übernimmt er allerdings von Koller selbst, so dass er dadurch eine Art Porträt mit den Worten des Porträtierten realisiert. Diese Option erklärt sich vor allem durch den Zweck seines Versuchs – wie er seine Erzählung nennt –, sich „die kollerschen Mitteilungen nocheinmal klar zu machen“(40f). Was Koller selbst zu einer selbständigen Schrift über die Schreibumstände seiner eigentlichen Schrift (der wissenschaftlichen Studie zur *Physiognomik*) bringen sollte, wird auf den Ich-Erzähler verschoben. Durch diesen Transfer geht die Verselbständigung der „Dokumentation“ als literarisches Objekt über den Rahmen der fiktionalen Welt hinaus und wird zur po(i)etischen Fragestellung: Der Text als solcher bietet sich als indirekte Frage nach der Möglichkeit seiner Entstehung dar. Auf die immanente Beschaffenheit seines Gegenstandes, der in einer unauffälligen Suche nach sich selbst besteht, wird auf subtile Weise noch durch den Hinweis auf die Natur des Gegenstandes der thematisierten Studie zur *Physiognomik* angespielt, „der naturgemäß ein *Antigegenstand* sei“(148).

*

²³⁵ Zur ironischen Dimension der mit diesem fanatischen Geistesleben zusammenhängen Totalitätsansprüche s. Willi Huntemann (a.a.O.): „Die Heilserwartungen einer auf metaphysische Totalerkenntnis abzielenden Geniekunst werden in religiösen Anspielungen in grotesker Form bloßgelegt.“(41)

DER UNTERGEHER (1983)

Jenseits der thematischen Konstellation Freundschaft-Kunst-Tod, die den Roman zwischen die Freundschafts-Prosatexte *Ja* (1978) und *Wittgensteins Neffe* (1982) einerseits, und die Künstlerromane *Holzfällen* (1984) und *Alte Meister* (1985) andererseits platzieren lässt, ist *Der Untergeher* ein Text, in dem die Fragen der Textentstehung wiederum sehr prägnant in Erscheinung treten. Im Vergleich beispielsweise zu *Die Billigesser*, wo das Problem der Rahmenbedingungen einer Textentstehung an der Schreibsituation der erzählten Figur abgelesen werden kann, gehören in diesem Roman die Dilemmas des Zustandebringens einer Schrift in erster Linie der Erzählerfigur selbst.

Der Text der „Erzählung“ als solcher besteht in dem „Gedankenstrom“(53) des Ich-Erzählers, der nach dem Begräbnis seines Studienfreundes Wertheimer, anstatt zurück nach Wien zu fahren, einen Aufenthalt in dem Stammgasthaus seines Freundes macht, um dann bei dessen Jagdhaus in Traich vorbeigehen zu können, und sich dabei die Studienzeit (die um „genau achtundzwanzig Jahren“(7) zurück liegt) in Erinnerung bringt und darüber unermüdlich sinniert. Der „Gedankenstrom“ wird im Laufe des Textes durch Formeln wie: „dachte ich beim Eintreten in das Gasthaus“, „dachte ich im Gasthaus“, „dachte ich auf die Gastwirtin wartend“, „dachte ich in meinem Weg nach Traich“, etc. markiert, die durch ihre minimale epische Entwicklung den Bewegungsrahmen des Ich-Erzählers mit seinen Zeit- und Raumkoordinaten umreißen. Bis zum Ankommen im Jagdhaus des Freundes in Traich, wo die Zeit der Erzählung mit der Zeit der Erfahrung zusammenfällt, sind diese Formeln (samt den spärlichen Angaben über die „Handlung“ des Ich-Erzählers, die aus dem Strom seiner Überlegungen herausdestilliert werden können) übrigens die einzigen Kennzeichen eines epischen Verlaufs, in den der Ich-Erzähler als nachdenkende und erzählende gehört. Sie markieren seine Stationen in einer lebendigen Zeit der frischen Erfahrung, von der aus die vor Jahren konsumierte Erfahrung erzählt wird, und deuten zugleich auf die uneinholbare Distanz zwischen der erzählten Zeit und der Erzählzeit hin. Auf rhetorischer Ebene fragmentieren sie den Strom der Gedanken und führen eine Art Taktfallbewegung durch, die dem Text einen musikalischen Rhythmus verleiht.

Die Vergegenwärtigungen des Ich-Erzählers, die in einem selbstbezüglichen Schreibgestus ziemlich geringschätzig durch weitere Ausdrücke wie „das hier auf einmal Gedachte“(53) und vor allem „diese Glenn- und Wertheimerabschweifungen, die ich mir auf einmal gestattete“(53) bezeichnet werden, kreisen um die drei Freundesfiguren, die eine gemeinsame Erfahrung der Musikstudienzeit in Salzburg verbindet: Glenn Gould, der auf dem Höhepunkt

seiner Kunst an seinem Klavier apothetisch stirbt; Wertheimer, der sich nicht damit abfinden kann, dass er zwar ein großes Musiktalent ist, aber doch kein Genie, und infolgedessen vor dem Haus seiner Schwester Selbstmord begeht; und der Ich-Erzähler, der das Klavierspielen aufgibt und sich in das Schreiben flüchtet. Die Dominante der drei Laufbahnen, auf Grund deren die drei Freunde übrigens auch parallelisiert werden, ist also ihr Verhältnis zur Kunst: Während das Genie Glenn Gould die Klavierkunst zur Perfektion bringt, lassen sich die zwei anderen Freunde von ihr zugrunde richten, bzw. geben sie zugunsten einer anderen auf. In diesem Sinn fasst der Satz „Glenn ist der Triumphator, wir sind die Gescheiterten, dachte ich im Gasthaus“(33) voller Ausdruckskraft die Situation der drei Freunde zusammen, die sich hauptsächlich durch die Polarität Gelingen-Scheitern definiert.

In den „Gedankenstrom“ des Ich-Erzählers, in welchem Freundschaft, Kunst und Künstlertum, Gelingen und Scheitern, Tod, Freitod und Überleben die wichtigsten Themen seiner Überlegungen ausmachen, gehören auch konsistente Reflexionen über das Schreiben. Sie beziehen sich nämlich auf eine merkwürdige Schrift *über Glenn Gould*, mit der sich der Ich-Erzähler seit neun Jahren beschäftigt, die er aber noch nicht zuende gebracht hat, weil er mit ihr stets unzufrieden war und sie infolgedessen wiederholt zerstören musste. Was die Struktur dieser Reflexionen betrifft, sind sie in zwei Textblöcken enthalten. Der erste Textblock (S.106-109) besteht aus drei Textsequenzen, die von drei Schreibanläufen von den zahlreichen Versuchen, die Schrift auf das Papier zu bringen, handeln: den ersten, den letzten und einen projizierten Anlauf samt einem Kommentar über die Rolle der Vernichtung in der Schreibarbeit. Der zweite Textblock (S.220-225) betrifft die projizierte Schrift selbst, und gliedert sich in zwei Textsequenzen: Die eine handelt von der Thematik der neuen Schrift, die andere von ihrer Zweckmäßigkeit und von der Arbeitsweise des Verfassers.

Bei der Beschreibung des ersten Schreibanlaufs werden mehrere Fragen der Schreibarbeit angesprochen, die auch als Phasen der (unvollständigen) Arbeit verstanden werden können: das Sich-einfallen-Lassen des Themas, die Inkubation, der Start, die Skizzenarbeit und die Vernichtung der Skizzen. Die Umstände, unter welchen der Ich-Erzähler „auf die Idee gekommen [war], über Glenn etwas zu schreiben“(106) setzen sich aus drei heiteren Elementen zusammen: „diese[r] zugegeben herrliche[n] Untätigkeit“, die „frische[n] Luft“ und „eine[r] der schönsten Gegenden *der Welt*“(106). In Zusammenhang mit der unklaren Vorstellung über den Inhalt der Schrift („über Glenn etwas zu schreiben, *etwas*, ich konnte nicht wissen, was, *etwas über ihn und seine Kunst*“(106)), die übrigens ganz bewusst im Schriftbild markiert und dadurch hervorgehoben wird, deuten die Schreibumstände eine gewisse heitere Zufälligkeit der Schreibvorsätze an, die so gut wie in eine Art *dolce far niente*

lokalisiert werden. Dieses Lockere scheint aber flagrant mit der nur wenige Zeilen weiter suggerierten Notwendigkeit einer Schrift über Glenn Gould zu kontrastieren: „(...) so auch Glenn betreffend, der, wie ich damals dachte, beschrieben werden muß, beschrieben allerdings von einem kompetenten Zeugen seiner Existenz wie seines Klavierspiels, eines kompetenten Zeugen seines ganz und gar außerordentlichen Kopfes“(106). Wenn man sich die Überzeugung über die Notwendigkeit der Schrift als nachträglich in Verhältnis zum Moment des Sich-einfallen-Lassens des Themas vorstellt – was auch in die natürliche Ordnung der Dinge gehören würde –, ist der Widerspruch jedoch nicht mehr so groß. Vielmehr kann er als Verweis auf die Nachträglichkeit jeder Sinnzuschreibung verstanden werden, die nämlich auf den Gestus des Auf-sich-Nehmens eines Gehalts aus der zeitlosen Gleichgültigkeit der Welt folgen sollte. Bei dem Versuch der Legitimierung dieses Gestus ist zwar nichts Verlockenderes als der Gedanke an seine Notwendigkeit, aber dieser Gedanke kommt bei Bernhard oft von dem bloßen Größenwahn desjenigen her, der die Distanz zwischen Gestus und Sinnzuschreibung vergisst. In diesem Sinn kann man den angesprochenen Widerspruch in dieser Textsequenz auch als eine äußerst subtile (Auto)ironie auf alle Absolutheitsansprüche der schreibenden Figuren in Bezug auf ihre Schriftprojekte deuten.

Im Gegensatz zum leichten Einfallen des Themas ist die Inkubation sehr langwierig und anstrengend: „Mit diesem Gedanken ging ich in Sintra und Umgebung hin und her und verbrachte schließlich ein ganzes Jahr dort, ohne mit diesem *etwas über Glenn* anzufangen.“(106) Während der Einfall in einer Zeit der „herrlichen Untätigkeit“ gekommen war, ist die Inkubation mit Bewegung assoziiert. Das Gehen „hin und her“ drückt nicht nur die Unruhe desjenigen aus, der sich intensiv mit etwas beschäftigt und dem es noch nicht gelingt, es ans Licht zu bringen, sondern vielmehr die Bewegung der Gedanken selbst in ihrem Weg zum Ausdruck. Das Gehen „hin und her“ mit einem Gedanken im Sinn kommt also dem Gehen der Gedanken „hin und her“ gleich, welches einen Gedanken-Strom suggeriert.²³⁶

Der Einfall brachte die Gedanken in Bewegung. Das Problem ist nun, sie einzufangen und in ein anderes Medium zu transportieren, wobei das Schwierigste der Start ist: „Eine Schrift anfangen ist das Allerschwierigste und ich bin immer monate- und sogar jahrelang nur mit dem Gedanken an eine solche Schrift umhergelaufen, ohne sie anfangen zu können“(106). Die dramatisierte Verallgemeinerung der schwierigen Situation des Anfangs weist sogar auf

²³⁶ Vgl. die Problematik des Gehens im gleichnamigen Prosatext (1971), der auf der Gleichsetzung Gehen-Denken aufgebaut wird, und das Gehen als Mit-etwas-fertig-Werden und Abnutzen-des-Bösens in meiner Lektüre von *Die Mütze* (1966/1967) in der vorliegenden Arbeit.

eine Startneurose hin, die übrigens Hauptthema in anderen Prosatexten (vor allem in *Das Kalkwerk*) ist, in denen der Übergang von *Kopfarbeit* zu *Papierarbeit* mit der größten Akribie problematisiert wird. Hier wird dieses Dilemma jedoch nur nebenbei erwähnt, da es in diesem Fall auch nicht so schlimm ist, als dass man zu gar keiner (Nieder)schrift kommen könnte. Im Gegenteil: Der Anfang wird gemacht und dann wird es auch ununterbrochen geschrieben: „Eines Tages getraute ich mich, die Schrift anzufangen, in *Inglaterra*, wo ich nur zwei Tage hatte bleiben wollen, in welchem ich aber dann sechs Wochen, ohne mit der Schrift über Glenn aufzuhören, geblieben war.“(106)

Die Arbeitsweise des Schreibenden ist aber alles andere als produktiv oder anständig: „(...) pausenlos saß ich in meinem Zimmer und machte Skizzen solange, bis ich glaubte, verrückt zu sein und erkannte, daß diese Glennskizzen die Ursache meiner Verrücktheit sind...“(107) Die übertrieben intensive Schreibearbeit entspricht der wütenden Veranlagung der meisten Figuren von Bernhard,²³⁷ die das Objekt ihrer Beschäftigung immer wieder verspannt und verbissen angehen. Von daher auch die ständige Anspielung auf bzw. die manifeste Thematisierung von Verrücktheit, die in den meisten Fällen zwar vieldeutig ist, aber generell für die Überschreitung der Grenzen steht. Das Manische der Skizzenarbeit wird hier erkannt, und die radikale Maßnahme wird getroffen: „ (...) und ich hatte die Kraft, diese Glennskizzen zu vernichten“(107). Zur Begründung des Vernichtungsgestus gehört aber nicht nur die Erkenntnis der zerstörerischen Wirkung der manischen Skizzenarbeit, sondern auch die Erkennung ihrer Nutzlosigkeit und sogar ihres Störpotenzials für die eigentliche Schrift: „(...) weil sie mich aufeinmal in meiner Schrift behinderten, anstatt mir nützlich zu sein, ich hatte zu viele Skizzen gemacht, dieses Übel hat mir schon viele Arbeiten verdorben“(107).

Die „zu viele[n] Skizzen“ bedeuten eine verderbliche Strapazierung des Themas, die den meisten schreibenden Figuren von Bernhard ebenfalls gemeinsam ist. Sie beschäftigen sich so lange und so intensiv mit einem Thema, dass sie es letztendlich gar nicht mehr behandeln und umso weniger in einer Schrift zum Ausdruck bringen können, sondern durch die Maßlosigkeit der Vorgehensweise nur zerstören. Der ruinöse Prozess des Zerdenkens korreliert sich mit der faktischen Vernichtung des Geschriebenen, die einerseits als der Höhepunkt der Wut, andererseits als die Verlängerung dieses Prozesses in der konkreten Tat erscheint. Der selbstverneinende Gestus der Vernichtung der Schriften steigt ins Manische, indem er noch hyperbolisch multipliziert wird: „Acht solcher Anläufe, die immer mit der Vernichtung der Skizzen geendet haben...“(107f.). Der iterative zweitaktische Gestus von Anlauf und definitiver Zurücknahme wird zum Verhalten.

²³⁷ Vgl. vor allem *Die Mütze*, wo die Wut als verbissenes Gehen, und die entsprechende Schreibverhaltensweise als Wut metaphorisiert wird.

Der letzte Schreiblauf, der auf diese acht folgt, wird sehr kurz dargestellt: „Acht solcher Anläufe, die immer mit der Vernichtung der Skizzen geendet haben, hatte ich schließlich hinter mir, als ich in Madrid endlich wußte, wie die Schrift *Über Glenn* anfangen, die ich dann ja auch in der Calle del Prado zuende gebracht habe, dachte ich.“(107f.) Das triumphalistische „endlich wusste [ich], wie die Schrift *Über Glenn* anfangen“, das sich durch das tatsächliche Zustande-Bringen der Schrift auch bestätigt, lässt auf eine positive Wendung in der Schreibarbeit des Ich-Erzählers schließen. Während man aber bei dem ersten Schreibversuch die Phasen des Schreibens identifizieren konnte und von den Gründen des Misslingens erfuhr, werden über den letzten Schreibversuch hingegen keine Details gegeben und die Gründe des angeblichen Gelingens bleiben ebenfalls dunkel. Das großartige „Wie“ ist nur ein leeres Wort, ein irreführendes Versprechen, das nie in Erfüllung geht.

So beginnt der nächste Absatz mit einem prompten „Aber“: „Aber schon zweifelte ich wieder, ob diese Schrift wirklich etwas wert ist und dachte daran, sie zu vernichten bei meiner Rückkehr...“(108). Das hermetische Wissen des Schreibens, das vorher durch die geheimnisvolle, allerdings schon (auto)ironisch anklingende Unterstreichung des „Wie“ des Verwirklichens signalisiert wurde, geht schroff in Trümmer. Die Zweifel an dem Wert des Geschaffenen öffnen den teuflischen Kreis des unendlichen Schaffen-Abschaffens wieder: Schaffen um des Abschaffens willen und Abschaffen um des Schaffens willen: „Nächste Woche werde ich wieder in Madrid sein und das erste ist, die *Glennschrift* zu vernichten, um eine neue anzufangen, dachte ich, eine noch konzentriertere, eine noch authentischere, dachte ich.“(108) Das Ideal der maximalen Authentizität und der höchsten Konzentriertheit des schöpferischen Ausdrucks ist offensichtlich unerreichbar. Das umso mehr als der Wert an sich als stark zeitabhängig empfunden wird, so dass die natürliche Zeitprogression sich zwangsläufig ungünstig auf die Eigenwahrnehmung des Werks auswirkt. Der sich in der Rezeption und Einschätzung des eigenen Werks immer größer gähnende Abgrund zwischen dem Moment der Schöpfung und den weiteren, immer späteren Zeitpunkten macht alle Anstrengungen nutzlos. In diesem Zusammenhang erscheint die Zerstörung des Geschriebenen wiederum legitim: „(...) alles Aufgeschriebene, lassen wir es längere Zeit und betrachten wir es immer wieder von vorne, wird uns naturgemäß unerträglich und wir geben keine Ruhe, bis wir es wieder vernichtet haben, dachte ich“(108).

Diese ungeheuerliche Arbeitsweise ist durchaus steril und führt naturgemäß auch zu keiner Publikationstätigkeit: „nicht eine einzige [Veröffentlichung] in achtundzwanzig Jahren, in welchen ich mich mit Schriften befasse“(108). Die beeindruckende negative Bilanz deutet auf eine verbissene Konsequenz hin, die mit der Überzeugung zusammenhängt, dass

Veröffentlichungen die Konfrontierung „mit seinen katastrophalen Schriften, die vor Fehlern strotzen, vor Ungenauigkeiten, vor Nachlässigkeiten, vor Dilettantismus“(109) bedeuten. Vernichtung ist letztendlich Strategie. Sie gehört zu einem extremen Programm der Bekämpfung eines zwangsläufigen, unvermeidlichen Übels (der Dilettantismus) durch die Flucht in das Nichts: „Dieser Bestrafung [der Konfrontierung mit dem eigenen Dilettantismus] habe ich mich *durch Vernichtung entzogen*...“(109). Da der Zeit die Ursprungskraft der Zerstörung der Werte durch Ent-Werten zugesprochen wird, vollzieht sich durch die selbstbestimmte Zerstörung des Geschaffenen eine wütende Vorwegnahme des absoluten Werks der Zeit. Während andere Male (vor allem in *Das Kalkwerk* und in *Beton*) die Antwort der Figuren auf die inakzeptable *conditio* des Schaffens in der Zeit das Nicht-Schaffen war, ist es diesmal das programmatische Abschaffen des Geschaffenen. Die Zerstörung ergänzt einen Zyklus, in dem Schaffen und Abschaffen zusammengehören. In diesem erweiterten Zusammenhang kann Abschaffen wiederum zum Schaffen anregen:

„Dieser Bestrafung habe ich mich *durch Vernichtung entzogen*, dachte ich und ich hatte auf einmal einen großen Genuß an dem Wort *Vernichtung*. Mehrere Male sagte ich es vor mich hin. *In Madrid angekommen, gleich die Glenschrift vernichten*, dachte ich, sie muß so rasch als möglich weg, um mir eine neue zu ermöglichen.“(109)

Das ist der Kern der poetologischen Statements im Roman. Hier wird das Verhältnis zwischen Schaffen und Abschaffen am deutlichsten dargelegt, indem das Vorankommen im schöpferischen Handeln nämlich dezidiert auf die Vernichtung des schon Geschaffenen zurückbezogen wird. Die vorherige Begründung des Vernichtungsgestus schlägt um in seine Legitimierung angesichts des Schaffens. Das dadurch behauptete schöpferische Potenzial der Zerstörung weist zudem zwei Aspekte auf: einerseits ist die Zerstörung des Alten die absolute Bedingung für das Hervorbringen des Neuen; andererseits birgt das Wort „Vernichtung“ selbst eine unheimliche schöpferische Energie in sich.

Die radikale Auffassung der Ermöglichung des Neuen durch das endgültige Verabschieden des Alten äußert sich schon auf der Existenzebene durch die Inszenierung eines perfekten Aufgebens der Musik zugunsten des Schreibens, das nicht nur das Aufgeben des Klavierspielens voraussetzt, sondern auch das Abgeben des Klaviers: „Ich musste mich vom Steinway trennen, um schreiben zu können...“(186). Beim Schreiben aber sind das Neue und das Alte so gut wie deckungsgleich, denn sie sind nur Varianten eines und desselben Werkes, so dass die Zerstörung da innerhalb des Schaffensprozesses selbst erfolgt. Durch die Vernichtung des schon Geschriebenen wird nicht etwas ausgelöscht, um etwas anderes anfangen zu können, sondern es wird gerade während der Zerstörungsaktion weiterhin an demselben Werk gearbeitet, an dessen Unperfektion man ununterbrochen verzweifeln muss.

Die sprichwortartige Aussage des *Engländers* – „Zerstören sei Schöpfung“(15) – aus der Erzählung *Midland in Stilfs* (1971) gilt auch hier vollkommen: Zerstörung wird zur Schaffensstrategie.

Mit der Erklärung des „Genuss[es] an dem Wort *Vernichtung*“ wird im Text ein sehr subtiler Sprung von der Theorieebene auf die Praxisebene des Schaffensprozesses gemacht. Während bisher die Prinzipien des Schaffens problematisiert wurden, findet man hier ein Intermezzo purer *Poiesis*. Die Empfindlichkeit für bestimmte Wörter, die an das eigentümliche Verhältnis des *Kulterers* zu den Wörtern in der gleichnamigen Erzählung erinnert („Alle Wörter hatten für ihn dieselbe Bedeutung, etliche aber versenkten ihn von Anfang an tief in eine geheimnisvolle Finsternis, in das Paradies einer Grundfarbe und in Zahlen und Ziffern, in Voraussetzung für Geschriebenes.“(104)), gehört zu einem ästhetisch-produktiven Verhalten, das sich durch die schöpferische Ausnutzung des Genusses kennzeichnet. Denn, so wie die „Freude am Erfinden von komplizierten, einwandfreien Sätzen“(226) des Fürsten in *Verstörung*, zeugt auch dieser Genuss von keiner beliebigen Aufregung, sondern von der jeder schriftstellerischen Produktivität ureigenen Entzückung an dem Umgang mit Wörtern. Anders als in *Verstörung* wird hier vielmehr die schöpferische Energie, die die Wörter an sich bergen, angedeutet. Diese Andeutung lässt sich an dem wiederholten Aussprechen „vor mich hin“ des Wortes „Vernichtung“ ablesen, das wie eine rituelle Geste der Aktivierung dieser Energie vollzogen wird. Dass es bei der Wiederholung des betreffenden Wortes um kein bloßes Verharren im Bereich der Phänomenalität – in dem Sinn einer Verlängerung des Genusses durch das Aufrechterhalten des entsprechenden Erregers in seiner Gegenwärtigkeit –, sondern gerade um die Transzendierung der Phänomenalität in einer Vorübung der schöpferischen Tätigkeit handelt, beweist es die enge Kontiguitäts-Beziehung zwischen der iterativen Geste und dem neu projizierten Schreibanlauf: „Mehrere Male sagte ich es vor mich hin. *In Madrid angekommen, gleich die Glennschrift vernichten*, dachte ich, sie muß so rasch als möglich weg, um mir eine neue zu ermöglichen.“

Bei dem näheren Betrachten der Art und Weise, wie in dem Text, den man gerade liest, „über“ diese iterative Sprachgeste²³⁸ geschrieben wird, identifiziert man sogar drei Textebenen, auf denen sie als Thema variiert wird: die Ebene der Erzählung („Mehrere Male sagte ich es vor mich hin.“); die Ebene des Gedankenberichts („sie muß so rasch als möglich weg“); und eine utopische Ebene des unmittelbaren Aufschreibens der Gedanken („*In Madrid angekommen, gleich die Glennschrift vernichten*“). In einer zur Abgrenzung der utopischen

²³⁸ „Sprachgeste“ wird hier nicht im linguistischen Sinn des Begriffs gemeint, sondern im reinsten dennotativen Sinn des zusammengesetzten Wortes, das eine beliebige tatsächliche Geste bezeichnet, – in diesem Fall die Geste der Wiederholung eines sprachlichen Gehalts.

Ebene von den anderen leicht modifizierten Reihenfolge kommt die angesprochene Sprachgeste sukzessiv vor, als:

- eine erzählte Sprachgeste – in einer Art indirekter Rede, die als Eigenkommentar des Ich-Erzählers zu seinem *Gedankenstrom* fungiert, nach der Formel: „Ich sagte die Vernichtung“; durch das wiederholte Aussprechen des einzigen Wortes „Vernichtung“ wird diese Formel in ihrer Grundstruktur nachgeahmt, so dass das „Er (ich) sagte, dass ...“ einer jeden indirekten Rede auf das „Ich sagte es“ reduziert wird.
- eine wiedergegebene Sprachgeste – in einer Art erlebter Rede des *Gedankenstroms*, nach der Formel: „Ich dachte die Vernichtung“;
- eine womöglich unmittelbar „gemachte“ Sprachgeste – in einer Art direkter Rede des *Gedankenstroms*, nach der Formel: „[Ich sagte zu mir:] <<die Vernichtung>>“, die im Text sowohl an der Unterstreichung im Schriftbild erkannt werden kann, als auch an der Infinitivform des Verbs „vernichten“, die eine (imperative) Direktanrede an die eigene Person signalisiert.

In diesem detaillierteren Bild der Rekurrenz der Sprachgeste im betreffenden Textabschnitt fällt vor allem die Virtuosität beim Zusammenbringen der drei Redearten in nur zwei aufeinanderfolgenden Sätzen auf. Der einfache Satz und das darauffolgende Satzgefüge stehen außerdem in einer Beziehung der Veranschaulichung des einen durch den anderen zueinander: Während in dem einfachen Satz bloß gesagt wird, dass die Geste wiederholt ausgeführt wurde, wird sie in dem Satzgefüge tatsächlich als solche wiedergegeben und sogar womöglich unmittelbar ausgeführt. Das kurze Spiel der Unmittelbarkeit im Schreibverhalten wird allerdings sofort bloßgestellt, und zwar durch die entfremdende Formel „dachte ich“, durch die die Sprachgeste aus ihrer gespielten Authentizität herausgenommen und als wiedergegeben erklärt wird. Das Gewebe der drei Redearten kann man übrigens als eine kleine, durchaus unscheinbare Inszenierung der wichtigsten (literarischen) Ausdrucksmodi betrachten, in der der Drang nach Authentizität wie ein Antriebsmechanismus funktioniert. Die Utopie der Authentizität wird aber gerade durch das äquilibristische Arrangieren dieser Ausdrucksmodi in einem kompakten Textgewebe parodiert, was zur selbstnegierenden Logik der Schreibens bei Bernhard überhaupt entspricht.

Was in poetologischer Hinsicht an diesem Passus auch noch interessieren sollte, ist das Phänomen der skripturalen Umsetzung eines poetologisch relevanten Themas. In diesem Fall wird die Wiederholung, die zunächst als Thema formuliert wird, durch ihr Variieren auf den drei verschiedenen Textebenen tatsächlich betrieben. Das erzählte wiederholte Aussprechen „vor mich hin“ des Wortes „Vernichtung“, das schon auf die Ausnutzung der in dem Wort an

sich steckenden schöpferischen Energie hinwies, wird in dem Gedankenbericht verlängert, wo es mehr oder weniger unmittelbar „geschieht“. Die auf fiktionaler Ebene angedeutete Ausnutzung der in dem Wort an sich steckenden schöpferischen Energie geht dementsprechend auf die skripturale Ebene des Textes über. Das bedeutet, dass diese Wortenergie bei der eigentlichen Textproduktion ästhetisch-produktiv eingesetzt wird. Diese Situation erscheint noch ausgeprägter in Bernhards letztpubliziertem Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*, wo die poetische Antriebskraft des Titelwortes zum Äußersten ausgewertet wird. Die Tatsache, dass es sich bei der diskutierten Wiederholungsgeste wiederum um das Wort/Wortfeld „Vernichtung“ handelt, wo im Vorhinein gerade über die konstruktive Rolle der Vernichtung (des schon Geschriebenen) im Schaffensprozess reflektiert wurde, lässt den Textabschnitt noch mehr an poetologischer Bedeutung gewinnen. Denn das vorher behauptete kreative Potenzial der Zerstörung wird hier buchstäblich dokumentiert: es ist nämlich das Wort/Wortfeld „Vernichtung“ selbst, das sich textkonstitutiv verhält. Das kreative Potenzial der Zerstörung bedeutet also nicht nur, dass man die Lust am Schaffen dadurch aufrechterhält, dass man das Geschaffene immer wieder zerstört, sondern vielmehr dass das Wort/Wortfeld „Vernichtung“ selbst zum Schaffen anregt. In diesem Sinn ist „der Genuß an dem Wort *Vernichtung*“, dessen Erfahrung tatsächlich im Text gemacht wird, ein paradigmatischer Ausdruck der Zerstörung als Schaffensstrategie.

In diesem Zusammenhang wird der neue Schreibenlauf, der auf die absolut notwendige Vernichtung der schon zuende gebrachten Schrift „Über Glenn“ folgen sollte, mit der größten Emphase projiziert: „Jetzt weiß ich, *wie* diese Schrift angehen, ich habe es nie gewußt, ich habe sie immer zu früh angefangen, dachte ich, dilettantisch.“(109) Wenn man aber den sich als unbegründet erwiesenen Enthusiasmus des letzten Schreibenlaufs in Betracht zieht, soll einem auch dieses neue triumphal-selbstbewusste Schreibvorhaben nicht anders als lächerlich vorkommen. Doch das geheimnisvolle „Wie“ des Herangehens an das Schreiben wird diesmal – wenn auch nicht direkt – verraten, indem das „Wie“ in ein unheimliches „Wann“ umschlägt. Die aufklärende Feststellung „ich habe sie immer zu früh angefangen, dachte ich, dilettantisch“ setzt die Erkennung der entscheidenden Rolle der Zeit für den Schaffensprozess voraus. Es geht um eine privilegierte Zeit, die in anderen Prosatexten explizit auf einen einzigen *Kairos*-Augenblick reduziert wird, dem die größte Bedeutung für das Gelingen der Niederschrift beigemessen wird. Solange dieser Augenblick nicht erkannt bzw. verpasst wird, oder solange er noch nicht eingetroffen ist, muss die Schrift immer wieder scheitern.

Das gilt nicht nur für die Kunst (generisch gemeint), sondern auch für den Tod, der ebenfalls an einem bestimmten Zeitpunkt eintreffen muss, um ein „gelungener“ Tod zu sein. Daher

wird er in Zusammenhang mit dem Tod als das wichtigste Kriterium zur Aufklärung der grundsätzlichen Verschiedenheit der zwei Freunde Glenn und Wertheimer herangezogen: „Glenn ist in dem für ihn idealen Zeitpunkt gestorben, Wertheimer aber hat sich nicht zu dem für ihn idealen Zeitpunkt umgebracht, dachte ich.“(220) Die Erklärung für die hier apodiktisch ausgedrückten Gelingen und Scheitern der zwei Freunde ist an einer früheren Textstelle zu finden, wo Freitod und natürlicher Tod wegen ihres wesentlich unterschiedlichen Bezugs auf den „idealen Zeitpunkt“ auf eine radikale Weise gegenübergestellt werden:

„Glenn starb zu dem für ihn günstigsten Zeitpunkt, dachte ich, aber Wertheimer brachte sich nicht in dem für ihn günstigsten Zeitpunkt um, wer sich umbringt, bringt sich niemals in dem für ihn günstigsten Zeitpunkt um, aber der sogenannte natürliche Tod ist immer der im günstigsten Zeitpunkt eingetretene.“(74f.)

Das mag für die Überlegung einer Bernhardschen Figur erstaunlich erscheinen, da man als Leser immer wieder geneigt ist, an die absolute Bewertung des Selbstmordes in Bernhards Werk und manchmal auch darüber hinaus in der realen Biographie des Schriftstellers zu glauben. Abgesehen von allen literaturwissenschaftlichen Argumenten, die der Naivität solcher schlichten Wahrnehmungen widersprechen, mag hier vorläufig nur daran erinnert werden, dass Bernhard, so wie beispielsweise Emil Cioran, tatsächlich ein großer „Theoretiker“ des Selbstmordes gewesen ist, der aber selbst keinen Selbstmord begangen hat. Außer dieser wesentlichen biographischen „Korrektur“ muss auch die Tatsache unterstrichen werden, dass das, was in seinen Büchern am meisten interessieren sollte, nicht der Selbstmord an sich, in seiner zwangsläufig winzigen Anekdote ist, sondern das komplexe selbstmörderische Verhalten, – das wohl zum Selbstmord führt, oder aber auch nicht.

Virtuosität und Dilettantismus, in der Kunst wie in dem Tod, messen sich also an der Erkennung und der Ausnutzung dieser privilegierten Zeit, die in der Kunst die absolute Exklusivität bei der Ermöglichung des Schaffens besitzt. Aber gerade diese Fähigkeit wird vermisst, so dass die Figuren in den meisten Fällen ihre Studien unmöglich zur Niederschrift bringen können. Durch das Einsehen des Fehlers der verfrühten Niederschrift wird hier jedoch mit dieser Fähigkeit gerechnet. Unter diesen Umständen wird der Darstellung der neu projizierten Schrift auch mehr Platz im Text eingeräumt. Die extrem lapidaren Angaben über die Thematik der zuende gebrachten und nun zu zerstörenden Schrift „Über Glenn“, die schon lange eingeführt wurden („*Musik/Besessenheit/Ruhmsucht/Glenn*, hatte ich einmal notiert, in mein erstes Madridheft.“(59)), werden jetzt beachtlich erweitert:

„*Glenn und die Rücksichtslosigkeit, Glenn und das Alleinsein, Glenn und Bach, Glenn und die Goldbergvariationen*, dachte ich. *Glenn in seinem Studio im Wald, sein Haß*

auf die Menschen, sein Haß auf die Musik, sein Musikmenschenhaß, dachte ich. Glenn und die Einfachheit, dachte ich, das Gastzimmer betrachtend.“(109f)

Die vorherigen vier Vokabeln, die allerdings sehr prägnant die thematischen Richtungslinien der Schrift umreißen, wachsen zu stichwortartigen Überlegungen, die ohne weiteres als eventuelle Kapitelnamen gelten könnten, in welchen die Gestalt des Klavierkünstlers Glenn schon konsistente Konturen bekommt.²³⁹

In dem zweiten Textblock der Reflexionen über das Schreiben kommen noch weitere Vorstellungen und selbstaufgelegte Vorschriften in Bezug auf die neue Schrift hinzu. Die erste Textsequenz davon konzentriert sich auf zwei inhaltliche Grundfragen, den *Mittelpunkt* und den *Ausgangspunkt* der Schrift, die sich aber offensichtlich durchkreuzen und sogar beinahe überdecken und auf eine gemeinsame Problematik der Konkurrenz der Themen hinauslaufen. Während der Gegenstand der vorherigen Schreibunternehmungen ohne weiteres auf Glenn festgelegt war, wird er nun ernsthaft in Zweifel gezogen:

„Wenn ich meine Beschreibung von Glenn Gould wirklich noch einmal versuche, dachte ich, dann werde ich in dieser auch seine Beschreibung Wertheimers vorzunehmen haben und es ist fraglich, wer der Mittelpunkt dieser Beschreibung sein wird, Glenn Gould oder Wertheimer, dachte ich.“(221)

Daraus ergibt sich, dass Glenn nicht isoliert betrachtet und beschrieben werden kann, sondern in Zusammenhang mit dem Freund Wertheimer, zu dem er sich zahlreiche Male auf eine allgemein bemerkenswerte und für denjenigen lebensentscheidende Art und Weise geäußert und mit wem er als Künstler und überhaupt als Mensch ein ganz besonderes antagonistisches Paar gebildet hatte. Die Berücksichtigung von Glenns Äußerungen über Wertheimer würde aber vielmehr bedeuten, dass Wertheimer eine wichtige Rolle in der Ökonomie der Schrift bekommen und dadurch Glenn, den konstant projizierten Mittelpunkt der Schrift, verdrängen würde. Von daher versucht man das Dilemma der Hauptperson dadurch zu lösen, dass man sich Glenn und seine Kunst als Ausgangspunkt vornimmt. Nur macht diese kleine Perspektivenänderung das andere Thema noch stärker und lässt es immer mehr als Konkurrenzthema erscheinen:

„Von Glenn Gould werde ich ausgehen, von den *Goldbergvariationen* und vom *Wohltemperierten Klavier*, aber Wertheimer wird in dieser Beschreibung eine entscheidende Rolle spielen, was mich betrifft, denn für mich war Glenn Gould immer mit Wertheimer verbunden gewesen, gleich in was für einer Beziehung und umgekehrt

²³⁹ Mark M. Anderson (*Fragments of a Deluge*. In: *A companion of the works of Thomas Bernhard*, ed. by Matthias Konzett, 2002) sieht in der Glenn Gould-Figur eine Art Selbstportrait von Thomas Bernhard: „(...) the portrayal of Gould, like his other artist and writer protagonists, is a veiled self-portrait, a foil for his own ideal artistic self, with which he find himself in constant struggle.“(129); und noch: „In Gould we recognize the paradox of all Bernhard’s writing, a will toward artistic and intellectual perfection so intense that the results are pathological, deformed, perverse, ultimately resulting in the eclipse of the art itself.“(129)

Wertheimer mit Glenn Gould und vielleicht alles in allem spielt doch Glenn Gould in Beziehung auf Wertheimer die größere Rolle, als umgekehrt.“(221)

In dem letzten Satz dieser Überlegungen wird tatsächlich mit der Möglichkeit gerechnet, das Verhältnis Glenn-Wertheimer von Wertheimer aus zu betrachten. Bei der Erwägung der Eventualität, dass „Glenn Gould in Beziehung auf Wertheimer die größere Rolle [gespielt habe], als umgekehrt“, geht es nicht primär um die quantitative Einschätzung der Rollen, die die Freunde füreinander gespielt hatten in ihrer Beziehung, sondern um die erdenkliche Verschiebung des Bezugspunktes innerhalb des statuierten Verhältnisses von dem einen Freund auf den anderen. Dass diese Möglichkeit ernsthaft in Betracht gezogen werden kann/soll, wird weiterhin dadurch unterstrichen, dass die Frage des Ausgangspunkts zu einer Frage der epischen Gestaltung der Schrift umgedeutet wird. Dabei wird klar, dass die projizierte Schrift mit dem Ereignis, durch das die drei Freunde (Glenn, Wertheimer und der Ich-Erzähler selbst) *lebensentscheidend* zusammengekommen waren, beginnen sollte. Im Verhältnis zu diesem Ereignis sollen Glenn und Wertheimer als gleichrangige entgegengesetzte Figuren erscheinen:

„Tatsächlicher Ausgangspunkt muß der Horowitzkurs sein, dachte ich, das Bildhauerhaus in Leopoldskron, die Tatsache, daß wir völlig unabhängig voneinander aufeinander auf uns zugegangen sind vor achtundzwanzig Jahren lebensentscheidend, dachte ich. Wertheimers Bösendorfer gegen Glenn Goulds Steinway, dachte ich, Glenn Goulds Goldbergvariationen gegen Wertheimers Kunst der Fuge, dachte ich.“(221)

Der Gedanke über die unaussprechliche Opposition zwischen den zwei Freunden setzt sich in einer kompakten Form da fort, wo drei Seiten weiter die zweite Textsequenz des zweiten Textblockes der Reflexionen über das Schreiben einsetzt:

„Glenn, der kanadische Amerikaner, der Wertheimer ungeniert den *Untergeher* genannt hat, Glenn, der im *Ganshof* so gelacht hat, wie ich niemals vorher und niemals nachher einen Menschen lachen gehört habe, dachte ich, gegenüber Wertheimer, der das genaue Gegenteil von Glenn Gould gewesen ist, wenn ich dieses Gegenteil auch nicht beschreiben kann (...)“ (224)

Diese Opposition wird hier vor allem durch die Erwähnung des Spitznamens „der Untergeher“ verschärft, den Wertheimer von Glenn bekommen hatte, und dessen Geschichte von der Macht des Namengebers im Gegensatz zu der Schwäche und den selbstmörderischen Neigungen des Genannten zeugt. Außer der Wiederaufnahme dieses textkonstitutiven Gegensatzes zwischen den zwei Freunden findet man an dieser Stelle auch den Anknüpfungspunkt zu den weiteren Überlegungen über die projizierte Schrift. Die Überzeugung des Ich-Erzählers angesichts seiner Unfähigkeit, das Gegenteil von Glenn, das

er in Wertheimer erkannt hat, in seiner Schrift einzufangen („wenn ich dieses Gegenteil auch nicht beschreiben kann“), leitet zwar über zu einem neuen Schreibimpuls: „(...) aber ich werde den Versuch machen, dachte ich, wenn ich den *Versuch über Glenn* nocheinmal anfangen. Ich werde mich in der Calle del Prado einsperren und über Glenn schreiben und ganz von selbst wird mir Wertheimer deutlich werden, dachte ich“(224). Die perpetuierte negative Einstellung gegenüber der eigenen Schreibunternehmung, die konstant für gewagt, wenn nicht für unmöglich gehalten wird, führt merkwürdigerweise nicht zum Aufgeben, sondern zur ambitionierten Wiederaufnahme des Vorhabens, in einem kontinuierlichen Gestus des wütigen Schaffens ohne Werk.

Das früher schon erwähnte „Wie“ des Schaffensprozesses, das das erste Mal völlig hermetisch bleibt und das zweite Mal in ein „Wann“ des optimalen Starts umschlägt, wird hier mit Angaben über die allgemeine Schreibweise und den impliziten Zweck der Arbeit angereichert. Die Vorstellung über das Schreiben in absoluter Isolation über die eine Freundesfigur mit dem Anspruch auf die gleichzeitige Aufklärung der anderen durch ihre einfache Miteinbeziehung in das Schriftkonzept wird in den nächsten Sätzen – weniger der Hinweis auf die Isolierung – ganz stark weiter variiert:

„Indem ich über Glenn Gould schreibe, werde ich mir Klarheit über Wertheimer verschaffen, dachte ich auf dem Weg nach Traich. Ich ging viel zu schnell und hatte während des Gehens keine Luft, mein altes Übel, an welchem ich jetzt schon über zwei Jahrzehnte leide. Indem ich über den einen (Glenn Gould) schreibe, werde ich mir über den andern (Wertheimer) Klarheit verschaffen, dachte ich, indem ich die *Goldbergvariationen* (und *Die Kunst der Fuge*) des einen (Glenn) immer wieder höre, um dann über sie schreiben zu können, werde ich über die Kunst (oder Nichtkunst!) des andern (Wertheimer) immer mehr wissen und auch aufschreiben können, dachte ich und ich sehnte mich auf einmal nach Madrid und meiner Calle del Prado, nach meinem spanischen Zuhause, wie ich mich noch niemals nach einem Ort gesehnt hatte.“(224f)

Während in dem ursprünglichen Satzgefüge die Verbindung zwischen dem Schreiben über den einen Freund und dem Gewinnen an Klarheit über den anderen kopulativ (über die Konjunktion „und“) erfolgte – was übrigens die Selbstverständlichkeit („ganz von selbst“) der Ableitung des einen Tatbestandes von dem anderen auf syntaktischer Ebene betonte –, wird sie in diesen drei Variationen durch *indem*-Konnexionen verwirklicht. Im Verhältnis zu der vorherigen *und*-Konstruktion markieren die entsprechenden *indem*-Konstruktionen, in denen eine leichte Progression in die Richtung der Abstrahierung der angesprochenen Gehalte (Glenn und Wertheimer werden zunächst durch „den einen“ und „den anderen“ und dann durch die für sie repräsentativsten Musikstücke ersetzt) zu bemerken ist, eine Tendenz zur modalen Nuancierung der Selbstverständlichkeit der Tatbestände. Wenn man diese Tendenz in dem

größeren Rahmen der Frage nach dem „Wie“ des Schaffensprozesses betrachtet, kann man sie als einen weiteren Schritt zur Aufklärung genau dieses „Wie“ verstehen. Was man hier also über die projizierte Arbeitsweise des fiktionalen Schriftstellers noch erfährt, ist die Tatsache, dass eine Annäherung an die anvisierten zwei Menschen zum Zweck ihrer Be-Schreibung eine Annäherung an ihre Kunst voraussetzt. Das korrespondiert offensichtlich mit der oben erwähnten Progression in die Richtung der Abstrahierung der vorgenommenen thematischen Gehalte: Während in der ersten *indem*-Konstruktion von der zu erwerbenden Klarheit über den Menschen Wertheimer gesprochen wird, geht es in der dritten um das zu erwerbende Wissen über seine Kunst.

Die Vorstellung über die Annäherung an die Kunst der beiden Freunde, die das Schreiben über sie ermöglichen sollte, drückt sich quasi-symbolisch durch das ständige Anhören („(...) immer wieder höre“) der Musikstücke aus, die die größte Repräsentativkraft für sie haben. Im Grunde genommen ist das auf das Anhören der von den anvisierten Personen gespielten Musik reduzierte Verhalten desjenigen, der sich mit ihnen beschäftigt, keine metonymische Darstellung eines komplexeren Verhaltens. Was mit dieser reduktionistischen Darstellung beabsichtigt wird, ist eher eine tatsächliche Radikalisierung der Vorgehensweise des fiktionalen Schreibenden anzudeuten, die allen Figuren von Bernhard gemeinsam ist, egal womit sie sich genau beschäftigen. So wie bei der übertrieben intensiven Skizzenarbeit bei dem ersten Schreibenlauf geht es auch hier um eine ans Manische grenzende Verhaltensweise, mit dem Unterschied, dass die diesmalige Aktion dem eigentlichen Schreiben vorangeht, indem sie als vorbereitende Einübung in den zu behandelnden Stoff gelten soll.

Die bei Bernhard konstant thematisierte Neigung zum Manischen spiegelt sich auf rhetorischer Ebene vor allem durch Wiederholungen und Symmetrien wider. Da ich diese stilistischen Fragen hier noch nicht ausführe, mag eine schematisierte Rekonstruktion der sprachlichen Grundstrukturen und der syntaktischen Beziehungen innerhalb des diskutierten Passus (in dem der ursprüngliche Satz dreimal variiert wird) vorläufig einen Einblick in die raffinierte Rhetorik der Texte von Bernhard verschaffen:

[+ Einsperren]

Schreiben über G. -----UND-----Deutlich werden – W.

INDEM

1) Schreiben über G. -----Klarheit über W.

2) Schreiben über den einen (G.) -----Klarheit über den anderen (W.)

3) Hören von $V(F)$ des einen (G.) -----Wissen über die Kunst (Nichtkunst)
des anderen (W.)

----- zum Schreiben ----- + Schreiben.

An diesem Textgerüst kann man besser erkennen, welche Elemente variiert werden und nach welcher Logik. Ohne auf eine Analyse der rhetorischen Mittel einzugehen, ist es hier zu bemerken, dass all diese verwirrenden Äquivalenzbeziehungen mit einer Gleichung kulminieren: Das Schreiben über Glenn ist gleich dem Schreiben über Wertheimer. Abgesehen von der Extravaganz dieses Ausdrucks, der allerdings nicht buchstäblich bzw. isoliert zu lesen ist, sondern abgeleitet von der In-Beziehung-Setzung der sekundären Zweige der dritten Äquivalenzbeziehung, ist diese Schlussfolgerung gar nicht neu. Sie ist nur eine zugespitzte Form der Überlegungen über den *Mittelpunkt* und den *Ausgangspunkt* der Schrift, in denen Glenn und Wertheimer schon als Konkurrenzthemen galten. Außerdem ist der ursprüngliche Satz, der in dem oben kommentierten Textabschnitt variiert wird, semantisch auch nicht entfernt von seiner letzten Variante, die sich im Spiel der Variationen ergibt. In dieser letzten Variante nämlich wird das Schreiben als Form der Beschäftigung mit den zwei Freunden unterstrichen – was übrigens im gesamten Passus schon dadurch angedeutet ist, dass das Verb „schreiben“ sich am häufigsten (fünfmal) wiederholt –, und es wird klar, dass in der Vorstellung des sinnierenden Ich-Erzählers die projizierte Schrift, sei es in einer Form oder anderen, mit einem Schwerpunkt oder anderen, von den beiden Freunden handeln soll.

In diesem Sinn ist die am Ende dieses Textabschnitts evozierte Sehnsucht nach Madrid durchaus konvergent mit der Thematik des Schreibens, denn Madrid ist der Ort, wo die *Glennschrift* verfasst wurde und nun zu vernichten ist, damit eine neue angefangen werden kann, – also das neue Zentrum der Existenz und des Schreibens. Das am Ende der Überlegungen über die Arbeitsweise und die implizite Zweckmäßigkeit der Schrift plötzlich eingetretene Gefühl der Sehnsucht „nach meinem spanischen Zuhause“ markiert die Tendenz, die Projektionen über das Schreiben schließlich auf die Ebene der konkreten Welt überzuleiten und dementsprechend eine Brücke zwischen dem Idealen und dem Realen zu schlagen. Es drückt dadurch eine gewisse Spannung auf die Verwirklichung aus und potenziert zugleich den Eindruck der Dringlichkeit des Schreibens. Derselbe Eindruck lässt sich auch aus dem äußerlichen Verhalten des Ich-Erzählers gewinnen. Das Bild des „viel zu schnell“ gehenden Nachdenkenden schließt sich perfekt an das vorher in Bezug auf den ersten Schreibanlauf – und generalisierend auf alle anderen Anfänge der Schreibarbeit – angesprochene unruhige Umherlaufen im Vorzimmer des eigentlichen Schaffens („ich bin immer monate- und sogar jahrelang nur mit dem Gedanken an eine solche Schrift umhergelaufen, ohne sie anfangen zu können ...“(106)) an. In diesem neuen Zusammenhang

ist dieses Bild eine Art verkehrte Metapher, denn das gespannte Zulaufen auf ein präzises Ziel hin, das im übertragenen Sinn in diesem letzten Textabschnitt zum Schreiben herausgelesen werden kann, entspricht einem tatsächlichen Schnellgehen. Während in Bezug auf den ersten Schreibanlauf das irre Umherlaufen sich als Parallelbild des Körperlichen zu der angedeuteten allgemeinen Dynamik des unruhigen Denkens verhält, ist das Schnellgehen hier (auf einen bestimmten Zielpunkt hin) eine buchstäbliche Dokumentierung – in der Konkretheit der referentiellen Gehalte des Textes – der spezifischen Kategorie Steigerung, die die projizierte Arbeitsweise als Ganzes kennzeichnet. Diese weiteren Hinweise auf die Intensität des Tuns, die den rhetorisch erzeugten Intensivierungseffekt betonen, tragen demgemäss dazu bei, dass das in diesem letzt diskutierten Textabschnitt sensibel erweiterte „Wie“ des thematisierten Schaffensprozesses, das durch mehrere Attribute der Intensität bestimmt wird (radikale Vorgehensweise, nachdrückliche Beschäftigung mit dem Thema, Dringlichkeit des Schreibens), sich ganz homogen gestaltet.

Das Schriftprojekt „Über Glenn“, das den Ich-Erzähler in Gedanken beschäftigt, bestimmt aber auch seine Handlung, die den dünnen epischen Background des Romans ausmacht. Die Entscheidung, nach der Bestattung des Freundes Wertheimer nicht direkt nach Wien zurückzufahren, sondern vorher noch dessen Haus in Traich zu besuchen, erklärt sich nämlich durch den Wunsch, „in diese seine Geistesarbeit Einblick zu nehmen“(217), – der nicht nur auf ein quasi-editorisches, sondern auch auf ein dokumentarisches Interesse angesichts des eigenen Schriftprojekts zurückzuführen ist. „Diese seine Geistesarbeit“ steht für Wertheimers Schriften, in denen sich sein Denken – am Anfang in Anbetracht der Verfassung eines Buches, später nur noch in Form von aphoristischen Aufzeichnungen – niedergeschlagen hatte. Weil das Buchprojekt nie verwirklicht wurde, richtet sich nun das Interesse des Ich-Erzählers auf die isolierten Aufzeichnungen, die auf verschiedenen Zetteln gemacht wurden: „Vielleicht sind es tatsächlich die Zettel, die dich interessieren und die dich in Attnang Puchheim aussteigen haben lassen, dachte ich.“(79) Wertheimer übte also auch eine Schreibtätigkeit aus, und auf symmetrische Weise war auch seine Arbeitsweise alles andere als produktiv:

„Ein Buch hat er veröffentlichen wollen, aber dazu ist es nicht gekommen, weil er sein Manuskript immer wieder geändert hat, so oft und solange geändert, bis von dem Manuskript nichts mehr dagewesen ist, die Veränderung seines Manuskripts war nichts anderes, als das völlige Zusammenstreichen des Manuskripts, von dem schließlich nichts als der Titel *Der Untergeher* übriggeblieben ist.“(78f.)

Genau wie Roithamer in *Korrektur* geht Wertheimer in seiner Korrekturwut so brutal an seinen eigenen Text heran, dass er ihn letztendlich völlig zerstört. Diese Vorgehensweise ist

einer äußersten Radikalisierung der üblichen Korrekturverfahren gleich: Diese entwickeln sich nämlich nicht mehr zweitaktisch im Sinn jedes Ersetzens, das Streichen und neues Setzen voraussetzt, sondern eindimensional in die einzige Richtung des Streichens. Die Absicht der Änderung und Verbesserung entartet dergestalt in ein bloßes Annullieren. Die entschöpfende Geste des „Zusammenstreichen[s] des Manuskripts“ erinnert ebenfalls an die Unterstreichungsmanie des Fürsten in *Verstörung*, der beim Unterstreichen des Wichtigsten in seinem Text eigentlich die Auslöschung des Unterstrichenen erreichte („Und alle diesen unterstrichenen Sätze fangen mit der Zerstörung dieser Sätze an...“(230)). Ihrer Schreibgestik ist zwar die Umkehrung der jeweiligen Verbesserungstendenz in das absolute Gegenteil gemeinsam, so dass sowohl die Unterstreichungen des einen als auch die Korrekturen des anderen mit Auslöschungsverfahren synonym sind.

Was die innertextlichen Verhältnisse betrifft, ist die Parallelisierung dieses destruktiv ausgerichteten perfektionistischen Schreibverhaltens zu der obstinaten Arbeitsweise des Ich-Erzählers, der das schon Geschriebene immer wieder vernichtet, um das Ganze dauernd von vorne zu nehmen, nicht nur offensichtlich, sondern sogar tendenziös.²⁴⁰ Sie scheitern beide bei dem Zustandebringen ihres Werks, indem sie beide ihr Werk selbst vernichten. Während aber Wertheimer sein Manuskript in einem progressiven Korrekturverfahren endgültig zerstört, zerstört der Ich-Erzähler sein Geschriebenes zwar auch ganz, aber fängt dann immer wieder neu mit dem Schreiben an derselben Schrift an, und macht dadurch die Vernichtung zu einem notwendigen Moment in dem gesamten Schaffensprozess. Dafür schreibt Wertheimer Aphorismen:

„(...) *ich schreibe Aphorismen*, hat er immer wieder gesagt, dachte ich, das ist eine minderwertige Kunst der geistigen Kurzatmigkeit, von welcher gewisse Leute vor allem in Frankreich gelebt haben und leben von mir, sogenannte Halbphilosophen für den Krankenschwesternnachttisch (...)“(94).

In dieser Wiedergabe der Äußerungen von Wertheimer wird schon eine kleine Kostprobe von dessen Kunst zu genießen gegeben, vor allem in der brillanten Formulierung „das ist eine minderwertige Kunst der geistigen Kurzatmigkeit“, in der eine kritische Definition der Aphorismuskunst in einer äußerst prägnanten Form enthalten ist. Das Urteil über den Dilettantismus derjenigen, die diese Kunst ausüben, auf den Wertheimer durch den sarkastischen Ausdruck „Halbphilosophen für den Krankenschwesternnachttisch“ hinweist, übernimmt außerdem auch der Ich-Erzähler, der Wertheimers übliche Beschäftigung von einem bestimmten Moment an als eine Verbindung von *pseudophilosophischem* Künstlertum

²⁴⁰ Vgl. Mark M. Anderson (a.a.O.): „The subject of the novel is thus not Gould’s music but the empty space of two unfinished, endlessly corrected manuscripts.“(130)

und Musik beschreibt: „[Wertheimer] Versuchte es plötzlich nurmehr noch sozusagen als Zweitschopenhauer, Zweitkant, Zweitnovalis und untermalte diese pseudophilosophische Verlegenheit mit Brahms und Händel, mit Chopin und Rachmaninow.“(155) Dieses epigonale Denken (das sich in aphoristischen Aufzeichnungen niederschlägt) samt dem musikalischen Hintergrund stellen die verfallene Form einer einst hohen Kunst dar. Der verzweifelte Modus von Wertheimers (Klavier)kunst, die er zwar zur Virtuosität, aber jedoch nicht zur Genialität bringen konnte, und die daher völlig verfällt und schließlich in eine andere Form übergeht, entspricht diesmal ohne weiteres dem verbissen-beharrlichen Kreativitätsmodus des Ich-Erzählers, der seine Niederlagen unermüdlich zum Ansatzpunkt weiterer Versuche umleitet. Das Schreiben ist übrigens für beide eine Ersatzkunst,²⁴¹ so wie auch für andere Figuren von Bernhard (beispielsweise in *Ja* oder in *Beton*) verschiedenartige Notizen Ersatzschriften für die eigentlichen wissenschaftlichen Studien darstellen.

Gerade diese Ersatzkunst seines Freundes ist aber dem Ich-Erzähler wichtig. Zunächst wendet sich sein Interesse an den Nachlass von Wertheimer in einem prospektiven, quasi-editorischen Sinn. Indem er in erster Linie von dem Authentizitätsgehalt der *Zettel* ausgeht, hält er es nämlich für angeboten, dass sie in einer ordentlichen Form konserviert werden:

„Unsinnigkeiten, so er, aber Wertheimer war auch hochmütig, was mich vermuten ließ, daß es sich bei diesen Unsinnigkeiten um wertvolleres handelte, jedenfalls um Wertheimersche Gedanken, die es wert sind, erhalten zu werden, gesammelt, gerettet, geordnet, dachte ich, und ich sah schon einen ganzen Haufen von Heften (und Zetteln) mehr oder weniger mathematisch-philosophischen Inhalts.“(53f.)

Die hier vorweggenommene Beschäftigung mit dem Nachlass des Freundes erinnert an die konsistenteren editorischen Vorhaben des Ich-Erzählers in *Korrektur*, der sich vornimmt, die hinterlassenen Schriften seines Freundes Roithamer zu *sichten* und zu *ordnen*, und nicht desto weniger an die Aufgabe des Ich-Erzählers in *Frost*, der die Äußerungen des Malers Strauch zu registrieren und also ebenfalls quasi-editorisch zu betreuen hat. Der Ich-Erzähler in *Der Untergeher* lässt es sich sogar vorschweben, dass er die *Zettel* in eine gewisse Ordnung bringen und dadurch ein kompaktes Material anfertigen könnte, das sich zum Veröffentlichen eignen würde: „Tausende seiner Zettel aneinander gereiht, dachte ich, und unter dem Titel *Der Untergeher* herausgegeben.“(79) In der Absicht, den Nachlass des Freundes unter genau demselben Titel herauszugeben wie derjenige, den dieser selbst für sein Buchprojekt

²⁴¹ Das Schreiben als Ersatz für die musikalische Komposition ist laut Gregor Hens (*Thomas Bernhards Trilogie der Künste*, 1999; das Kapitel zu „Der Untergeher“) das konstitutive Prinzip des Romans selbst, der in seiner Auffassung als Teil einer „Trilogie der Künste“ (neben *Holzfällen* und *Alte Meister*) die spielerische Umsetzung kompositorischer Strukturen in die Prosa darstellt. Er zeigt, dass der Roman sowohl in seine Mikro- als auch in seine Makrostruktur eine fugal-kontrapunktische Technik einsetzt, auf die die thematisierten Musikkompositionen (*Die Goldbergvariationen* und *Die Kunst der Fuge*) auf transparente Weise anspielen.

ausgewählt hatte und auf welchen die korrigierte Fassung des Manuskriptes („von dem schließlich nichts als der Titel *Der Untergeher* übriggeblieben ist“(79)) sich letztlich auch reduzierte, lässt sich das wiederverwertende Vorhaben des Überlebenden in Bezug auf die Arbeit des Verstorbenen erkennen. Das editorische Projekt sollte zur Verwirklichung eines Werks führen, das zu Lebzeiten seines Autors immer wieder scheitern musste, und infolgedessen es und seinen Autor posthum geltend machen.

Die heilsame Projektion wird indes sehr prompt widerrufen: „Unsinn. Die Einschätzung hatte ich, daß er alle diese Zettel in Traich und Wien vernichtet hat. *Keine Spuren hinterlassen*, ist ja auch einer seiner Aussprüche.“(79) Aber nicht nur die Ahnung, dass Wertheimer seine Schriften vor dem Tod vernichtet hatte, lassen den Ich-Erzähler seine eigene Vorstellung für unsinnig erklären, sondern auch die Skrupel gegenüber der betreffenden Unternehmung und vielmehr gegenüber jeder Art von Mumifizierung durch das posthume *Festnageln* eines Menschen „an seinen eigenen Aussprüchen, Äußerungen“(79). Der einfache Zugriff auf die schriftlichen Äußerungen des Verstorbenen wird als eine illegitime Operation der Gleichsetzung von Mensch und Produkt verstanden, die das Bild des betreffenden Menschen nur vernichten kann:

„Wir beuten den Nachlaß aus, um den, der ihn uns hintergelassen hat, noch mehr zu vernichten, den Toten noch mehr zu töten, und hat er uns nicht den entsprechenden Vernichtungsnachlaß hinterlassen, erfinden wir einen solchen, erfinden ganz einfach Äußerungen gegen ihn etcetera, dachte ich.“(80)

Die Kritik an dem Zugriff auf die Äußerungen eines Toten ist aber nicht generisch, sie impliziert den Bezug auf den eigenen Versuch der Schilderung von zwei toten Freunden. Der Kommentar zum Umgang mit einem Nachlass im Allgemeinen kommt übrigens unmittelbar nach dem Zitieren im Text von einem der Aussprüche von Wertheimer („*Keine Spuren hinterlassen*, ist ja auch einer seiner Aussprüche“) und läuft dadurch auf indirekte Weise auf die Inkriminierung der eigenen schriftstellerischen Praxis hinaus. Somit erfolgt an diesem Punkt fast unmerklich der Übergang von der projizierten Editorenposition des Ich-Erzählers zurück zu seiner Schriftstellerposition, die hier offensichtlich performiert wird. In diesem kleinen Textraum wird also eine sehr kompakte Einheit von Text und textinternem Metatext geschaffen, in der die Praxis- und die Theorieebene des Schaffensprozesses auf eine raffinierte Art und Weise innerhalb derselben inszenierten Textpraxis zusammentreffen.

Was an diesem selbstkritischen Punkt des Textes ebenfalls nicht übersehen werden kann, ist die wiederaufgenommene Rhetorik der Vernichtung. Einerseits wird das Zitierungsverfahren als eine mörderische Praxis eingeschätzt, andererseits referiert die hier zitierte Äußerung selbst auf die definitive Vernichtung aller materiellen Spuren vor dem Tod. In Anbetracht der

fatalen mumifizierenden Tendenz verhält sich jeder Versuch, den Anderen mit seinen eigenen Worten zu schildern, durchaus vernichtend in Bezug auf die zitierte Person, was der eigenen Menschenbild-fördernden Logik eines jeden derartigen Versuchs grundsätzlich widerspricht. Der Ich-Erzähler bemüht sich aber selbst um eine solche Schrift, und zwar nicht nur theoretisch, indem er darüber sinniert, sondern auch praktisch, gerade indem er darüber erzählt, – in einem performativen Akt der Suche nach dem Werk, in welchem die Zitate aus der Rede der zwei großen „Anderen“ gar nicht selten vorkommen. Die Tatsache, dass diese scharfe Kritik am Zitierungsverfahren ausgerechnet von dem Praktikanten ausgeübt wird, zeugt von der selbstunterminierenden Ausrichtung seiner Unternehmung²⁴² und lässt diese in Verbindung mit der wiederholten Geste der Vernichtung seiner eigenen Manuskripte erscheinen. Die Vernichtung erweist sich daher als konsequenter Grund des Schaffens. Was die Rhetorik der Vernichtung in der zitierten Äußerung von Wertheimer („*Keine Spuren hinterlassen*“) betrifft, ist sie ihrerseits in Beziehung zu dessen destruktiver Arbeitsweise zu bringen, und darüber hinaus zu seiner großen letzten Geste der Vernichtung, durch die er noch vor dem frei gewählten Tod seine emphatische Äußerung buchstäblich umsetzte:

„Wie die Zettel alle verbrannt waren, *alles Geschriebene*, wie sich der Franz ausdrückte, habe er, Wertheimer, nach Salzburg telefoniert, und das Klavier bestellt und der Franz erinnerte sich noch genau, daß sein Herr während dieses Telefonats immer wieder betont habe, man solle ihm *einen völlig wertlosen, einen entsetzlich verstimmten Flügel* nach Traich schicken.“(242)

Der ungeheuerliche Akt der Zerstörung des eigenen Schaffens – sowohl der *Zettel*, also der Ersatzkunst, als auch des Klavierspielens, also der ersten Kunst, zu der man sich bekannt hatte –, vollendet durch den letzten vernichtenden Akt, die definitive Selbst-Zerstörung durch Selbstmord, ergibt ein abnormes Bild der absoluten persönlichen Katastrophe. Durch die Anwendung des Zerstörungsprinzips an das eigene Leben macht die erzählte Figur im Vergleich zu der erzählenden Figur einen weiteren Schritt, den letztmöglichen, – in den Freitod. In dem Freundestrio Gould – Wertheimer – erzählendes Ich treffen dergestalt symbolisch die fundamentalen Existenzvarianten zusammen: Tod, Freitod, Überleben.

Kehren wir aber zurück zum Interesse des Ich-Erzählers an dem Nachlass von Wertheimer, das außer dem editorischen Gehalt auch eine dokumentarische Komponente hat. Diese Komponente bezieht sich auf sein eigenes Schriftprojekt („Über Glenn“) und konvergiert vollkommen mit den prospektiven Überlegungen zur Vorgehensweise, in denen auch der Gedanke an die Berücksichtigung von Glenns Äußerungen über Wertheimer einen Platz hatte:

²⁴² Da der Zitierungsstil für das Prosawerk von Bernhard generell gilt, ist diese Kritik ein starker selbstreferentieller Moment des Textes, an welchem die selbstunterminierende Tendenz des fiktionalen Erzählers ihre skripturale Dimension bloßlegt.

„Wenn ich meine Beschreibung von Glenn Gould wirklich nocheinmal versuche, dachte ich, dann werde ich in dieser auch *seine* Beschreibung Wertheimers vorzunehmen haben (...)“ (221). Das Interesse an den Schriften von Wertheimer gehört in diesem Sinn zu einem real-imaginierten konsequenten Vorgehen, denn man verspricht sich von ihnen das Entdecken von Aussagen über Glenn oder generell über das Freundestrio, die Glenns Äußerungen über Wertheimer nur ergänzen würden:

„Vor allem über Glenn werde ich das eine oder andere Interessante finden, dachte ich, jedenfalls über uns drei, über unsere Studienzeit, über unsere Lehrer, über unsere Entwicklung und über die ganze Weltentwicklung, dachte ich im Gasthaus stehend und durch das Küchenfenster schauend (...)“ (54f.)

Was an dieser Aufzählung der erhofften Befunde auffällt, ist die unerwartete Erweiterung ihres Spektrums durch den abschließenden Ausdruck „die ganze Weltentwicklung“. Durch die Symmetrie zu dem vorletzten Ausdruck („unsere Entwicklung“) muss er als eine natürlich abgeleitete Form von diesem wirken, kann aber unmöglich über seinen Aberrationscharakter hinwegtäuschen. Was erzielt wird, ist daher eine Emphasisierung des vermuteten Inhalts von Wertheimers Schriften, die der Selbstemphasisierung der meisten Schreibenden von Bernhard entspricht, die an ihre Arbeiten die extravagantesten Absolutheitsansprüche erheben.

Da Wertheimers Schriften nicht erhalten sind, bleibt das Interesse des Ich-Erzählers an ihnen bloß theoretisch, und seine Dokumentationsreise erweist sich als sinnlos. Zusammenfassend: Der Ich-Erzähler kommt aus Spanien nach Österreich zum Begräbnis seines Studienfreundes Wertheimer. Dieser extrem dünne epische Faden wächst in zwei Richtungen, die sich überschneiden: eine un-epische Richtung, die konsistenteste, die in den Gedanken des Ich-Erzählers zurück an seine zusammen mit Wertheimer und Glenn Gould verbrachte Studienzeit und zugleich in seinen Überlegungen zum eigenen Schriftprojekt „Über Glenn“ besteht; und eine epische Richtung, die in der Weiterreise des Ich-Erzählers zum Jagdhaus des verstorbenen Freundes besteht, wo er dessen Schriften, die ihn in editorischer und dokumentarischer Hinsicht interessieren, zu finden hofft, und wo er stattdessen erfährt, dass sein Freund alles verbrannt hatte. Was die zwei Richtungen intim verbindet, ist gerade das Interesse des Ich-Erzählers an dem Nachlass von Wertheimer, das mit seinem eigenen Schriftprojekt zusammenhängt. Der Roman trägt übrigens denselben Titel wie das Buchprojekt von Wertheimer, das infolge der rücksichtslosesten Korrekturverfahren zunichte gemacht wurde. Wie in *Die Billigesser*, wo der Titel einer thematisierten Schrift auch für den Titel des Romans steht und dadurch auf das Zusammenspiel von skripturalen Perspektiven hinweist, deutet der Titel auch hier auf die Übernahme des Schriftprojektes einer erzählten Figur durch eine überfiktionale Figur hin. Die Situation ist in diesem Fall sogar noch

komplexer, denn hier werden zwei Schriften thematisiert, in Bezug auf welche angedeutet wird, dass sie deckungsgleiche Thematiken haben: „Der Untergeher“ von Wertheimer und „Über Glenn“ des Ich-Erzählers (in dem geplant wird, dass beide Freunde, sowohl Glenn als auch Wertheimer, als Hauptfiguren behandelt werden). Noch dazu wird die Erzählung als solche in ihrer Gegenwärtigkeit zur Schau gestellt:

„(...) heute schreibe ich diese Unsinnigkeiten, von denen ich mir zu sagen getraue, sie seien *essayistisch*, um auch dieses gehaßte Wort wieder einmal zu gebrauchen auf dem Weg meiner Selbstzerstörung, schreibe diese essayistischen Auslassungen, die ich am Ende doch immer verfluchen und zerreißen und also vernichten muß, und kein Mensch weiß mehr, daß ich einmal selbst die Goldbergvariationen gespielt habe, wenn auch nicht so gut, wie Glenn Gould, den zu beschreiben ich mich seit Jahren bemühe, weil ich mich für authentischer halte in dieser Beschreibung als andere (...)“ (158)

An dieser Stelle reflektiert der Ich-Erzähler über seine Schreibperformance. Das ist im übrigen der einzige eindeutig selbstreferentielle Moment des Textes, aber auch er entwickelt sich nicht in einem kompakten Abschnitt bzw. Satzgefüge, der/das dem Selbstbezug des Textes einen exklusiven Spielraum bieten würde, sondern wird in den fiktionalen Fluss eingebettet. Dafür wird genau auf diese Weise die Art des Verhältnisses zwischen der eigentlichen Schrift, die als sich gerade vollziehend präsentiert wird, und der thematisierten Schrift *über Glenn*, unterstrichen. Dass dieses Verhältnis überhaupt besteht, beweist es schon der Titel „Der Untergeher“, der durch die Anspielung auf die gescheiterte Schrift von Wertheimer auf das symmetrische Schriftprojekt „Über Glenn“ des Ich-Erzählers verweist, in welchem Wertheimer (*der Untergeher*) und Glenn Konkurrenzthemen sind. Ansonsten wächst der Gegenstand der projizierten Schrift zum Gegenstand der eigentlichen Schrift auf völlig natürliche Weise, und zwar nicht nur mit jeder hinzugefügten Zeile über das Schriftprojekt „Über Glenn“, sondern auch mit jeder hinzugefügten Erinnerung an die Studienzeit, da alle niedergeschriebenen Erinnerungen einen Bezug auf einen der zwei Freunde oder auf deren Beziehungen zueinander innerhalb des Freundestrios haben.

In diesem Sinn könnte die Stelle, wo die Thematisierung des Schriftprojektes „Über Glenn“ ansetzt („(...) allerdings war ich in Sintra (...) auf die Idee gekommen, über Glenn etwas zu schreiben (...)“ (106)), im Grunde genommen schon als selbstreferentiell gelesen werden, gerade weil die unerwartete Erinnerung an den ersten Schreibanlauf auf Erinnerungen folgt, in welchen die Glenn-Figur (im Kontext der gemeinsamen Studienzeit des Freundestrios) schon im Mittelpunkt stand, genau wie man es sich von der projizierten Schrift erhofft. Das Modaladverb „allerdings“ markiert zwar einen Riss in dem quasi-epischen Fluss der Vergegenwärtigungen, aber es betont zugleich eine gewisse intime Kontinuität von Text und Metatext jenseits jeder thematischen Diskontinuität. Da vorher noch gar nicht die Rede von

einem Schriftprojekt war, ist die hier genannte *Idee*, „über Glenn etwas zu schreiben“ nämlich zunächst auf den Text, den man gerade liest, zu beziehen. Die weiteren Ausführungen über diese *Idee* entwickeln sich allerdings zu einer Referenz (eine gewisse Schrift *über Glenn*), aber ihr Ansatzpunkt signalisiert ohne weiteres eine entstehende Selbstreferenzerscheinung (des eigentlichen Textes).

Wenn man zum eindeutig selbstreferentiellen Moment des Textes zurückkommt, kann man unschwer bemerken, dass die schroffe Negativbewertung der performierten/sich performierenden Schreibearbeit („diese Unsinnigkeiten“, „diese essayistischen Auslassungen“) den eigentlichen Text in einem Minderwertigkeitsverhältnis zur thematisierten Schrift erscheinen lässt. Diese legitimiert sich hier ganz emphatisch durch eine vorzügliche Angemessenheit des Verfassers an den zu behandelnden Gegenstand („weil ich mich für authentischer halte in dieser Beschreibung als andere“), die – so lässt es sich verstehen – als ideale Schreibbedingung ausgenutzt werden sollte. Was geschaffen wird/wurde, ist hingegen eine Art Ersatzschrift („heute schreibe ich diese Unsinnigkeiten“), die als *essayistisch* eingeschätzt wird. Diese Einschätzung des Ich-Erzählers in Bezug auf seine eigene Schrift zwingt zu einer revidierten Lektüre. Man soll nun den Text als eine vorbereitende Schreibearbeit lesen, die sich dementsprechend aus Aufzeichnungen über die zu behandelnden Figuren, Reflexionen über das Schreiben und Beschreibung eines gescheiterten Dokumentationsweges zusammensetzt. So wie die vorherigen zerstörten Fassungen, wird auch dieser neue Versuch für die Vernichtung vorgesehen: „die ich am Ende doch immer verfluchen und zerreißen und also vernichten muß“. Aber der Text besteht. Die Affirmation seiner immanenten Zerstörung bringt ihn nur weiter.

Noch deutlicher als *Die Billigesser*, wo die thematisierte Dokumentation einer Schrift schon über den fiktionalen Rahmen hinausgeht, kann *Der Untergeher* als seine eigene Dokumentationsgeschichte gelesen werden. Durch ein letztes selbstdiskreditierendes Manöver, das die an den vorherigen Versuchen vollzogenen Vernichtungsakte oder die Vernichtungsphantasien in Bezug auf den neu entstehenden Versuch selbst auf eine subtilere Art und Weise verlängert, gibt sich der Text als eine bloße Übung angesichts des eigentlichen Werks vor. Indem er den Titel des gescheiterten Buchprojekts einer erzählten Figur trägt, gilt er jedoch zugleich als die Verwirklichung dieses Projektes.²⁴³ Die Vorübung des Werkes wird zum Werk.

²⁴³ Diese Verwirklichung weist außerdem auf die Polarität der drei thematisierten Existenzvarianten zurück, im Sinn von Überleben durch Schreiben vs. Tod und Freitod. Dadurch wird das Thema der Grabschrift, das am ausgeprägtesten in *Ja* und *Wittgensteins Neffe* vorkommt, weitergeführt. Vgl. dazu Markus Janner: *Der Tod im Text*, 2003.

3. Das konsequente Schreiben

3.1. Das Schreiben als (Selbst)Auslöschungsübung zwischen Todesverschiebung und Selbstverschiebung

Die Destruktion ist ohne weiteres die Hauptkonstante von Thomas Bernhards Werk. In Form von zerstörerischem Verhalten, Tod oder Selbstmord erscheint sie auf verschiedenen Ebenen des Textes und bestimmt sowohl die Logik der erzählten Welt als auch den Schreibmodus. Die Schreibsituationen, die im Prosawerk auf die Frage *Was heißt schreiben?* antworten und in meiner Auffassung Bernhards Schaffensprinzipien allegorisieren/metaphorisieren, werden ebenfalls hauptsächlich von Destruktion bzw. Negativität geprägt: Auf der einen Seite wird der thematisierte Schaffensprozess destruktiv ausgerichtet – sei es gegen seinen Gegenstand (wie in *Die Mütze* und *Die Auslöschung. Ein Zerfall*), sei es gegen sich selbst (wie in *Frost*, *Verstörung* oder *Korrektur*) –, oder aber anti-selbstdestruktiv im Verhältnis zu seinem Autor (wie in *Amras*, *Ja* oder *Wittgensteins Nefte*, wo im Schreiben der Selbstmord verschoben wird); auf der anderen Seite wird der Schaffensprozess immer wieder hinausgeschoben und dadurch als Absenz inszeniert (wie in *Das Kalkwerk*, *Die Billigesser*, *Beton*, *Der Untergeher*). Innerhalb der fiktionalen Verhältnisse im Allgemeinen können folgende große thematische Destruktions-Felder identifiziert werden:

Ein erstes Feld besteht aus den expliziten Ausdrücken des Zerstörungswillens in verschiedenen Äußerungen mancher „Anarchisten“-Figuren. So lehrt beispielsweise die Hauptfigur im letztpublizierten Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* ihren privaten Schüler Gambetti, dass die Welt nur durch ihre Vernichtung gerettet und neu geschaffen werden könnte, und bekennt sich dadurch ganz offensichtlich zur Zerstörung als einem universellen Erlösungsprogramm:

„Gambettis Aufmerksamkeit, ja Faszination ist die größere, wenn ich ihm sage, wie die Welt in meinem Sinne zu verändern wäre, indem wir sie ganz und gar radikal zuerst *zerstören*, beinahe bis auf nichts *vernichten*, um sie dann auf die mir erträglich erscheinende Weise wieder herzustellen mit einem Wort ...“(209)

Wie im vorigen Kapitel schon erwähnt, macht die äußerst radikale Auffassung der Weltverbesserung durch Weltzerfall das Hauptthema eines Theaterstücks von 1979 aus, namens *Der Weltverbesserer*, in welchem Sentenzen ausgesprochen werden, die jedem Dekonstruktivismus vorangestellt werden könnten. Zudem wird die Zerstörungsproblematik da in einen schriftstellerischen Rahmen einbezogen und erhält dadurch eine explizit poetologische Dimension. Der Pseudogelehrte, der für seine gespenstischen Thesen zur

Verbesserung der Welt – in welchen er eigentlich die Weltabschaffung als einzige Lösung zur Rettung der Welt predigt – den Dokortitel verliehen bekommt, hat nämlich ein Traktat *geschrieben*, das unschwer einer literarischen Praxis gleichgesetzt werden kann. Die Hauptthese seines Pseudotraktates kann daher als eine metaphorische Kodierung eines ästhetischen Programms gelesen werden. „Die Welt ist eine Kloake/ aus welcher es einem entgegenstinkt/ Diese Kloake gehört ausgeräumt/ Das ist ja auch der Inhalt meines Traktates“(166). Das wird man allerdings in verschiedenen Formen im ganzen Werk von Bernhard zu lesen bekommen, als würde einem genau dieses Traktat zugänglich gemacht.

Das zweite Feld machen die zerstörerisch angelegten Redeakte der erzählten oder erzählenden Figuren aus, in welchen profund negative Einstellungen zu diversen Sachverhalten geäußert werden. Das Objekt der Rede oder des immer wieder angesprochenen Denkens ist in den meisten Fällen ein Objekt der Verleumdung und der Denunziation. In ihren Monologen inkriminieren die Figuren jeweils die Familie, den Staat, die öffentlichen Institutionen, die Sprache, die Kunst, die Natur, etc., in grandiosen Schimpftiraden, die von demselben ungeheuerlichen Zerstörungswillen zeugen, der andernfalls unmittelbar zum Ausdruck gebracht wird. Eine der schärfsten und dunkelsten Schmähreden unter all diesen wütigen Monologen ist das verkehrte *Vater unser*, das die Hauptfigur in Bernhards erstem Roman, *Frost*, ohne jeden nachvollziehbaren Zusammenhang ausspricht:

„>>Vater unser, der du bist in der Hölle, geheiligt werde kein Name. Zukomme uns kein Reich. Kein Wille geschehe. Wie in der Hölle, als auch auf Erden. Unser tägliches Brot verwehre uns. Und vergib uns keine Schuld. Wie auch wir vergeben keinen Schuldigern. Führe uns in Versuchung und erlöse uns von keinem Übel. Amen. So geht es ja auch<<, sagte er.“(208)

Als Inbegriff der gewalttätigen Auseinandersetzung mit der Welt und der äußersten Negativität als Existenzmodus ist dieses satanistisch anklingende Gebet paradigmatisch für alle Redeverhalten von Bernhards Figuren, die in ihren Monologen übrigens nicht etwas zum Ausdruck bringen wollen, sondern im Gegenteil alle möglichen Referenten gerade im Sprechen aufzuheben und abzuschaffen versuchen.

Das dritte Feld setzt sich aus den destruktiven Unternehmungen der Figuren zusammen: von der Zerstörung der eigenen Schriften in *Der Untergeher* oder in *Korrektur* und der Absicht, eine Schrift zu verfassen, in welcher das Zu-(Be)schreibende paradoxerweise ausgelöscht werden sollte in *Auslöschung* – über den Bau eines perfekten Wohngebäudes für die geliebte Schwester, die bei dessen Ansehen augenblicklich stirbt in *Korrektur*, und den Mord an der Ehefrau, die ihren Mann bei der Niederschrift seiner Studie über das Gehör angeblich wesentlich stört in *Das Kalkwerk* –, bis zum Selbstmord bei fast allen anderen Hauptfiguren

des Prosawerks.²⁴⁴ All diese Gewaltakte unterstützen die so oft in den Reden der Personen theoretisierten oder aber in den Redeakten als solchen schon quasi vorgenommenen Zerstörungsformen, und machen aus Bernhards fiktionaler Welt ein beklemmendes Untergangsuniversum.

Gegen diesen vielseitigen Hintergrund der Destruktion im Prosawerk zeichnet sich die destruktive Dominante der Schreibsituationen ab. Wie sie sich genau konstituiert, lässt sich als Entwicklung des poetologischen Paradigmas aus der Früherzählung *Der Kulterer*²⁴⁵ verstehen, in der das Hauptthema „Selbstmord“ zum ersten Mal in einem konsistenten poetologischen Rahmen erscheint. Jene frühe metapoetische Antwort auf die Frage *Was heißt schreiben?*, die ich „Noch-nicht-Sterben in letalen Termini“ genannt habe, kann nämlich im Laufe des gesamten Prosawerks verfolgt werden, als die Bestätigung eines – mit höchster Wahrscheinlichkeit – eher unbewussten Programms, das mit der Kraft frühzeitiger ästhetischer Intuitionen die spätere Entwicklung der Prosa auf eine wesentliche Weise bestimmte. Die Verwirklichung dieses Programms erfolgt auf zwei Ebenen: Einerseits sind alle anderen Antworten auf die Frage *Was heißt schreiben?*, die man an den weiteren Schreibsituationen der erzählten oder erzählenden Figuren ablesen kann, von dieser ersten Grundantwort abgeleitet und gelten dementsprechend als nuancierende und verstärkende Variationen; andererseits lässt sich die in dieser Früherzählung parabolisch artikulierte Schreibformel, die in den späteren Prosatexten weitergedichtet wird, an dem tatsächlichen Schreibmodus nachprüfen und restlos bestätigen. Wie sich die Korrespondenz zwischen erzähltem Schreiben und tatsächlichem Schreiben verhält, werde ich im zweiten Teil dieses Kapitels untersuchen. Nun werde ich den Entwicklungsweg der primären Schreibformel „Schreiben heißt noch nicht sterben in letalen Termini“ im Laufe der thematisierten Schreibsituationen beschreiben.

Das Schreiben als Übung der Todesverschiebung vor dem Hintergrund der Beschäftigung mit dem Tod eines Anderen erscheint am deutlichsten in den späteren Prosatexten *Ja* (1978) und *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* (1982), aber auch in dem frühen *Amras* (1964). Während in den ersten zwei genannten Texten die erzählende Figur der Schreiber ist, gibt es in den letzten zwei schreibende Figuren: eine erzählte Figur und eine protokollierende

²⁴⁴ Zu einer Systematik der ‚suizidalen Prozesse‘ in Thomas Bernhards Werk s. Christian Katzmann: *Selbstzerstörer*, 2003.

²⁴⁵ Heinrich Anz geht in seiner Studie zu *Der Kulterer (Geschichtenerzählen: Geschichtenerstören*. In: *Text & Kontext*, 1986) ebenfalls davon aus, dass die Erzählung den Wert eines poetologischen Modells für das ganze Prosawerk von Bernhard hat: „Die Erzählung enthält, so möchte ich behaupten, das poetologische Paradigma, das dann in den folgenden Texten variiert, verkehrt, – zerstört wird. Sie stellt die Voraussetzung dar, die in der mit Besessenheit betriebenen Geschichtenerstörung immer mitgeht.“(177); die zwei Koordinaten des Modells in Anz’s Auffassung sind: „eine existenzialistische Poetik“ und der „Begriff absoluter Kunst“(182).

Erzählerfigur, die über die Situation der beiden und implizit über die Schriftstellerei der erzählten Figur sinniert und einige deren Aufzeichnungen sogar in ihre Erzählung integriert. Dergestalt gibt es in *Amras* zwei Schreibsituationen, beide dem Tod entgegengesetzt: Auf der einen Seite schreibt der erzählte Bruder und ist vor dem Tod, solange er schreibt, noch geschützt; auf der anderen Seite schreibt der erzählende Bruder (den Text der Erzählung selbst) und begeht noch keinen Selbstmord. Die Situation der Ich-Erzähler in *Ja* und *Wittgensteins Neffe* ist derjenigen des erzählenden Bruders in *Amras* ähnlich, nur sind da die jeweiligen zwei Figuren des Anderen in keinen weiteren Schreibprozess involviert. In beiden Fällen schreiben die Ich-Erzähler die Sterbensgeschichte eines Anderen und suspendieren im Schreiben ihren eigenen Tod, der als Gegenstand des Schreibens in den Text eingeht.²⁴⁶

Indem der Erzähler in *Amras* auch über das Schreiben des erzählten Sterbenden schreibt, nimmt er ein Szenario vorweg, das in den späteren Prosatexten öfters wiederzufinden sein wird. So werden in *Korrektur* (1975), *Die Billigesser* (1980) und *Der Untergeher* (1983) außer der eigenen schriftstellerischen bzw. editorischen Beschäftigungen der Ich-Erzähler auch, oder sogar hauptsächlich – wie im zweiten Fall davon – die scheiternden oder nicht zuende gebrachten Schriften der erzählten Figuren thematisiert, die alle ebenfalls Verstorbenenfiguren sind. Eine Sondersituation im Verhältnis zu diesen drei Prosatexten stellt *Das Kalkwerk* (1970) dar. Da referiert der Ich-Erzähler über die Schreibsituation der Hauptfigur nicht direkt, sondern orchestriert stumm die protokollierenden Instanzen, über welche der leere Schaffensprozess der Hauptfigur überhaupt vermittelt wird, und problematisiert demzufolge auch sein eigenes Erzählen nicht. Im Vergleich zu *Der Kulterer* aber, wo die Schreibsituation der Hauptfigur von einem allwissenden Erzähler, dessen Präsenz gar nicht zu spüren ist, erzählt wird, ist hier die erzählende Instanz, wenn auch sehr diskret und in keiner direkten Beziehung zum erzählten Schreiber, jedoch präsent im Text, und, wenn auch stumm, trotzdem als Stimme wahrzunehmen. Von daher kann man in diesem Fall die Anfänge des Schreibens über das Schreiben des Anderen erkennen, das bei Bernhard den zweiten großen Modus des selbstreflektierenden Schreibens neben dem Schreiben über das eigene Schriftprojekt der Ich-Erzähler darstellt. Sonst sind Erzähler und jeweilige erzählte Schreiber-Figuren bzw. deren Schaffensprozesse in den anderen drei Texten stark parallelisiert, und die Erzählung lässt sich darüber hinaus als Übernahme und gewissermaßen sogar als Verwirklichung der gescheiterten Schriften der erzählten Figuren verstehen.

In zwei weiteren Texten, und zwar in *Verstörung* (1967) und in *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986) findet man das Erzählmodell des Schreibens über das Schreiben des Anderen

²⁴⁶ Zur Frage des „Einschreiben[s] des Todes in den Text“ (21) bei Thomas Bernhard s. Markus Janner: *Der Tod im Text*, 2003.

allerdings wieder, jedoch in einer ziemlich inkonsistenten Form. In *Verstörung* ist das Schreiben auf zwei Ebenen inszeniert: die Ebene des sein Erzählen zur Kenntnis nehmenden Ich-Erzählers und die Ebene der mehr oder weniger episodisch erzählten Schreiber-Figuren. In *Auslöschung* ist der gesamte Text von einer anonymen Herausgeber-Figur wiedergegeben, die jeweils am Anfang und am Ende des Textes den Ich-Erzähler als erzählte Figur bloßstellt und dementsprechend dessen Schreiben seinem eigenen „Schreiben darüber“ zu- und unterordnet. Das Verhältnis zwischen dem Erzähler und den erzählten Figuren ist aber in beiden Fällen unzureichend bzw. gar nicht problematisiert, als dass man hier von einer textkonstitutiven Alteritätsfrage sprechen könnte.

Im Laufe des Prosawerks nimmt dieses Verhältnis mehrere Formen an, die man schematisch folgendermaßen zusammenfassen kann:

- Man schreibt das *andere* Denken auf (*Amras, Frost, Verstörung, Korrektur*);
- Man schreibt über einen Anderen oder an Stelle eines verstorbenen Anderen, indem man gegebenenfalls dessen Schriftprojekt übernimmt (*Korrektur, Ja, Wittgensteins Neffe, Die Billigesser, Der Untergeher*);
- Man wird von einem Anderen abgelenkt und schreibt anstatt der eigentlichen Schrift dessen Geschichte nieder (*Beton*);
- Man schreibt über das Schreiben eines Anderen (*Amras, Verstörung, Korrektur, Die Billigesser, Der Untergeher*), bzw.:
- *Es* wird über das Schreiben eines Anderen geschrieben (*Das Kalkwerk, Auslöschung*).

An diesem Schema kann man erkennen, dass die Texte nicht immer strikt einer bestimmten Dialogsituation zugeordnet werden können, und dass die erstellten Kategorien sich oft überschneiden oder überlappen. Trotz dessen zeichnet sich die vierte Kategorie in diesem Schema – weniger *Verstörung* – durch ein paar unverkennbare Züge aus: Erzählerfigur und erzählte Figur stehen in einer engen Beziehung zueinander; der Erzähler thematisiert – direkt oder indirekt – sein Schreiben; die erzählte Figur ist ihrerseits eine Schreiber-Figur; das Verhältnis zwischen Erzählerfigur und erzählter Figur verlängert sich in deren sich wechselseitig (be)gründenden schriftstellerischen Tätigkeiten; der Erzähler ist die Überlebender-Figur. Vereinzelt kommen diese Züge zwar auch in anderen hier nachgezeichneten Dialogkategorien vor, aber diese besondere Konfiguration der sich im Dialog der zwei Schreibsituationen spezifizierenden Alteritätsfrage gilt nur für diese vierte Kategorie. Das Schreiben des Erzählers definiert sich allerdings auch in den anderen Texten mehr oder weniger über das Verhältnis zum Anderen, aber, im Unterschied zu diesem Fall,

nicht auch über ein bestimmtes Verhältnis zu dessen Schreiben. Dafür ist das Verhältnis Leben-Tod bzw. Überleben-Selbstmord in allen Fällen durch die polare existenzielle Beziehung zwischen dem Erzähler und der erzählten Figur veranschaulicht, in dem Sinn dass die erzählten Figuren invariabel sterbende Figuren sind, deren Tod von den Erzählern im Schreiben überlebt und überwunden wird.

Die Assoziation Schreiben-Todesverschiebung, die die Dominante der Antwort auf die Frage *Was heißt schreiben?* in *Amras*, *Ja* und *Wittgensteins Neffe* ausmacht, kann man also im Grunde genommen in allen anderen oben erwähnten Texten des Prosawerks von Bernhard finden, – und außer ihnen auch in der Erzählung *Die Mütze* (1966/1967), in welcher der Ich-Erzähler noch keine Spaltung in erzählende und erzählte Figur kennt. Vielmehr wird der Hintergrund dieser Assoziation, nämlich die Beschäftigung mit dem (Tod eines) Anderen, die mit *Amras* ansetzt, nicht nur auch in anderen Texten bestehen – inklusive in *Die Mütze*, wo das Wechselspiel Identität-Alterität ebenfalls eine wichtige Rolle spielt, obwohl da diese Problematik nur auf der Ebene der erzählten Welt und nicht in einer Orchestrierung von erzählenden und erzählten Stimmen erscheint –, sondern manchmal, und zwar in seiner Variante der Beschäftigung mit dem *Schreiben* eines verstorbenen Anderen, sogar in seiner skripturalen Richtung weiterspezifiziert sein. Das Schreiben als Todesverschiebung lässt sich also generell aus dem Prosawerk herauslesen, und noch dazu immer in der Form der Auseinandersetzung (des überlebenden Erzählers) mit dem (verstorbenen) Anderen: als Konfrontierung mit dem Tod eines Anderen, als Beschäftigung mit seinen Nachlassschriften, oder aber als Konfrontierung mit einem abstrakten Anderen, das man nicht assimilieren kann, wie im Sonderfall *Die Mütze*. Darüber hinaus ist das in den meisten Fällen ein Schreiben über die Todesübungen des *Anderen*, von denen man sich gerade im Schreiben-darüber distanziert.

*

Während der oben diskutierte erste Teil der primären Schreibformel „Schreiben heißt noch nicht sterben in letalen Termini“, die ich in der Früherzählung *Der Kulterer* identifiziert habe, existentiell angelegt ist, und dementsprechend das schriftstellerische Tun als ein bestimmtes Verhalten innerhalb einer ontologischen Ordnung erklärt, bezieht sich der zweite Teil dieser Formel auf das Schreiben als Verfahren an sich. Von daher könnte man bei dem zweiten Terminus von einem poetologischen Gehalt im engen Sinn und bei dem ersten von einem poetologischen Gehalt im weiteren Sinn sprechen.

Im Laufe des Prosawerks erkennt man den zweiten Terminus der primären Schreibformel in den zwei Formen der als Schaffensmodus entweder als solche thematisierten oder metaphorisierten Kategorie der Destruktivität: einerseits das Abschaffen eines bestimmten äußeren Gehalts, und andererseits das Abschaffen des Geschaffenen/Zu-Schaffenden selbst. Über Zerstörung als Schaffensprinzip des Textes in ihrer transitiven Dimension liest man in *Die Mütze* und in *Auslöschung*. Während sie aber in der Erzählung in die Struktur der Fabel einkodifiziert ist, wird sie ihre poetologische Beschaffenheit in dem Roman effektiv exhibieren, indem sie gerade als schriftstellerisches *Auslöschungsprogramm* der erzähl-erzählenden Figur thematisiert sein wird. Was sich also in der Erzählung allegorisch mit dem Ablauf der „Geschichte“ entwickelt, in dem Sinn dass das mit der Entscheidung für das Schreiben eingestellte obstinate Zurücklegen bestimmter räumlicher Strecken als mimetisch-allegorische Darstellung einer exorzistisch angelegten Schreibpraxis des Übelverzehens ausgelegt werden kann – so wie ich in meiner entsprechenden Textanalyse gezeigt habe –, wird in dem Roman durch die Überlegungen der Hauptfigur unmittelbar in Frage gestellt, und gilt dementsprechend als evidentestes poetologisches Thema.

Wegen ihrer ostentativ poetologischen Konnotation in dem gleichnamigen – bezeichnenderweise letztpublizierten – Roman, ihrer Ausdruckskraft in diesem poetologischen Zusammenhang und ihrer natürlichen allgemeingültigen Repräsentationskraft für das gesamte Prosawerk, bietet sich die Vokabel „Auslöschung“ – nicht ohne Ironie – sogar zum exegetischen Metagebrauch dar. Von der Grundauffassung ausgehend, dass Bernhards Prosawerk sein eigenes poetologisches Erklärungsmodell in sich selbst enthält, werde ich selbst diese Vokabel trotz ihrer Ironie ernst nehmen und in der hier vorgenommenen zusammenfassenden Darstellung der poetologischen (Selbst)Zerstörungsmetaphorik in Bernhards Prosawerk übernehmen. Somit werde ich die allgemeine Vokabel „Zerstörung“ oder den überladenen Terminus „Destruktion“ durch einen eigentümlichen „Begriff“ ersetzen, der ohne weiteres auf das Bernhard-Spezifische des betreffenden produktionsästhetischen Phänomens und zugleich auf seinen Sonderstatus als selbstvorgeschlagenen metapoetischen „Begriff“ verweist bzw. zurückverweist. Indem man von Auslöschung als Schaffensprinzip des Textes bei Bernhard spricht, spricht man also von vornherein, das heißt schon vom Begriff her, von einer eigenartigen (selbst)destruktiven Schreibformel, die das Werk selbst evoziert und als Erklärungsmodell der eigenen Entstehung ironischerweise ausdrücklich vorschlägt. Und das nicht nur im letztpublizierten Text, sondern auch in vielen anderen früheren Texten, deren verschiedenartige Metaphorisierungen und Allegorisierungen des

(selbst)destruktiven Schaffensprinzips durch die letzte Fabel allerdings so gut wie aufgeklärt und mit einer emphatischen Geste im Grunde genommen einfach bestätigt werden.

Innerhalb des Gesamtprosawerks destilliert sich die poetologische Beschaffenheit der *Auslöschung* aus den drei Destruktions-Feldern heraus, die die fiktionalen Verhältnisse im Allgemeinen bestimmen. Im Verhältnis zu den expliziten Ausdrücken des Zerstörungswillens mancher Figuren bzw. zu den zerstörerisch angelegten Redeakten oder den destruktiven Unternehmungen anderer Figuren stellt das Programm des auslöschenden Schreibens die Spezifizierung deren allgemein-destruktiven Verhaltens und zugleich die Präzisierung des Zerstörungsmediums dar. Was soll aber im Schreiben zerstört werden? Woraus besteht der äußere Gehalt, der im Laufe des Schreibprozesses getilgt werden soll, und wie verhält er sich zum Schreiben selbst?

In *Die Mütze* ist es ein allgemeines ontisches Übel, das im Schreiben wie im Gehen zum Vernichten abgenutzt werden soll, was weiterhin im Prosawerk mit den untereinander symmetrischen Sprechsituationen der erzählten Figuren in *Frost* und *Verstörung* korrespondiert, wo im Reden der jeweiligen zwei Hauptfiguren mit jeder Äußerung die ganze Welt auseinandergenommen und zerschmettert wird. In *Auslöschung* ist es dann das Herkunftsmilieu, das im Schreiben ausgelöscht werden soll, was der Schaffenssituation der erzählten Figur in *Korrektur* entspricht, die mit dem Bau eines außergewöhnlichen Kegels (unter anderem) ebenfalls die Annihilation ihres Herkunftsmilieus beabsichtigt. Wenn wir von *Die Mütze* absehen, der man wegen ihrer singulären mimetisch-allegorischen Darstellungsform eines Schreibvorgangs einen Sonderstatus innerhalb des Prosawerks gewähren sollte, kann man von einer werk-chronologisch laufenden Richtung der ästhetischen bzw. literaturästhetischen Spezifizierung des allgemein-destruktiven Verhaltens der Figuren ausgehen, die parallel zu der Verengung der Sphäre der zu zerstörenden Gehalte geht: Das äußerst weite Spektrum der transitiven Destruktion aus *Frost* und *Verstörung*, das sich in den Sprechakten der Figuren abzeichnet, beschränkt sich im nicht-schriftstellerischen Schaffensprozess der erzählten Figur in *Korrektur* auf das Herkunftsmilieu, und bleibt bei dieser reduzierten Form auch im Schriftprojekt der erzählt-erzählenden Figur in *Auslöschung*.

Allerdings ist das Herkunftsmilieu als Objekt der Inkriminierung schon in den grandiosen Schimpftiraden gegen Natur, Familie, Staat, öffentliche Institutionen, Sprache, Kunst usw. enthalten, und das nicht nur in *Frost* und *Verstörung*, sondern in den meisten Monologen der Bernhardschen Figuren. Die Genealogie-Problematik als solche ist also gar nicht neu in *Korrektur* und *Auslöschung*, nur gehört sie da, im Unterschied zu den anderen Fällen, mit einer Schaffens- bzw. Schreibsituation zusammen, und wird dadurch in einer sehr prägnanten Weise

en abyme gestellt. Was eines der größten Themen von Bernhard ausmacht, wird nämlich als Thema bloßgelegt und durch das Einbeziehen in die zwei fiktionalen Schaffens-Szenarios, wo es gerade den Betreff der zwei schöpferischen Unternehmungen darstellt, in seinem ästhetischen Wesen reflektiert.

Diese *mise an abyme*-Situation gehört zur großen Bewegung der Verschiebung von poetologischen Fragen auf fiktionale Verhältnisse, die das gesamte Prosawerk von Bernhard kennzeichnet. Denn die Herkunft ist nicht nur Thema, sondern poetologisches Thema. Davon ausgehend, dass in einem Werk, das sich in metaphorisch-allegorischen Selbstverweisungsstrukturen ständig in Frage stellt, die meisten Themen einer poetologischen Konnotation verdächtig sind, steht das Thema „Herkunft“ sogar unter dem größten Verdacht. Was in den Fabeln das sozial-politische Herkunftsmilieu der entsprechenden Figuren umreißt, kann schon auf fiktionaler Ebene im engen Zusammenhang mit der schöpferischen Tätigkeit dieser Figuren und demzufolge als Bestandteil der betreffenden Schaffens-Szenarios gelesen werden. In diesem Sinn sind die thematisierten Herkunftsmilieus nicht *unmittelbar* als eine sozio-politische „Realität“ zu verstehen, die in den literarischen Text eingegangen ist und damit literarischen Mitteln denunziert werden soll, sondern *über* die thematisierten Schaffenssituationen, wo sie als deren Hintergrund und gegebenenfalls (in *Korrektur* und *Auslöschung*) als deren Stoff fungieren. Denn das fiktionale Individuum und sein Milieu bilden eine untrennbare Einheit, in dem das Schöpferische nicht irgendeine Bestimmung der persönlichen Entwicklung dieses Individuums, sondern eine konstitutive Kategorie dieser Einheit selbst darstellt. Wenn man die Herkunftsmilieus der fiktionalen Figuren von dieser Einheit aus betrachtet, gelten sie also primär als Schaffensumstände und sogar als Schaffensgegenstände. Die Herkunft bezieht sich dergestalt nicht nur auf die betreffende physische Person, sondern auch – und das nicht zuletzt – auf die entsprechende schöpferische Persönlichkeit, die sich als solche gerade in der Auseinandersetzung mit ihren Wurzeln entwickelt und manifestiert. Durch diese Optik wird die historisierende Auslegung des *Herkunftskomplexes* – mit einer Vokabel der Figuren selbst – jedoch nicht ausgeschlossen. Sie wird nur in den Hintergrund gedrängt oder einfach verschoben, zugunsten einer poetologischen Interpretation, gemäß welcher die Herkunftsproblematik in erster Linie eine künstlerische Genealogie anbelangt.

Woraus schöpfen sich die kreativen Energien, bzw. was fangen sie/sollten sie im Laufe ihrer Verdichtung zu einem Werk ein(fangen), – das sind die Aspekte der Herkunftsproblematik in dieser Lektüre, und nicht mehr vornehmlich woher kommt das Individuum und was macht seine sozio-historische Identität aus. Der katholische national-sozialistische Staat und die

monströse Familie, das sind in Bernhards Prosatexten nämlich nicht nur die zwei Hauptkoordinaten einer misslichen Abstammung, sondern auch die Quellen des (thematisierten) schöpferischen Schaffens. So wie in den biographisch geprägten Texten der Mangel an Liebe, die Krankheit und der Tod nicht nur die drei großen Themen, sondern implizit auch die drei großen Motoren des Schreibens sind, begründet das unglückliche Herkunftsmilieu in diesen Texten ebenfalls die schöpferische Unternehmung mancher erzählten oder erzählenden Figuren.

Die Interpretation der Herkunftsproblematik als Problematik der künstlerischen Genealogie der Figuren ergibt sich aus der Festsetzung des Lektürefokus auf der Ebene der betreffenden Fabeln auf die schöpferische Tätigkeit der Figuren. Über die Rahmen der jeweiligen Fabeln hinaus und in Zusammenhang mit der selbstreflexiven Beschaffenheit des Prosawerks kann man den fiktionalen *Herkunftskomplex* vielmehr als eine große, übergeordnete skripturale Metapher der Suche nach dem Ursprung des Werks deuten. Diese Metapher verweist auf alle Formen der Selbstreflexivität in den Prosatexten von Bernhard, von den poetischen Bildern über die metaphorischen Umschreibungen poetologischer Fragen zu den weitläufigen Allegorien des Schreibens, die sich mit den Fabeln selbst überdecken. Denn in dieser Metapher wird nicht nur eine poetologische Frage kodiert, sondern auch das Kodieren selbst. Der Ursprung des Werks als poetologisches Hauptproblem einerseits, und die Suche nach dem Ursprung des Werks (über das Werk) als Strategie der Problemlösung andererseits. Insofern resümiert der *Herkunftskomplex* als skripturale Metapher alle Ausrichtungen der poetologischen Fragestellungen in Bernhards Prosawerk, hebt ihr Bestehen hervor und deutet auf ihren Modus. Mit anderen Worten ist die Suche nach dem Ursprung des Werks genau das, was sich im Prosawerk über fiktionale Szenarios auf skripturaler Ebene abspielt.

Rückblickend auf die Auslöschung als Schaffensprinzip des Textes in ihrer transitiven Dimension, muss gesagt werden, dass im Schreiben die Transitivität eines Verfahrens im Grunde genommen kaum einzuhalten ist, weil die zu-behandelnden Objekte des Schreibens nicht von dem Schreiben selbst, das sie ja ausmachen, abgegrenzt werden können, so dass das betreffende Verfahren sich unmöglich rein nach „außen“ richten kann. Das Schreiben als Purgatorium von Existenzgehalten ist also zwangsläufig ein Purgatorium von sich selbst, was sich auch in der Auslegung des *Herkunftskomplexes* als skripturaler Metapher bestätigt, da man dadurch im Objekt des destruktiv angelegten Schreibens nicht zuletzt das Werk selbst identifiziert. Somit erweist sich die Grenze zwischen den zwei Hauptformen der skripturalen Destruktivität (das Abschaffen eines bestimmten äußeren Gehalts und das Abschaffen des Geschaffenen/ Zu-Schaffenden) als sehr unscharf.

Über die Auslöschung als Schaffensprinzip des Textes in ihrer eindeutig reflexiven Dimension liest man vor allem in *Frost*, *Verstörung* und *Korrektur*. Während es in *Frost* um eine von dem Ich-Erzähler reflektierte selbstdestruktiv veranlagte Redesituation geht, werden in *Verstörung* selbstdestruktive Schaffensstrategien metaphorisiert, und in *Korrektur* sogar teilweise als solche evoziert, die sich unmittelbar auf Schreibsituationen beziehen, wobei die protokollierende Rede in Bernhards erstem großem Roman allerdings als Metapher der Textproduktion selbst fungiert, zumal der Text als Berichterstattung inszeniert wird und dadurch größtenteils aus den Äußerungen der erzählten Figur besteht. Das Schreiben der episodischen Figur des Industriellen im zweifaktigen Rhythmus des Schaffens und des Abschaffens (das sich übrigens auch bei anderen Figuren in anderen Prosatexten wiederfindet, wie bei dem Ich-Erzähler in *Der Untergeher*); das Schreiben der Hauptfigur des Fürsten, das im manischen Unterstreichen weggestrichen wird (was zu seinem Redeverhalten, in welchem durch Wiederholungen das Hervorzuhebende eigentlich aufgehoben wird, perfekt symmetrisch ist); und die skriptural kodierte virtuelle Zerstörungsaktion des Fürstensonnes im Traum des Fürsten – sind die Fälle von negativer schriftstellerischer Produktivität in *Verstörung*. Was hier entweder inkonsistent in der kurzen Erwähnung der selbstdestruktiven Arbeitsweise einer episodischen Schreiber-Figur oder metaphorisch in der zweideutigen Selbst-Beschreibung der Schreibweise der Hauptfigur oder in der skripturalen Figuration des virtuell durchgeführten destruktiven Aktes einer weiteren erzählten Figur ausgedrückt wird, wird in *Korrektur* in einem ostentativen Großszenario negativen Schaffens dargestellt. Die schriftstellerische kontraproduktive Arbeit der erzählten Figur wird da einen anderen Schaffensprozess fortsetzen und ergänzen (wollen), der, seinerseits destruktiv und selbstdestruktiv veranlagt, mit dem Tod seines Adressaten und der Zerstörung des eigenen Ergebnisses kulminiert. Das sich an einen anderen Schaffensprozess anschließende Schreiben, das sich selbst in einem unendlichen Korrekturverfahren zurücknimmt und paradoxerweise gerade dadurch weiterbesteht, wird diesmal sowohl in seiner (selbst)reflexiven als auch in seiner (selbst)destruktiven Dimension mit dem Finger „gezeigt“, – allerdings mit dem Finger der erzählten Figur, deren nüchterne selbstkritische Äußerungen von dem Erzähler genau zitiert oder möglichst treu rekonstruiert werden.

Die Wechselbeziehung zwischen *kodiert* und *exhibiert*, die auch die Fiktionalisierungsformen der Auslöschung als Schaffensprinzip des Textes in ihrer transitiven Dimension kennzeichnet, ist im übrigen symptomatisch für das insgesamt selbstreflexive Prosawerk, das zwischen Offenlegung einer – und Suche *nach* einer Produktionsformel schwankt. Diese Suche kommt am deutlichsten in jenen Texten zum Vorschein, die eine schriftstellerische Impotenz

thematizieren, und wo das Schreiben gerade im Noch-nicht-richtig-Schreiben besteht. Das ist der Fall von *Das Kalkwerk* (1970), *Die Billigesser* (1980), *Beton* (1982) und *Der Untergeher* (1983). Während aber in *Das Kalkwerk* und dann später in *Beton* die Unmöglichkeit zu schreiben (entweder der erzählten Figur oder des Erzählers selbst) als solche im Mittelpunkt der „Erzählung“ steht, geht es in den anderen zwei Prosatexten eher um die Fiktionalisierung einer schriftstellerischen Werkstatt-haftigkeit. Durch die Übernahme der Schriftprojekte der jeweiligen erzählten Figuren und die Verselbständigung der Dokumentation – entweder der eigenen Schrift in *Der Untergeher* oder der Schrift des Anderen in *Die Billigesser* – als literarischer Gegenstand entwickeln sich diese zwei Texte nicht mehr als Verschriftlichung einer Unmöglichkeit des Schreibens wie die anderen zwei, sondern eher als Verschriftlichung einer gewissen Prekarität des Schreibens, das indirekt nach seiner Möglichkeit fragt (wie in *Die Billigesser* und dann auch in *Auslöschung*) oder in seiner eigenen Vorübung besteht (wie in *Der Untergeher*). Aber sowohl in der einen Kategorie von Texten als auch in der anderen ist das Schreiben als Selbstverschiebung inszeniert. Sei es weil es unmöglich erscheint, sei es weil es sich provisorisch, improvisiert, entlehnt, dokumentarisch und/oder einfach dilemmatisch stellt, ist es in allen Fällen ein *schwaches*²⁴⁷ Schreiben, das sich konstant als vorläufig präsentiert. Das ist auch der tiefgreifende Sinn der minimalistischen *Ersatzschriften* oder *Notizen* verschiedener Figuren – nicht nur in den hier erwähnten Texten, sondern auch in anderen –, welche die projizierten eigentlichen Schriften angeblich notdürftig substituieren und sie zugleich fortwährend auf eine unbestimmte Zukunft verschieben.

Die Selbstverschiebung ist übrigens ein allgemeingültiges Prinzip des Schreibens, das sich als Suche nach sich selbst konstituiert. Bei Thomas Bernhard ist dieses Prinzip schon in der Früherzählung *Der Kulterer* zu erkennen, gerade in der parabolisch gestalteten Suche nach dem Grund und nach dem Wesen des Schreibens. Von daher ist diese Erzählung nicht nur wegen der paradigmatischen Schreibformel der Todesverschiebung in letalen Termini für die Entwicklung des Prosawerks entscheidend, sondern auch wegen der Problematisierung (des Schreibens) an sich, die schon hier das „eigentliche“ Schreiben im Grunde genommen um seine eigene Geschichte verschiebt. Denn eine der Antworten, die das Prosawerk von Bernhard auf die Frage *Was heißt schreiben?* gibt, ist das Stellen der Frage selbst. Dergestalt entwickelt sich die *Auslöschung* als Schaffensprinzip des Textes im ontologisch-poetologischen Spannungsfeld zwischen Todesverschiebung des Schreibenden und Selbstverschiebung des Schreibens.

²⁴⁷ Der Begriff spielt auf Gianni Vattimos epistemologisch-ontologische Kategorie „il pensiero debole“ – das schwache Denken (*Il pensiero debole*, a cura de Gianni Vattimo e P. A. Rovatti, 1983) an, die er den etablierten Erkenntnismethoden der großen Denksysteme entgegensetzt.

3.2. Von Auslöschungsbildern über Auslöschungspoetologeme zu Auslöschungsverfahren

Die fiktionale Formel des Schreibens als (Selbst)Auslöschungsübung zwischen Todesverschiebung (des Schreibenden) und Selbstverschiebung (des Schreibens) ist nicht generisch, sondern bezieht sich zurück auf den betreffenden Fiktionalisierungsvorgang und das betreffende Schreiben überhaupt. Dementsprechend werden ihre drei Hauptkoordinaten von der Schreibsituation und dem Schreiben von Bernhard selbst bestätigt. Die zwei Dimensionen der Verschiebung, die die eigentliche Formel einrahmen – die ontologische einerseits, und die poetologische andererseits –, kennzeichnen Bernhards eigene Literaturpraxis völlig transparent. Denn, so wie manche seiner Figuren treibt Bernhard ein Schreiben zur Unzeit, das zum einen den Tod und zum anderen sich selbst in einem fortwährenden Gestus der Rückbezüglichkeit hinausschiebt.²⁴⁸

Im Folgenden geht es mir indes darum, wie die eigentliche Schreibformel sich ihrerseits konsequent am Beispiel der meisten Texte des Prosawerks überprüfen und von der betreffenden Schreibdynamik bestätigen lässt. Von daher werde ich die (Hypo)These der Metaphorisierung von Produktionsmechanismen im Prosawerk von Bernhard umkehren und somit die metaphorisierten Schreibverfahren kurz zu durchleuchten versuchen. Dadurch werde ich den Metaphorisierungsvorgang zugleich nach seinem intimsten Grund befragen. Um die Reichweite dieses Vorgangs festzulegen, gehe ich zunächst auf seine erste Stufe zurück, die ich wegen ihrer Sonderstellung in dem fiktionalen poetologischen „System“ aus meinen Textanalysen bis jetzt bewusst ausgeschlossen habe.

Wie ich vorher gezeigt habe, entwickelt sich im Laufe des Prosawerks der zweite Teil des poetologischen Paradigmas aus der Früherzählung *Der Kulterer*, und zwar das Schaffen in letalen Termini, in Auslöschungspoetologemen fort. In einem Prosawerk, in welchem die epische Entwicklung und die Bilder allerdings konsequenterweise ausfallen, gehen diesen Poetologemen trotzdem einige hoch ausdrucksstarke Bilder in Form von Träumen voraus, welche poetologische Sinneinheiten *sui generis* darstellen. Sei es verschlüsselt, sei es in

²⁴⁸ Das Verhältnis von Schaffenssituation und Schreiben bei Bernhard beschreibt vorzüglich Christian Schärf (*Werkbau und Weltspiel*, 1999): „Das Spiel mit der Welt, an der man nur zugrunde gehen kann, entfaltet sich gleichsam als Metaschrift, die sich obsessiv auf den Kern von Schaffen und Scheitern bezieht und ihn gleichzeitig artistisch übersteigern will. (...) Letztlich weisen Bernhards Arbeiten – das belegen besonders deutlich die in rascher Folge herausgebrachten autobiographischen Schriften – den Willen zur Totalverschriftlichung der Existenz auf, zur Aufhebung des Daseins in der Schrift. (...) Es ist eine Arbeit gegen den Tod.“ (256f.) Es ist übrigens vor allem im autobiographischen Zyklus zu erkennen, wie das Erzähler-Ich im Schreiben den Versuch zur Bewältigung der Krankheit und zur Verschiebung des Todes macht.

einem leicht erkennbaren poetologischen Zusammenhang metaphorisieren diese Bilder die (selbst)negierende Schreibdynamik selbst. Die Träume haben dementsprechend eine doppelte Funktion in Bernhards Prosawerk: Auf fiktionalem Niveau verhalten sie sich als wahre Entwickler der erzählten Wirklichkeit und auf skripturalem Niveau als genuine Produktionsmetaphern, – was ich im Folgenden zeigen werde.²⁴⁹

In Bernhards erstem Roman, *Frost*, findet man zwei solche Träume. Der erste davon gehört dem Ich-Erzähler, der von einem seltsamen Krankenhaus träumt, in dem er als berühmte „<<medizinische Kapazität>>“ eine unheimliche „Milz-Nieren-Lunge-Herz-Kopf-Operation“ an dem Maler Strauch auf einem sich ständig bewegenden Tisch durchführt. Am Ende sind die anderen Ärzte groteskerweise über seinen angeblichen Erfolg begeistert, während er entsetzt die katastrophalen Folgen seiner Operation feststellen muss:

„(...); von ihnen [den Kollegen] hoch hinaufgehoben, sah ich, hoch von der Operationsdecke herunter, auf einen Haufen vollkommen verstümmelten Fleisches, das sich unter elektrischen Stößen zu bewegen schien, zu zucken schien, einen Haufen völlig zerstückelten Fleisches, das schlagweise Blut ausstieß, riesige Mengen Blutes und langsam alles in Blut ertränkte, alles, die Ärzteschaft, alles;“(102)

Angesichts seines Auftrags, den Maler Strauch zu beobachten und einen Bericht über dessen Verhalten zu *schreiben*, ist der Traum des Famulanten von der Durchführung einer *Operation* gerade an seinem Forschungsgegenstand ohne weiteres aufschlussreich für die gesamte Allegorie des Schreibens in diesem Text. Sonst ist das blutige Traumbild einer Körpersezierung durch das Berufsprofil des Träumenden durchaus rechtfertigt.

Die ostentative Anfangspräzisierung in seiner Erzählung, dass sein Auftrag eine Auseinandersetzung „mit solchen außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten“(7) bedeute, verliert im Traum ihre Gültigkeit, so dass die beteuerte Beschäftigung mit dem sogenannten *Außerfleischlichen* da ausgerechnet als rüde Behandlung eines nackten *Fleischlichen* erscheint. Diese Rückkehr im Traum – trotz der Besonderheit des betreffenden Famulaturauftrags – auf die urgemeine Szenerie der ärztlichen Behandlung durch eine Operation kann sich auf einem ersten Niveau durch einen gewissen Modus der Traumsproduktion anhand von universellen Handlungsschemata erklären. Wenn man die Korrespondenz zwischen dem tatsächlichen Famulaturauftrag und der geträumten Operation annimmt, dann ist es offensichtlich, dass im Traum eine Art Prozessierung von

²⁴⁹ Christian Schärf (a.a.O.) hält den Traum in Bernhards Prosawerk für ein „äußerstes Mittel erzählerischer Verdichtung“(254).

Wirklichkeitsdaten erfolgte, in welcher die eigentümlichen Realien durch mythologisierte²⁵⁰ Bilder aus einem wohl temporisierten Urinventar der Menschheit umkomponiert werden. Auf einem zweiten Niveau ist die symbolische Ordnung des Traums zu berücksichtigen. In dieser Ordnung interessieren jenseits der genealogischen Legitimation des betreffenden Bildes seine Gestaltung und seine Sinnfunktion. Ohne auf die Details dieses Traums (aus dem ich übrigens nur den Höhepunkt herauszitiert habe) einzugehen, werde ich mich darauf beschränken, jene Elemente der Szenerie hervorzuheben, die aus ihr eine unheimliche Figuration der Destruktivität ausmachen. Schon die ersten Sequenzen von dem bizarren Krankenhaus, in dem alle Kranken den Träumenden auf eine groteske Weise als ihren Retter verehren, und wo er durch das bloße Aussprechen von hermetischen Sätzen über sie herrscht und sie sogar *entfernen* lässt, macht einen beklemmenden Hintergrund der grausigen Operation aus, in dem die zerstörende Macht der betreffenden Figur schon angekündigt ist. Bezeichnenderweise übt sie diese Macht unwillkürlich und indirekt aus, durch Worte, die die anderen Ärzte zu gewalttätigen Aktionen bewegen: „(...)“; ich sagte: >>Es gibt natürlich Konstellationen, die das Leben verbieten!<< (ich kann mich genau an diesen Satz erinnern); auf diesen Satz reagierten sie folgendermaßen: (...) .“(101)

Das Bild des entstellten Körpers selbst, das wie eine Replik auf das bewegliche Bild der Körperbeschriftung in Kafkas *Strafkolonie* wirkt, ist ein krasses unbewegliches Alptraumbild, das als Resultat geheimnisvoller früherer Operationen erscheint, die nicht enthüllt werden. Die Unheimlichkeit dieses Bildes, in dem der Körper bis zur Unkenntlichkeit („Der Körper war überhaupt nicht mehr als Körper erkennbar.“(102)) in seine Bestandteile Fleisch und Blut zerlegt ist, wird durch die surrealistischen Sekundärelemente der Szenerie untermauert: der sich fortwährend bewegende Operationstisch, der Kontrast zwischen der angeblichen Präzision in der Durchführung der betreffenden Gesten und deren Folgen, der Gegensatz zwischen der enthusiastischen Reaktion der Kollegen und der Panik des Operanden, die von Unruhe und Schauer geprägte Stimmung im Allgemeinen.

Die schon durch den Verweis auf das zerstörende Potenzial der Sprache angedeutete Berührung einer schriftstellerischen Problematik gewinnt an Konsistenz durch die Symbolik der Operation als solcher, die das Wesen des Famulantenauftrags widerspiegelt. Das extrem brutale Umgehen mit dem zu behandelnden Körper²⁵¹ korrespondiert nämlich mit der „realen“ Art der Behandlung des Forschungsgegenstands im Schreiben, die vom Famulanten selbst als

²⁵⁰ „Mythologisiert“ wird hier in dem von Roland Barthes (*Mythologies*, 1957) etablierten Sinn verwendet.

²⁵¹ Christian Schärf (a.a.O.) setzt den entstellten Torso des Patienten, den er für „eine absolute Metapher des Romans“ hält, mit einem Sprachkörper gleich, und sieht in dem Traum des Famulanten eine Art „Poetologie“ des frühen Bernhards. (232f.) Dabei nimmt er die entsprechende Zersetzungsarbeit primär in ihrer materiellen Dimension wahr, wenngleich er auf eine Diskussion der Materialität des Schaffensprozesses verzichtet.

zerstörerisch empfunden wird: „Ich stürze hinauf ins Zimmer und schreibe das und das, aber es ist, als ob ich es durch das Aufschreiben umbrächte.“(229) Die blutige Operation im Traum versinnbildlicht dergestalt die destruktive Dimension des Schreibens.

*

Der zweite Traum gehört dem Maler Strauch selbst, der davon träumt, dass sein Kopf unheimlich groß wird und alle Leute im Gastzimmer seines Stammwirthshauses zerquetscht:

„Plötzlich hatte mein Kopf die Leute, die im Gastzimmer waren, auch die Leute am Extratisch, alle, den Wasenmeister, den Gendarm, den Ingenieur, alle, die Wirtin und ihre Töchter auch, an die Wand gedrückt. Im Traum, wissen sie. Mein Kopf war mit einem Ruck größer als das Gastzimmer und erdrückte alles. Ein fester tödlicher Schlag nach allen Seiten, bis in die kleinsten Unebenheiten hinein. Eine furchtbare Wirkung. Doch hatte mein Kopf nicht die Kraft, das Gasthaus zu sprengen. Über mein Gesicht rann der Saft der Menschen, die mein Kopf schlagartig ausgelöscht, zerquetscht hat.“(287)

Diese ungeheuerliche Vision ist übrigens nur ein Teil des ganzen auf Zersetzung und Vernichtung ausgerichteten Denksystems der Hauptfigur in *Frost*, die außerdem ein „systematisches Absterben“ – wie sie sich selber ausdrückt – treibt. Wie alle anderen *Geistesmenschen* von Bernhard lebt der Maler einsam und fast völlig weltentzogen und führt eine Existenz, deren Ablauf auf das Ablaufen seiner Denkgehalte reduziert ist. Von daher spielt das Motiv des Kopfes in seinem metonymischen Gebrauch für das Denken eine wichtige Rolle – nicht nur hier, sondern im Prosawerk von Bernhard überhaupt. Bezeichnenderweise wird in diesem Traumbild die Auslöschung der Menschen durch den Kopf bewirkt, so dass die groteske räumliche Expansion des Kopfes als eine bildliche Darstellung des Themas *Denken als Zerdenken* betrachtet werden kann. Als ironische Anspielung darauf, gehört die sogenannte „Gehirnkrankheit“ des Malers in dieselbe Ordnung des paroxystischen Denkens. Außerdem spricht der Maler selbst von dem „Gehirn als Zerstörungsmaschine“ und führt durch all seine apokalyptischen Überlegungen den Beweis, dass sein Denken destruktiv-autodestruktiv funktioniert.

In seiner Logik räsoniert das Auslöschungsbild wiederum mit Kafkas Imagistik, ist doch die unheimliche Mutation im Grunde genommen eine metamorphosenartige Begebenheit, die so wie in der Erzählung von Kafka als organischer Ausdruck einer tiefen seelischen Störung gelten kann. Aber so wie die Operation in dem oben besprochenen Traum des Ich-Erzählers zeichnet sich auch diese Metamorphose durch eine grenzenlose Gewalttätigkeit des Vorgangs aus, der in beiden Fällen in einer paroxystisch intensivierten transitiven Aktion besteht (schneiden bzw. drücken), die in einer ausgeprägt materiellen *Ordnung der Dinge* ausfällt. Als Dramatik ist der Traum des Malers sogar noch drastischer im Vergleich mit dem Traum

des Ich-Erzählers wegen der Multiplizierung der Zahl der Betroffenen, wobei die Grenze zwischen Betätigendem und Betroffenen in keinem der zwei Träume scharf gezogen ist, – was übrigens als subtiler Verweis auf das dilemmatische Verhältnis zwischen „proviziert“ und „vorhanden“, zwischen transitiv und reflexiv im zerstörerischen Umgehen mit dem/den metaphorischen Körper(n) gelesen werden kann.²⁵²

Was den angesprochenen poetologischen Bezug selbst betrifft, gibt es hier allerdings keine expliziten Hinweise auf das Schreiben oder einen Schaffensprozess überhaupt. Wenn man aber in Betracht zieht, dass der Maler selbst über seine Äußerungen als über seine *Poesie* spricht und dadurch auf die schöpferische Dimension seiner Rederei hinweist, dann ist diese Figuration des auslöschenden Kopfes unweigerlich mit der Produktion dieser *Poesie* verbunden und kann vielmehr als der metaphorische Ausdruck eines ästhetischen „Programms“ ausgelegt werden, in welchem die Schrift als Raum der absoluter Freiheit erscheint, wo alles erlaubt ist, bis zum Abschaffen und Neuschaffen der Welt.

*

In *Das Kalkwerk* ist eine der Hauptbestimmungen der Vorbereitung auf die Studie, und zwar die Reduktion-Destruktion, die ich aus der Analyse der manischen Arbeitsweise von Konrad herausdestilliert habe, umgekehrt durch den ungeheuerlichen Traum in Schwarz der Figur verstärkt, der im Grunde genommen deren ganze Schaffenskrise widerspiegelt:

„Decken, Wände, noch vorhandene Einrichtungsgegenstände, wie gesagt, einfach alles malte er schwarz an und aus, man muß sich vorstellen, alles in ihrem Zimmer, also auch ihren französischen Krankensessel, wie gesagt alles alles und schließlich auch alles in seinem Zimmer und er brauchte genau sieben Tage dazu, so Fro, um das ganze Kalkwerk und das ganze Kalkwerksinnere und schließlich auch das Innere des Kalkwerksinneren schwarz an- und auszumalen. Kaum war er damit fertig gewesen, so Fro, habe er das Kalkwerk von außen abgesperrt und sei am Zuhause vorbei zum Felsvorsprung gelaufen und habe sich vom Felsvorsprung in die Tiefe gestürzt.“(240f.)

Das An- und Ausmalen mit schwarzer Farbe ist offensichtlich destruktiv angelegt. Der Film dieser Destruktion, die mit der Selbstdestruktion endet, setzt sich aus mehreren Episoden zusammen, in denen eine bestimmte Tätigkeit dargestellt ist: das Anmalen des Kalkwerks, das Absperrn des Kalkwerks, das Laufen am Haus vorbei zum Felsvorsprung, das Stürzen vom Felsvorsprung in die Tiefe. Die symbolische Profanierung des eigenen Existenzentrums, der an dem Abschließen des Hauses abzulesende definitive Abschiedsgestus, das Zurücklegen einer gewissen Strecke zwischen Zerstörung und Selbstzerstörung und der selbstmörderische Akt am Ende sind die vier Momente eines extrapolierten negativen Schaffensprozesses.

²⁵² Diese Problematik werde ich noch im nächsten Unterkapitel dieses Kapitels aufgreifen.

Die konsistenteste Episode ist die des Malens. Die Darstellung der unheimlichen Maltätigkeit organisiert sich um Ortsangaben: „Decken“, „Wände“, „Einrichtungsgegenstände“, „Krankensessel“, „alles in seinem Zimmer“, „alles in ihrem Zimmer“, „das ganze Kalkwerk“, „das ganze Kalkwerksinnere“, „das Innere des Kalkwerksinneren“. Die Aufzählung dieser Ortsangaben ist durch einen irritierenden Drang zur Präzisierung charakterisiert, bis hin zum schwindelerregenden „Inneren des Kalkwerksinneren“, das ins Surreale übergeht. Zur Verstärkung dieses surrealen Eindrucks tragen in erster Linie die Wiederholungen bei: zweimal das Adjektiv „schwarz“, ebenfalls zweimal die Tätigkeitsverben „an- und ausmalen“, fünfmal das Pronomen „alles“, zweimal die floskelhafte Struktur „wie gesagt“ und ebenfalls zweimal die Struktur „so Fro“, die die indirekte Rede markiert. Sowohl die inflationären Ortsangaben als auch die unzähligen Wiederholungen sorgen für eine unheimliche Spannung, durch die das Unheimliche des Unternehmens unterstrichen wird.

Bezeichnenderweise wird die Maltätigkeit in „genau sieben Tage[n]“ verrichtet. Wenn man diesen Hinweis in Zusammenhang mit dem insgesamt negativ angelegten Schaffen bringt, kommt man zum besonders kraftvollen Bild einer verkehrten Genesis.²⁵³ Denn im Unterschied zu den vergleichbaren Bildern in *Frost* wird hier die Figuration der Zerstörung samt Selbstzerstörung offensichtlich auf einen Schaffensprozess bezogen. Die verkehrte Genesis entspricht außerdem durchaus den projizierten Schreibverfahren des Träumenden, der den Zerfall des angeblich vervollkommenen mentalen Konstrukts der Arbeit als Voraussetzung der Niederschrift und dementsprechend als Lösung der schweren Schaffenskrise, die er durchmacht, imaginiert. Dadurch wird die Zerstörung unweigerlich produktionsästhetisch konnotiert.

*

Explizit als das Schaffensprinzip, das einem *Schrifttext* zugrunde liegt, wird die Destruktion erst in *Verstörung* metaphorisiert. In dem Brief, der dem Fürsten im Traum erscheint, schreibt der Sohn, dass er nach dem Selbstmord des Vaters, dessen Grund er selber gewesen sei, sein Landgut liquidieren würde. Indem er den Traum erzählt, gibt der Fürst den Inhalt dieses Briefes wieder und zitiert dabei einen virtuell geschriebenen Text. Der neue kleine Text ist durch die Attribute einer außergewöhnlichen Authentizität gekennzeichnet:

²⁵³ S. in diesem Sinn auch Joseph König (>>*Nichts als ein Totenmaskenball*<<, 1977), der von dem „Zunichtemachen der göttlichen Schöpfung“(237) spricht, oder Gernot Weiß (*Auslöschung der Philosophie*, 1993), der die in dem Traum dargestellte „Rücknahme der Schöpfung durch den Schöpfer selbst“ als „eine Vision vom Selbstmord des Geistes“(44) deutet. In der Interpretation des Letzten, die sich als eine Dekodierung philosophischer Anschauungen versteht, liege allen Bemühungen der Hauptfigur übrigens das Streben nach dem Nichtsein zugrunde („Das Absolute, der Geist enthüllt sich ihm also in der bloßen Zerstörung.“(43)), und der ganze Roman ließe sich als eine Geschichte über das „Nichts als die eigenste Seinsmöglichkeit“ lesen, – wie schon die Überschrift des betreffenden Kapitels lautet.

„>>In diesem Traum<<, sagte er, >>habe ich auf ein sich langsam von *tief unten* nach *hoch oben* fortbewegendes Blatt Papier schauen können, auf das mein eigener Sohn folgendes geschrieben hat. Ich sehe jedes Wort, das mein Sohn auf das Blatt Papier *schreibt*<<, sagte der Fürst, >>es ist die Hand meines Sohnes, die das schreibt. Mein Sohn schreibt: ...<<“ (142f.)

In diesem einführendem Absatz zum Briefftext wiederholt sich das Verb „sehen“ mit seiner Variante „schauen“ zweimal, und das Verb „schreiben“ sogar viermal. Die schreibende Hand, als höchste Marke der Authentizität, wird beim lebendigen Durchführen ihrer Schreibtätigkeit beobachtet. Die ausgeprägt visuelle Wahrnehmung des Geschriebenen gewinnt an Ausdruckskraft durch Bewegung. Das Bild von dem „sich langsam von *tief unten* nach *hoch oben* fortbewegende[n] Blatt Papier“ stellt ein unheimliches Ablaufen der Schrift dar, die man sich fortwährend entschwindend vorstellen muss, verschluckt von der Leere. Die Änderung des Verbs „schreiben“ in seiner Tempusform von der toten Vergangenheit („geschrieben hat“) zur dynamischen Gegenwart („schreibt“) markiert ebenfalls eine kontinuierliche Tätigkeit, die gerade vorläuft. Einerseits bewegt sich also das Blatt Papier unablässig, andererseits schreibt man darauf hin, in der unmittelbaren Gegenwart des Zuschauens. Aus dem Zusammentreffen der zwei Bewegungsebenen ergibt sich eine wiederum leicht surreale Darstellung des Schreibens, in der die natürliche Dynamik des sich entwickelnden Textes von der unnatürlichen Fortbewegung seines materiellen Trägers aufgehoben wird. Der unfeste Träger verunsichert zwar die Schrift bis zur Auflösung in Luft. Das erinnert an das Hängen der ausgesprochenen Wörter in der Luft (die man beim Wiederholen immer wieder aus der Luft *herunternimmt* und *herausnimmt*), von dem der Fürst sprach, indem er die Wiederholungsstrategie in einem Zwiegespräch beschrieb. Das schon Zustande-Gebrachte, im Sprechen oder im Schreiben, geht nach oben, in die Luft. Das Zustandebringen von Sätzen als Schaffensprozess ist infolgedessen ein sisyphisches Bemühen um das Nachholen dieses Verlustes, wegen des kontinuierlichen Verlorengehens der Sätze an sich selbst: Freude am gleichzeitigen Erfinden und Zerstören von Sätzen, die man auch an anderen selbstreferentiellen Momenten des Romantextes ablesen konnte.

Die Visualisierung des Schreibprozesses eines Briefes in einem Traum ist *per se* eine der ausgeprägtesten Produktionsmetaphern im ganzen Prosawerk von Bernhard. Das verkehrte Fließen der Schrift nach oben in diesem Bild ist noch dazu ein ausdrucksvoller Selbstdarstellungsmoment des Schreibens *à rebours*, wie man das Schreiben, das gegen sich selbst funktioniert, nennen könnte.

*

Der Erste, der dieses Schreiben *à rebours* „theoretisierte“, war Thomas Bernhard selbst.²⁵⁴ In dem im Anschluss an die Filmgeschichte *Der Italiener* publizierten Fragment *Drei Tage*, das in der Sekundärliteratur einstimmig für ein wertvolles poetologisches Dokument gehalten wird, reflektiert er auf eine ernsthafte und zuverlässige Weise die Bedingungen und den Grund seines schriftstellerischen Schaffens. Im Mittelpunkt dieser bekenntnisartigen Reflexionen steht die Kategorie des Widerstands, die sowohl auf die existentielle als auch auf die künstlerische *Ordnung der Dinge* bezogen wird. Alles ist Widerstand – behauptet Bernhard in diesem Text in demselben apodiktischen und ausschließlichen Ton wie seine Figuren, und leitet nämlich von diesem existenziellen Grundprinzip sein Schreibkonzept ab: „Aus Opposition gegen mich selbst plötzlich, und gegen diesen Zustand – weil mir Widerstände (...) alles bedeuten ... Ich wollte eben diesen ungeheuren Widerstand, und dadurch schreibe ich Prosa ...“ (155) Auf der einen Seite ist die existenzielle Ordnung von negativen Zuständen geprägt („das Alleinsein, das Abgeschnittensein, das Nicht-Dabeisein“ (146)), die das erlebende Ich zu Langweile, Gleichgültigkeit gegenüber allem Möglichen, Zynismus und Verzweiflung führen. Auf der anderen Seite ist die ausgesuchte Präsentationsform des Schreibens, und zwar die Prosa, die sich aus diesen negativen Zuständen schöpft, selbst als ein zu überwindender Widerstand empfunden. Sie bildet „diesen Zustand“, der in dem oben eingeführten Zitat das Objekt der „Opposition gegen mich selbst“ ergänzt, und die in einem früheren Satz als solche erklärt wurde: „Das Furchtbarste ist für mich Prosa schreiben ... Überhaupt das Schwierigste ...“ (154) Außerdem bedeutet die schriftstellerische Praxis eine permanente Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition: „Es ist ein ununterbrochenes zur-Wehr-setzen, gerade gegen die, denen man einfach *restlos* verfallen ist.“ (157) All diese Widerstände regen einerseits zum Schaffen an, bestimmen aber andererseits eine negative Einstellung zum (Prosa)Schreiben:

²⁵⁴ In der Sekundärliteratur war der selbstdestruktive Schreibmodus von Bernhard allerdings schon immer ein Thema. So formulierte Bernhard Sorg (*Thomas Bernhard*, 1977) schon frühzeitig ein allgemeines Urteil über die eigentümliche Verinnerlichung einer gewissen Tendenz der Literatur in Bernhards Werk: „Diesem allgemeinen Paradoxon, daß Kunst, genauer: Literatur nur dann überleben kann, wenn sie ihre eigene Vernichtung in sich aufnimmt, ja zum Formgesetz aufhebt, stellt sich Bernhards Werk mit im deutschen Sprachraum kaum vergleichbarer Konsequenz und Kraft.“ (154) Später versucht man diese Negativität genauer zu bestimmen und erklärt sie in den meisten Fällen dekonstruktivistisch als Unbehagen mit der Sprache bzw. der Schrift als unzulänglichen und unzuverlässigen Medien, wie beispielsweise Aldo Giorgio Gargani (*Der unendliche Satz*, 1990/1997): „Das Schreiben ist für Bernhard im wesentlichen eine kritische Analyse, die jenes Schreiben dekonstruiert, das beansprucht, die wahre Beschreibung von irgendetwas darzustellen.“ (23) Aus einer anderen Perspektive, die sich auf eine sogenannte „politische Philologie“ beruft, wäre diese Negativität als die einzig mögliche Antwort auf eine inakzeptable Geschichte zu verstehen: „In Verantwortung gegenüber einer Geschichte, die mit keinem Begriff zu begreifen und doch Tatsache ist, entwickelt Bernhard eine Poetik der ‚Luftgebärde‘ [die Metapher stammt aus *Frost* und bezieht sich da auf die *Poesie* des Malers Strauch], die zur Sprache bringt, Sinn stiftet und im nächsten Atemzug revidiert und zurücknimmt.“ (Christoph Kappes, *Schreibgebärden*, 2006, S.227)

„Andererseits bin ich natürlich auch kein heiterer Autor, kein Geschichtenerzähler, Geschichten hasse ich im Grunde. Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, *ich bin der typische Geschichtenzerstörer*. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab. Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.“(152)

Die von Zerstörung geprägte Produktionsmetaphorik aus dem Prosawerk findet sich in diesen vielzitierten Statements, in denen sich der Autor selbst durch ein prinzipiell destruktives Schreibverhalten ausweist, so gut wie legitimiert und aufgeklärt wieder. Was das Spezifische dieses bildreich nachgezeichneten Schreibverhaltens ausmacht, ist aber nicht das beteuerte Prinzip der Geschichtenzerstörung,²⁵⁵ sondern die angedeutete zerstörerische Schreibgestik überhaupt.

Von allen fiktionalen Prosatexten, in denen die innerhalb dieser Arbeit erkundete Produktionsmetaphorik sich durch die Schreibverfahren selbst bestätigen lässt, kann man diese eigentümliche Schreibgestik am besten am Schluss des satyrischen²⁵⁶ Romans *Holzfällen. Eine Erregung* (1984) ablesen. Das selbstdestruktive Schreiben, das in den übrigen Texten inszeniert wird, behauptet sich in diesem späten Prosatext eindeutiger denn je als solches. Wie in einer Extension zum Schluss der Früherzählung *Die Mütze* wird hier in einem dreieinhalb Seiten langen, atemlosen Satz das Ende der erzählten Zeit wiederum als Beginn der Erzählzeit vorgelegt und in der selbstnegierenden Schreibdynamik, die den meisten Texten von Bernhard charakteristisch ist,²⁵⁷ gerade das Schreibvorhaben des Ich-Erzählers retrospektiv dargestellt.²⁵⁸ Ich zitiere diesen Satz gänzlich und versuche im Folgenden an seinem Beispiel zunächst die Auslöschungsverfahren²⁵⁹ zu erleuchten, die diese

²⁵⁵ Die Polemik gegen das Erzählen, die Thematisierung der Sprache (gegebenenfalls die kunstimmanente poetologische Reflexion), die Ablehnung der Wirklichkeit zugunsten der Künstlichkeit und sogar die Todesthematik verknüpft mit der Sprachthematik sind gemeinsame Züge der österreichischen Nachkriegsliteratur. S. in diesem Sinn Wendelin Schmidt-Dengler (*Bruchlinien*, 1995): „Dieses radikale Nein ist symptomatisch nicht nur für Bernhard, sondern für die ganze Generation: ein Nein der Sprache, der Ordnung, der Autorität.“(233), oder W.G. Sebald (*Die Beschreibung des Unglücks*, 1985), der vom *Unbehagen* der österreichischen Kultur spricht, „deren Kennzeichen darin bestand, daß sie die Kritik an sich selbst zu ihrem Prinzip erhob“(11) oder von der „quasi naturgemäß negative[n] Inklination der österreichischen Literatur“(12).

²⁵⁶ Zu Provokation und Verletzung der Öffentlichkeit als dichterische Produktionsstrategien und rezeptionsästhetische Fragen s. Oliver Bentz: *Thomas Bernhard-Dichtung als Skandal*, 2000.

²⁵⁷ Vgl. Wendelin Schmidt-Denglers allgemeine Charakterisierung (*Der Übertreibungskünstler*, 1989): „Jedes Werk trägt (...) den Keim zur eigenen Vernichtung in sich, es hebt sich auf, indem es den Sprechvorgang als sinnvollen Kommunikationsvorgang aufhebt, die Formeln, in denen gesprochen wird, perpetuiert, zwischen den Gegensätzen keine Wahl läßt: <<Ich schrieb und schrieb und schrieb.>>“(109)

²⁵⁸ Diese Situation fängt beispielhaft Willi Huntemanns Auffassung über die Formproblematik in Bernhards Prosawerk (*Artistik und Rollenspiel*, 1990) ein, laut welcher „die Schreibform als eine Antwort auf die imaginierte Kunst-Problematik begriffen wird“(63).

²⁵⁹ Die Vokabel selbst übernehme ich der gleichnamigen Arbeit von Hans Ulrich Treichel aus dem Jahr 1995, wo die „Minimalisierung, Entleerung, Auslöschung der Wirklichkeit“ für ein gemeinsames Hauptcharakteristikum der Literatur des 20. Jahrhunderts gehalten wird, und wo in Bezug auf Thomas Bernhard speziell von

selbstnegierende Schreibdynamik ausmachen. Vor dem letzten Satz zitiere ich aber auch noch den ersten Satz dieses Prosatextes, um von vornherein auf die perfekte Korrespondenz zwischen dem Anfang und dem Ende des Textes hinzuweisen:

„Während alle auf den Schauspieler warteten, der ihnen versprochen hatte, nach der Aufführung der Wildente gegen halbzwölf zu ihrem Abendessen in die Gutzgasse zu kommen, beobachtete ich die Eheleute Auersberger genau von jenem Ohrensessel aus, in welchem ich in den frühen Fünfzigerjahren beinahe täglich gesessen war und dachte, dass es ein gravierender Fehler gewesen ist, die Einladung der Auersberger anzunehmen.“(7)

„Denn ich haßte die Auersberger in Wahrheit nach diesem *künstlerischen Abendessen* genauso, wie ich sie vorher gehaßt habe und den Auersberger, den *Novalis der Töne* und den schon in den Fünfzigerjahren steckengebliebene Webern-Nachfolger, mit ihr mit einem vielleicht noch intensiveren Haß, mit diesem *Auersbergerhaß*, mit dem ich die Auersbergerischen jetzt schon seit zwanzig Jahren hasse, wie ich denke, weil sie mich damals, vor zwanzig Jahren, in so niederträchtiger Weise hintergangen und ausgerichtet haben, heruntergemacht haben bei jeder Gelegenheit vor allen Leuten, mich so schlecht gemacht haben, nachdem ich sie verlassen hatte, nur um mich selbst zu retten, nur, um nicht aufgefressen zu werden von ihnen, nachdem *ich ihnen den Rücken gekehrt hatte*, nicht sie mir, wie sie es immer behaupteten und nach wie vor behaupten, wie sie es diese ganzen zwanzig Jahre bis heute immer wieder behauptet haben und behaupten, *ich* hätte sie ausgenutzt, *sie* hätten mich jahrelang ausgehalten, *sie* hätten mich jahrelang am Leben erhalten, während es doch in Wahrheit so ist und so gewesen ist, daß *ich sie am Leben erhalten habe*, daß *ich sie gerettet habe*, daß *ich* sie, wenn auch nicht mit Geld, so doch mit meinen Fähigkeiten insgesamt, ausgehalten habe, nicht umgekehrt, und ich lief durch die Gassen, als wäre ich einem Alptraum davongelaufen, schneller und schneller in die Innere Stadt hinein und ich wußte, während ich lief, nicht, warum in die Innere Stadt hinein, während ich doch genau in die der Inneren Stadt entgegengesetzte Richtung hätte laufen sollen, wenn ich nachhause wollte, aber wahrscheinlich wollte ich jetzt gar nicht nachhause und ich sagte mir, wäre ich doch auch diesen Winter in London geblieben und es war vier Uhr früh und ich lief in die Innere Stadt hinein, obwohl ich nachhause hätte laufen sollen und sagte mir, daß ich unter allen Umständen in London hätte bleiben sollen und lief in die Innere Stadt hinein, ohne zu wissen, warum in die Innere Stadt und nicht nachhause und sagte mir, daß mir London immer Glück, Wien aber immer nur Unglück gebracht hat und ich lief und lief und lief, wie wenn ich jetzt in den Achtzigerjahren nocheinmal den Fünfzigerjahren davon lief in die Achtzigerjahre hinein, in diese gefährlichen und hilflosen und stumpfsinnigen Achtzigerjahre hinein und ich dachte wieder, daß ich, anstatt auf dieses abgeschmackte *künstlerische Abendessen* zu gehen, lieber in meinem Gogol oder in meinem Pascal oder in meinem Montaigne hätte lesen sollen und ich dachte, während ich lief, daß ich dem auersbergerischen Alptraum davon laufe und lief tatsächlich mit immer größerer Energie diesem auersbergerischen Alptraum davon in die Innere Stadt und dachte während des Laufens, daß diese Stadt, durch die ich laufe, so entsetzlich ich sie immer empfinde, immer empfunden habe, für mich doch die beste Stadt ist, dieses verhaßte,

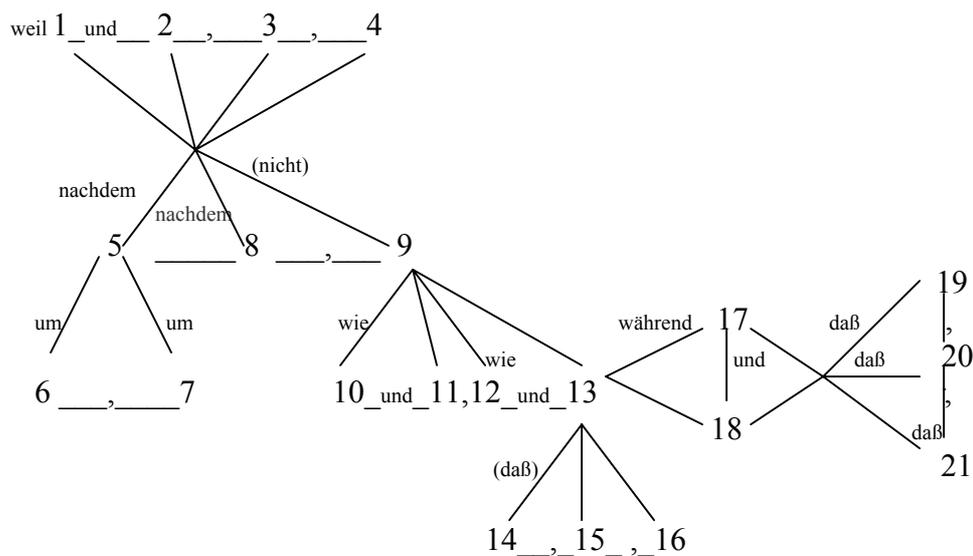
„Auslöschung als Verfahren“ gesprochen wird: „Das Schreiben als eine paradoxe, die eigene Negation immer zugleich mitartikulierende Praxis hat im Werk – und vor allem im Spätwerk – Thomas Bernhards einen bedeutsamen Höhepunkt gefunden.“(52). Die betreffenden Auslöschungsfahren selbst werden da aber nur kurz und sehr allgemein beschrieben.

mir immer verhaßt gewesene Wien, mir auf einmal jetzt wieder doch das beste, mein bestes Wien ist und daß diese Menschen, die ich immer gehaßt habe und die ich hasse und die ich immer hassen werde, doch die besten Menschen sind, daß ich sie hasse, aber daß sie rührend sind, daß ich Wien hasse und daß es doch rührend ist, daß ich diese Menschen verfluche und doch lieben muß und ich dachte, während ich schon durch die Innere Stadt lief, daß diese Stadt doch meine Stadt ist und immer meine Stadt sein wird und daß diese Menschen meine Menschen sind und immer meine Menschen sein werden und ich lief und lief und dachte, daß ich, wie allem Fürchterlichen, auch diesem fürchterlichen sogenannten *künstlerischen Abendessen* in der Gentzgasse entkommen bin und daß ich über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Gentzgasse schreiben werde, ohne zu wissen, was, ganz einfach *etwas* darüber schreiben werde und ich lief und lief und dachte, ich werde *sofort* über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Gentzgasse schreiben, egal was, nur *gleich* und *sofort* über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Gentzgasse schreiben, *sofort*, dachte ich, *gleich* immer wieder, durch die Innere Stadt laufend, *gleich* und *sofort* und *gleich* und *gleich*, bevor es zu spät ist. “(318ff.)

In den hier parallelisierten zwei Sätzen kann man unschwer erkennen, dass der letzte Satz, in dem der Ich-Erzähler die Auswirkungen der durchgemachten Erfahrung auf sein Verhalten berichtet, so gut wie unmittelbar auf die schon im ersten Satz ausgedrückte Vorahnung einer Misserfahrung antwortet. In der Wirklichkeit des Gesamttextes wird diese Vorahnung jedoch von der ganzen „Erzählung“ des scharfkritisch betrachteten und verstörend empfundenen Abendessens bei der Familie Auersberg (die einst die Schutzfamilie gewesen war) bestätigt, während der letzte Satz sie nur beteuern und paradoxerweise zugleich relativieren kann. Denn das Verhalten des Ich-Erzählers nach dem betreffenden Erlebnis ist ein Davonlaufen weg von dem gerade Erlebten, motiviert von dem Hass gegenüber den verabschiedeten Menschen, welcher aber mit dem Davonlaufen immer mehr entschärft wird.

Die Art und Weise, wie sich der Erzähler nach dem peinlichen Abendessen, das er als Beobachterfigur verfolgte, verhält, bezieht sich auf drei Ebenen: eine affektive (Hass), eine mentale (bedrückende Gedanken) und eine motorische (Laufen), die sich auf verwirrende Weise durchkreuzen. In strikt epischer Ordnung gliedert sich der letzte Satz des Romantextes in zwei Teile, deren Trennlinie an dem Punkt fällt, wo der Erzähler urplötzlich von der konklusiven Beschreibung seiner Einstellung zu den Hauptfiguren seiner Erzählung zu der Beschreibung seines hastigen Gehens und des parallelen Gedankengangs wechselt, also von einer allgemein moralischen Dimension zu einer psycho-physischen Dimension seines eigenen Verhaltens, die sich gerade manifestiert. Diese stilistisch unscheinbare, gar nicht signalisierte Zäsur im Textkörper des Endsatzes, die sich lediglich als brutaler Wechsel von semantischen Gehalten präsentiert, markiert auch den Übergang von der erzählten Zeit zur Erzählzeit, der für die Konstituierung der skripturalen Perspektive an diesem Textschluss aufschlaggebend ist. Ohne im Moment auf diesen Skripturalitätseffekt einzugehen, muss hier

jedoch schon gesagt werden, dass dieser schroffe, unangekündigte Übergang von der erzählten Zeit zur Erzählzeit in einem und demselben Satz als Erster zur Destabilisierung der Kohärenz des Satzes beiträgt, der dadurch seine elementarsten Existenzbedingungen (das Prinzip der Einheit der Referenzebenen und implizit das Prinzip der Endlichkeit der Mitteilung) kaum erfüllt. Was dieses Satzgefüge mit einer hohen selbstzerstörerischen Energie unter ein Dach bringen will, ist in fiktionaler Ordnung einerseits das Erlebte und andererseits die Flucht von dem Erlebten. Deren frühzeitige ausdrucksstarke Charakterisierung „als wäre ich einem Alptraum davongelaufen“ im zweiten Teil des Satzgefüges bezieht sich wie ein wahres Deiktikum auf den ersten Teil zurück, in welchem das alptraumhafte Erlebte eben zusammengefasst wurde. Also das Erlebte in essentialisierter Form als „Deutung“ des *Alptraus* einerseits, und die Flucht von dem *Alptraum* andererseits. Schon die „Deutung“ des *Alptraus* im ersten Teil des Satzgefüges (ver)läuft atemlos. Nach der Erklärung der Persistenz des Hassgefühls gegenüber den nach einem jahrelangen Auseinandergehen wiedergesehenen damaligen Beschützern in den ersten drei Sätzen häufen sich weitere einundzwanzig Sätze an – nach der kurzen Präzisierung „wie ich denke“ –, die die eigentliche Begründung des Hasses und implizit die Erläuterung des erlebten Unbehagens enthalten. In den ersten drei Sätzen wird ein wahres Wortfeld des Hasses durch die Wiederholungen des entsprechenden Verbs in verschiedenen Tempusformen („haßte“, „gehasst habe“, „hasse“), in denen sich die Zeitstationen des Gefühls niederschlagen und die zugleich deren Kontinuität ausdrücken, und des betreffenden Substantivs in einer weiteren, zusammengesetzten Form („*Auersbergerhaß*“) umgerissen. Dieses gezwungen zusammengesetzte Substantiv, das zu Bernhards umfangreichem Inventar von irritierenden Worterfindungen gehört, fasst die Dimensionen der Zwietracht zusammen und unterstreicht auf extravagante Weise das Spezifische des erlebten Gefühls. All diese Wiederholungen samt dem erläuternden Redemodus, der sich durch die drei Kausal-, Modal- bzw. Attributsätze, aber auch durch Appositionen verwirklicht, kündigen kraftvoll die weite und intensive Entwicklung des Satzgefüges an, schon vor der maßlos ausgedehnten Kausalkonstruktion („weil ich mich damals (...) nicht umgekehrt“), die die Begründung des Hasses enthält und deren syntaktisches Schema folgendermaßen aussieht:



An diesem Schema kann man vor allem bemerken, dass die eigentlichen Kausalsätze sich am Anfang der Konstruktion befinden, und dass die weiteren Nebensätze Bestimmungen des Grundkausalverhältnisses darstellen. Zusammen mit den ersten vier ihnen untergeordneten Nebensätzen, die sie mit einer temporalen Dimension und der Begründung der Aktion, die an dem angegebenen Zeitpunkt durchgeführt wurde, bereichern, bilden die eigentlichen Kausalsätze die Perspektive des Erzählers. Die weiteren acht Nebensätze, die durch einen elliptischen Temporalsatz („nicht sie mir“) an die früheren Temporalsätze anknüpfen, bilden die Perspektive der erzählten Gegner, die in dem ersten Satz bloß nachgezeichnet und erst in den letzten drei Sätzen dieser Sinneinheit deutlich ausgedrückt wird. Die vier eingeschobenen Modalsätze erklären die andere Perspektive und relativieren sie zugleich gewaltig durch die redundante Wiederholung deren exklusiv verbaler Autorität. Die kontinuierliche Beschaffenheit der Ausübung dieser Autorität wird wiederum durch das Spiel mit den drei Tempusformen angedeutet („behaupteten“, „behaupten“, „behauptet haben“ und wiederum „behaupten“), deren Zusammengehörigkeit in diesem Fall noch stärker durch entsprechende Variationen von temporalen Adverbialbestimmungen der Beständigkeit („immer“, „nach wie vor“, „diese ganzen zwanzig Jahren bis heute immer wieder“) untermauert wird.

Der Inhalt der fremden Perspektive selbst wird in knappen Objektsätzen ausgedrückt, die von den nächsten Sätzen gänzlich umgekehrt werden, in teilweise symmetrischen Formulierungen, die den Unterschied zwischen den Stellungen der zwei Streitseiten einerseits überspitzen, andererseits völlig rhetorisieren. Im Gegensatz zur fremden Autorität, auf deren fragwürdige Konsistenz durch konjunktivische Ausdrücke hingedeutet wird, wird die eigene Autorität (des Ich-Erzählers), die hier wiederhergestellt wird, absolut und also außerhalb des

Perspektivischen gesetzt. Das kommt schon in den zwei koordinierten Adversativsätzen zum Ausdruck, durch die die Invalidierung der *anderen* Perspektive prompt eingeführt wird („während es doch in Wahrheit so ist und so gewesen ist, daß ...“), und weiter in der vergleichsweise sicheren indikativischen Gestaltung der *daß*-Sätze selbst. Dabei wird deutlich, dass die Kausalkonstruktion als Ganzes sich aus drei Blöcken zusammensetzt, die je zwei (die ersten zwei und die letzten zwei) in einem entgegengesetzten Verhältnis stehen, das syntaktisch durch einen negativen Temporalsatz bzw. zwei Adversativsätze signalisiert wird, durch die in beiden Fällen die Linearität der legitimierenden Mitteilung gebrochen wird. Dergestalt erweist sich, dass der innere Mechanismus dieser hier besprochenen Mitteilung subversiv funktioniert, in dem Sinn dass sie um jedes (Groß)stück durch den Umsturz des vorherigen vorankommt.²⁶⁰

Im Kleinen wird diese Subversivität auch durch die intensive Rhetorik unterstützt, die sowohl auf syntaktischer Ebene – durch die große Anzahl von Parataxen – als auch auf morphologischer Ebene – durch verschiedenartige Wiederholungen²⁶¹ – erreicht wird. So wiederholen sich mehrmals das Verb „behaupten“, das die Perspektive der Verabschiedeten einführt, und die Verben „retten“ und „aushalten“ bzw. die Redewendung „am Leben erhalten“. Außerdem wird in den ersten Sätzen der Kausalkonstruktion die erlittene Beleidigung durch die Auersberger viermal umgeschrieben, und zwar durch die synonymischen Verben „hintergehen“, „ausrichten“, „heruntermachen“ bzw. der Redewendung „schlecht machen“. Ebenfalls durch solche Umschreibungen wird die Perspektive der Beleidiger wiedergegeben, deren angebliche großzügige Hilfsbereitschaft durch das Verb „aushalten“ und die Redewendung „am Leben erhalten“ ausgedrückt wird, die wiederholt und noch angereicht durch das Verb „retten“ in der Umkehrung deren Perspektive

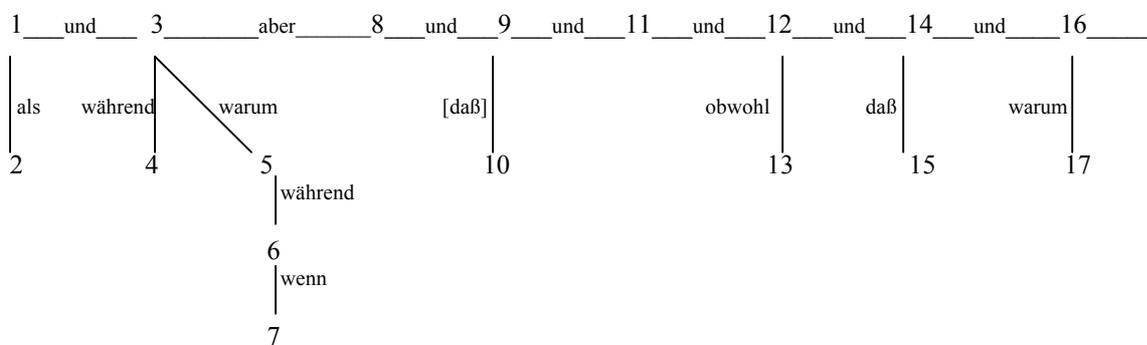
²⁶⁰ Vgl. Christoph Bartmanns Bemerkung (*Vom Scheitern der Studien*. In: *Text+Kritik*, hrsg. von Hans Ludwig Arnold, 1991): „Das Parallele, das Umgekehrte, das Wechselseitige oder das Entgegengesetzte – das sind Organisatoren der Bernhardschen Rede auf der Schwelle zwischen ‚Inhalt‘ und ‚Form‘.“(23)

²⁶¹ Auf die „Tendenz, einen scheinbar einfachen Gedanken oder Vorgang durch simple Wiederholung oder umschreibende Variation endlos in die Länge zu ziehen, ihn totzudenken“(97) weist schon Bernhard Sorg (a.a.O.) hin. Dabei geht es bei Bernhard nicht unbedingt um die Aufhebung von Sinnzusammenhängen, sondern eher um ihre Strapazierung. S. in diesem Sinn auch Willi Huntemann (a.a.O.): „Dennoch verliert die Sprache nicht ihre Mitteilungsfunktion wie etwa in der Konkreten Poesie; sie reduziert sich jedoch auf ein minimales Substrat an Stoff, welches die Rede stagnierend umkreist.“(181) Noch schärfer drückt dieses Urteil Oliver Jahraus (*Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, 1991) aus, indem er behauptet: „Signifikanz entsteht in diesem Werk erst durch Wiederholung.“(21) Christian Klugs (*Thomas Bernhards Theaterstücke*, 1991) Deutung der Wiederholung in Bernhards Sprache als Bedeutungsverschiebung bringt noch mehr Licht in diese heikle Angelegenheit: „Entweder verschiebt sich die Bedeutung des wiederholten Ausdrucks in eine symbolische Dimension, die sich bei Bernhard nicht immer nachvollziehen läßt; oder die mit ihm vollzogene Handlung wie Unterstellung, Beleidigung oder Befehl wird zum Symptom eines psychischen Mechanismus. Der Effekt der Wiederholung beruht auf einem Signifikat-Signifikanten-Tausch.“(173) Beide von Klug erklärten Richtungen, in denen die Wiederholung wirken kann, treffen auch für den Endsatz dieses Romans vollkommen zu, denn hier suggerieren die Wiederholungen tatsächlich einen bestimmten psychischen Zustand und deuten zugleich auf eine symbolische Dimension des geschilderten Verhaltens hin.

durch den Ich-Erzähler wiederaufgenommen werden, der diese gleichbedeutenden Aktionen für sich selbst in Anspruch nimmt. Die intensive Rhetorik ergibt sich aber auch aus dem meisterhaft orchestriertem Spiel der zwei streitenden Stimmen („ich“ und „sie“ samt ihren Akkusativformen „mich“ und „sie“), die bezeichnenderweise bei der Eigenwiedergabe der Einstellung des Ich-Erzählers einheitlich kombiniert werden (entweder in der Form „sie mich“ oder in der Form „ich sie“), während bei der Rekonstruktion der Aussagen der *Anderen* gemischt („ich sie“ und „sie mich“ in derselben Parataxe) vorkommen.

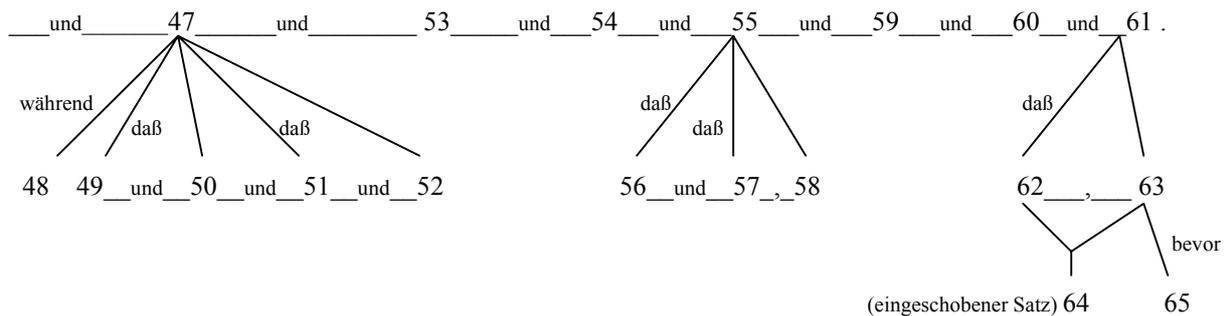
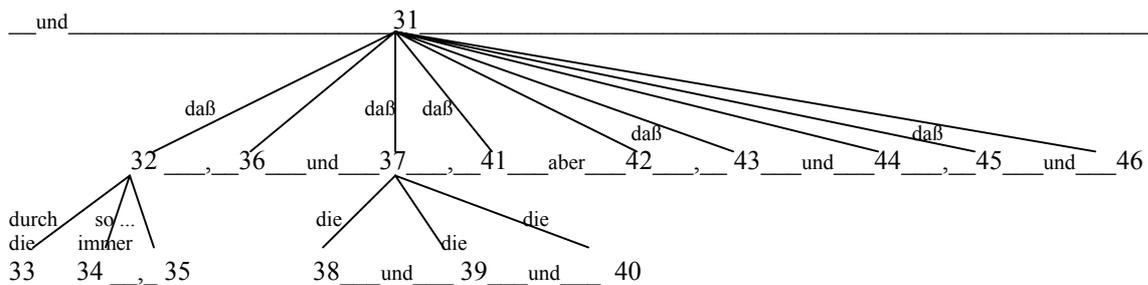
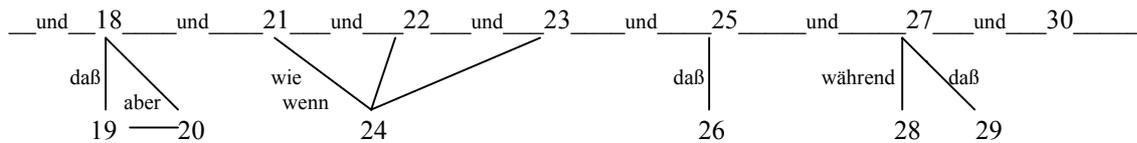
In Zusammenhang mit diesen morphologischen Elementen beruhen die sieben Parataxen, die vorwiegend asyndetisch realisiert werden, auf einem Prinzip gewaltiger Redundanz. Wie meistens bei Bernhard bringen sie kaum etwas Neues in die Mitteilung, sondern wiederholen oder variieren das schon Gesagte und sorgen dadurch von vornherein für Spannung. Mit jeder Parataxe scheint der Text sich um die Verfeinerung der jeweiligen Sinneinheit zu bemühen, aber in Wirklichkeit kreist er nur in einem sich progressiv intensivierenden Rhythmus solange um sie herum, bis er sie völlig strapaziert und letztendlich zu verzehren tendiert.²⁶²

Der zweite Teil des Endsatzes im Romantext eine einzige Parataxe, die sich aus dreiundzwanzig Hauptsätzen zusammensetzt, die sich mit wenigen Ausnahmen noch durch einen oder mehrere Nebensätze verzweigt.²⁶³



²⁶² Vgl. Christa Strelbel-Zeller (*Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa*, 1975): „Der Text [es wird Bernhards Text im Allgemeinen gemeint] kann als Darstellung des Prozesses sukzessiver Aproximation an die Sachverhalte aufgefasst werden. Die Sätze sind Ausdruck von Graden der Annäherung an einen Gegenstand. Die Gegenstände und Begriffe werden zu Mittelpunkten von sich enger und enger schraubenden Wortspiralen, wobei die Sätze zuweilen in ein zerstörerisches Kreisel geraten.“(100f.)

²⁶³ Herbert Grieshop (*Rhetorik des Augenblicks*, 1998) spricht von einer „klaustrophobischen Textorganisation“(83) bei Bernhard, und meint damit vor allem die syntaktische Überdehnung der Sätze, durch die man als Leser Überblick und Kontrolle verliert: „Der Leser setzt sich einer hochgradig artifiziell konstruierten Schrift aus, die überwältigend, einheitsstiftend, kontrollierend und vereinnahmend ist. Diese Schrift ist in jedem Augenblick unmittelbar präsent, beinahe so präsent wie das gesprochene Wort.“(83) In dem hier diskutierten Endsatz von *Holzfällen* ist die Bemühung der Schrift um *Präsenz* noch stärker als in anderen Fällen, da hier die so oft thematisierte Frage des Schreibens besonders akut ausfällt: sie wird zwar nicht nur metaphorisch-allegorisch angegangen, sondern vielmehr mimetisch repräsentiert, wie ich noch zu zeigen versuchen werde.



Mit der Ausnahme der Hauptsätze 3 („und ich wußte (...) nicht“), 8 („aber wahrscheinlich wollte ich jetzt gar nicht nachhause“) und 11 („und es war vier Uhr früh“), durch die der Rahmen des Laufens/Denkens nachgezeichnet wird, reduzieren sich alle anderen auf die zwei knappen Sätze: „ich lief“ und „ich dachte“ (mit der dreimal vorkommenden Variante „ich sagte mir“), die in einem schwindelerregenden Rhythmus abwechselnd aufeinander folgen. Die meisten Nebensätze beziehen sich auf den zweiten Hauptsatz davon und bringen infolgedessen den Inhalt der Reflexionen des Ich-Erzählers zum Ausdruck. Diese drehen sich um das Unbehagen mit dem gerade Erlebten, das im Nachhinein als vermeidbar erscheint. Wie auch in anderen Prosatexten wird eine Auslandsstadt (in diesem Fall London) als Alternative zu Wien gepriesen und alles Unheil auf die Heimatstadt zurückgeführt. Das

geschieht hier zunächst in den ersten vier Objektsätzen, die die Reflexionen des Ich-Erzählers enthalten, und zwar in drei Variationsformen: affektbeladene Ausrufung („wäre ich doch auch diesen Winter in London geblieben“), Bedauern und nachträglicher Korrekturwunsch („daß ich unter allen Umständen in London hätte bleiben sollen“) und allgemeines Urteilen über die beiden Städte („daß mir London immer Glück, Wien aber immer nur Unglück gebracht hat“). Nach der Beengung der Sphäre des Alternativdenkens durch das symmetrische Ausdenken der Lektüre als kleiner Alternative zum Abendessen und der Wiederholung des Gedankens an das Laufen als Davonlaufen weg von einem Alptraum werden diese Reflexionen aber in einer erweiterten Form wiederaufgenommen. In den zwei umfangreichsten benachbarten Nebensatzkomplexen, die den 31. bzw. den 47. Hauptsatz bestimmen, wächst eine kompakte „Meditation“ über die Heimatstadt Wien und ihre Menschen hin, in welcher der Hass und die Abneigung von Mitgefühlen überholt werden. Das Wechselspiel von Abneigung und Zuneigung, das das Gerüst dieser Meditation ausmacht, wird durch mehrere rhetorische Verfahren umgesetzt, die eine stark musikalische Gestaltung²⁶⁴ ergeben. So wird im ersten Teil des ersten Nebensatzkomplexes mit Objektsätzen gespielt, in denen die positiven Einschätzungen ausgedrückt werden, und mit eingblendeten Konzessiv- und Attributsätzen, in denen die schon früher im Satz erwähnten negativen Gefühle überspitzt werden. Beide Kategorien von Nebensätzen (diejenigen, die sich direkt auf den Hauptsatz beziehen, und diejenigen, die sich von diesen aus weiter verzweigen) sind Variationen der jeweiligen zwei Einstellungen. Sie ergeben sich im Fall der zwei asyndetisch koordinierten Konzessivsätzen und der drei durch die Konjunktion „und“ koordinierten Attributsätze aus der Wiederholung des Satzes in derselben Form, bloß mit dem Verb in einem anderen Tempus, und im Fall der drei Objektsätze aus der Wiederaufnahme des entsprechenden ersten Satzes in einer umgeschriebenen Form: entweder mit abusiv hinzugefügten Temporaladverbien („aufeinmal jetzt wieder“) und der Präzisierung des Namens der Stadt in einer schon an sich erläuternden Ausdrucksweise („das beste, mein bestes Wien ist“), oder mit einem gewechselten Subjekt (von „diese[r] Stadt“ zu „diese[n] Menschen“). Die Attributsätze, die „die Menschen“ bestimmen, variieren syntaxmäßig ihrerseits die Art und Weise, die Konzession

²⁶⁴ Ohne auf die komplexe Problematik der Musikalität von Bernhards Sprache einzugehen, möchte ich in diesem Zusammenhang jedoch auf die Auffassung von Christian Klug (a.a.O.) hinweisen, der die Musikalität von Bernhards Sprache als Metapher immanenter Poetik – „(...) als Anspruch auf literarische Autonomie; als poetologisches Konzept einer <unbestimmten Bedeutsamkeit>; Musikalität im Sinne eines wesentlichen, kausale Zusammenhänge ignorierenden Ausdrucks“(194) – und als Autonomiepostulat versteht: „Thomas Bernhard setzt mit den Hinweisen auf die Musikalität seiner Sprachgestaltung anti-mimetische Signale. Er betont mit der Musikalitätsmetapher im durchaus Novalisschen Sinne, daß er Begriffe nach Kriterien anordne, die einer vorgeblich autonomen, wengleich opaken Mathematik und Grammatik der Ideen abgewonnen seien.“(202) Von einer „Autonomie der Form“ spricht auch Willi Huntemann (a.a.O.): „Die sich abzeichnende Autonomie der Form und des artistischen Spiels (Bauform, Figurenkonstellation und – interaktion) wertet Stoffliches um und macht es selber zum reproduzierbaren Formelement, zum Topos.“(215)

auszudrücken, die durch die eigentlichen Konzessivsätze, die „die Stadt“ bestimmten, dargestellt wird. Außerdem werden die konzessiven Sinnverhältnisse auch durch morphologische Mittel transportiert bzw. verstärkt, und zwar durch das wiederholte Partizipialadjektiv „verhaßt“ – das zusammen mit dem Bezugssubstantiv „Wien“ eine Konstruktion bildet, die dann in den Attributsätzen zu „Menschen“ erweitert wird – und durch das in jedem Objektsatz wiederholte Modaladverb „doch“. Auf der anderen Seite stehen die Konzessivsätze und die Attributsätze auch schon wegen ihres identischen Sinngehalts (der Hass), den sie nur mit verschiedenen semantischen Mitteln äußern, in einem Variationsverhältnis.

Das im ersten Teil des Nebensatzkomplexes durch hypotaktische Satzverhältnisse angedeutete Wechselspiel von Zuneigung und Abneigung wird im zweiten Teil durch eine einzige Parataxe weiter variiert, in welcher je zwei Objektsätze adversativ (durch die adversative Konjunktion „aber“ oder durch die adversativ funktionierende kopulative Konjunktion „und“) koordiniert werden. So wie im ersten Teil variieren hier indes wiederum auch die Bestandteile der Parataxe untereinander, so dass das zweite Paar von Sätzen das erste als solches wiederholt, bloß mit einem anderen Objekt/Subjekt, und das dritte Paar das erste semantisch umschreibt, indem da der Hass durch den Fluch, bzw. das Mitgefühl durch die Pflicht der Liebe ersetzt werden. Das Grundprinzip der Variation (auf dem Niveau der Objektsätze) ist also identisch: Es werden von einem Satz/Satzpaar zum anderen einerseits die Subjekte bzw. die Objekte/Subjekte gewechselt, und andererseits die Prädikate sensibel geändert bzw. gewechselt. Infolgedessen gibt es im ersten Teil zwei Objektsätze, die „die Stadt“ betreffen, und einen, der „die Menschen“ betrifft, während im zweiten Teil zwei Sätze, die „die Menschen“ betreffen, und einen einzigen, der „die Stadt“ betrifft. Diese Situation wird im zweiten Nebensatzkomplex (von den hier angesprochenen zwei) ausgeglichen, in welchem die rhythmische Melodie der Alternanzen aus dem zweiten Teil des vorherigen durch weitere vier Objektsätze in die Länge gezogen wird, worunter zwei „die Stadt“ und zwei „die Menschen“ betreffen. Im Unterschied zu den vorherigen sechs Sätzen sind diese vier allerdings wiederum je zwei gruppiert, aber sowohl innerhalb der Paare als auch miteinander als Paare kopulativ (durch die Konjunktion „und“) koordiniert. Die kopulativ realisierte Parataxe und vor allem ihre Entwicklung aus einem einzigen Satz heraus, der mit dem Verb in einem anderen Tempus wiederholt, und dann mit einem anderen Subjekt variiert wird, das seinerseits mit dem Verb in dem anderen Tempus wiederholt wird, lässt die Struktur als Ganzes wie ein Fazit dieser „Meditation“ wirken, in welcher der Hass sich letztlich in Angehörigkeitsgefühlen auflöst. Die musikalischen Variationen, die ich oben zu erleuchten

versucht habe, vollziehen rhetorisch gerade diese Auflösung.

Die zwei weiteren Nebensatzkomplexe am Ende des ganzen Satzgefüges beziehen sich ebenfalls auf den Gedankenstrom des Ich-Erzählers, der nämlich mit dem Einfall ausläuft, das Erlebte niederzuschreiben, welcher auf die selbstberuhigende Feststellung des *Entkommens* folgt. So wie die „Meditation“ über Wien und seine Menschen wird der Entschluss zum Schreiben ebenfalls in mehreren Variationsätzen ausformuliert, die in diesem Fall die Dringlichkeit des Vorhabens betonen. Den semantischen Einwand zur Variation bildet die Ahnungslosigkeit über den genaueren Inhalt der projizierten Schrift („ohne zu wissen, was“), die Anlass zum Ausdrücken der Beharrlichkeit trotz aller Einschränkungen bietet. Dergestalt variiert der zweite Objektsatz im vorletzten Nebensatzkomplex den Inhalt des ersten Satzes dadurch, dass er: ohne Subjekt vorkommt; das Thema der Schrift „über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Gontzgasse“ durch das Pronominaladverb „darüber“ abkürzt; und auf die Frage des genaueren Inhalts mit dem minimalistischen „ganz einfach *etwas*“ antwortet, das an alle minimalistischen Selbstcharakterisierungen ihrer Schreibebeit der anderen schreibenden Figuren im Prosawerk von Bernhard erinnert.

Im letzten Nebensatzkomplex fällt der Akzent gerade auf die Dringlichkeit des Vorhabens, die auf morpho-semantischer Ebene durch die sich in verschiedenen Kombinationen obsessiv wiederholenden Temporaladverbien „sofort“ und „gleich“ angedeutet wird. Im Unterschied zum vorigen Nebensatzkomplex wird hier versucht, die Gedanken in einer Art direkter „Rede“ wiederzugeben, was schon mit dem uneingeführten ersten Objektsatz erreicht wird, der dadurch offenbar an Lebendigkeit gewinnt. Der Satz variiert in einer entsprechenden Hauptsatz-Reihenordnung der Satzteile den Inhalt der vorherigen Objektsätze, indem er in den Ursprungssatz, der sonst als solcher wiederholt würde, nur noch das Adverb „sofort“ einfügt, und ihn dann durch die Abbreviation des Inhalts des zweiten Satzes aus dem vorigen Nebensatzkomplex („egal was“) ergänzt. So wie in diesem letzt genannten Satz wird dann in dem zweiten Satz des letzten Nebensatzkomplexes der erste Satz ohne Subjekt wiederaufgenommen – diesmal auch ohne das Hilfsverb „werde“ – mit dem Unterschied, dass das Adverb „sofort“ von einem weiteren Adverb („gleich“) verstärkt wird.

Aus der Beschreibung dieser Variationengestaltung geht erneut hervor, dass ein gewisser Inhalt zunächst innerhalb eines Nebensatzkomplexes variiert wird, und dann weiter mit jedem Satz des nächsten Nebensatzkomplexes (und eventuell eines weiteren), innerhalb dessen die Sätze ihrerseits nach einem ähnlichen Schema wie im ersten einen Inhalt weiter variieren. Auf diese Weise schafft man von einem Satz zum anderen einen paradoxen Intensivechoeffekt, der in diesem Fall auch noch dadurch gesteigert wird, dass die Temporaladverbien „sofort“

und „gleich“ auch außerhalb des Satzrahmens den Gedankenstrom weiterführen. Außerdem wirken hier die betreffenden Gedankensplitter noch stärker wie gerade laufend²⁶⁵ wegen vier Strategien: ihre weitere Unterstreichung im Druckbild; ihr ellyptischer Ausdruck; die Umgestaltung des üblichen Hauptsatzes („ich dachte“) in einen eingeschobenen Satz („dachte ich (...) durch die Innere Stadt laufend“), der sie als solche erklärt; und die adverbiale Wendung „immer wieder“, die schon in derselben ellyptischen Konstruktion wie eine ähnliche Erklärung aus einer anderen Zeit fungiert und dadurch die Gedankensplitter wie genau zitiert erscheinen lässt. Die entsprechenden Temporaladverbien werden zuerst abwechselnd in einem abgehackten Rhythmus und dann in einem akzelerierten Rhythmus in einer parataktischen vierteiligen Anhäufung wiederaufgenommen, in welcher ein Adverb von den beiden sich dreimal wiederholt. Diese obstinate Wiederholung von isolierten Wörtern am Ende des ganzen Satzgefüges suggeriert einerseits die Intensivierung des Gedankengangs und die Fixierung auf den betreffenden Einfall, und wirkt andererseits wie ein Nachhall der vorherigen Gedanken, von welchen nur noch die Idee der Dringlichkeit behalten wird. Damit wird auf höchst subtile Weise die (selbst)zerstörerische Bewegung, die dem Funktionsmechanismus dieses riesigen Satzes zugrunde liegt, in eine wesentliche Richtung weitergeführt: Der Gedanke kreist solange um sich herum, bis er allmählich abnimmt und entschwindet. Nicht der Inhalt des Gedankens wie in den anderen zwei Teilen des Satzgefüges wird also strapaziert bis *ausgelöscht*, sondern der Gedanke an sich erlöscht, um den Platz für die beschworene Schrift freizumachen.

Der andere Hauptsatz in diesem Satzgefüge, der zusammen mit dem oben diskutierten Hauptsatz dessen syntaktisches Hauptgerüst bildet, betrifft die motorische Seite im Verhalten des Ich-Erzählers. Wie viele andere Figuren von Bernhard, die im Gehen reflektieren oder monologieren, denkt auch diese Erzähler-Figur im Gehen nach, und versucht dabei genau wie die Ich-Erzähler-Figur in *Die Mütze*, im Weglaufen einem Unerträglichen zu entkommen. Der betreffende Satz selbst wiederholt sich am Anfang in einer längeren Form, die sensibel variiert, und wird dann so wie der komplementäre „(und) (ich) dachte“ auf dieselbe knappe Formel Subjekt (fakultativ) plus Prädikat reduziert: „(und) (ich) lief“, – mit der Ausnahme

²⁶⁵ Vgl. Herbert Grieshop (a.a.O.), der in Bezug auf Thomas Bernhards Prosatexte von einer „Utopie der Performance“ (238) spricht, die sich als Rhetorik des Augenblicks manifestiert. Unter „Augenblickstexten“ versteht er Texte, in denen besondere rhetorische Mittel verwendet werden, „um ein Nicht-Darstellbares für ihre Leser hervorzurufen“, wobei „der rhetorische Gestus den diskursiven Gehalt der Texte überlagert und dadurch der Akt des Darstellens selbst hervorgehoben wird“ (15). Solche Texte bemühen sich also obstinat darum, einen idealen Augenblick zu erzeugen, „bei dem Produktion und Rezeption des Kunstwerks wie im Fall einer musikalischen Performance oder eines mündlichen Vortrags zusammenfallen“ (84). Dementsprechend ist in Grieshops Auffassung die so oft bei Bernhard thematisierte Sehnsucht der Figuren nach einem idealen Augenblick für die Niederschrift ihrer Studien bezeichnenderweise als fiktionaler Reflex einer tatsächlichen produktionsästhetischen Tendenz zu verstehen.

einer einzigen weiteren Langform. Die vier Nebensätze, die in diesem Fall das Laufen näher bestimmen, beziehen sich nur auf die ersten drei Langvarianten des Hauptsatzes und auf die erste reduzierte Form. Sie charakterisieren das Laufen einerseits in seiner konkreten Dimension als unerklärliche Fortbewegung in eine unbegründete andere Richtung als die sich anbietende („obwohl ich nachhause hätte laufen sollen“ und „[ohne zu wissen] warum in die Innere Stadt und nicht nachhause [lief]“), und andererseits in seiner symbolischen Dimension als Entfernung von einer misslichen Erfahrung („als wäre ich einem Alptraum davongelaufen“ und „wie wenn ich jetzt in den Achtzigerjahren nocheinmal den Fünfzigerjahren davon lief in die Achtzigerjahre hinein (...)“). Dementsprechend enthalten die ersten drei Langvarianten dieses Hauptsatzes außer Subjekt und Prädikat, auf die sich später der Satz reduzieren wird, Lokalangaben („durch die Gassen“ und „in die Innere Stadt hinein“) und Modalangaben („schneller und schneller“ und „ohne zu wissen“), die dann durch die Nebensätze ausgeführt werden. Die Kurzvariante des Satzes („(und) (ich) lief“) kommt zunächst in einer dreifachen Wiederholungsform vor („und ich lief und lief und lief“), die schon die Intensivierung der körperlichen Bewegung markiert, so wie die nachdrücklichen Wiederholungen und Variationen in den Sätzen, die die Reflexionen des Ich-Erzählers enthalten, die Intensivierung des Gedankengangs suggerierten. Weitere Wiederholungsformen (eine einfache und zwei zweifache) des Hauptsatzes, aber auch die mehrmalige Verschiebung des Inhalts dieses Satzes auf ein anderes syntaktisches Niveau unterstützen diese Intensivierung. Dabei geht es einerseits um drei Temporalsätze („während ich (...) lief“), einen Adversativsatz („während ich (...) hätte laufen sollen“), einen Objektsatz („[und ich dachte,] daß ich (...) davon laufe“ und einen Attributsatz („[diese Stadt,] durch die ich laufe“)²⁶⁶, und andererseits um eine Temporalangabe („während des Laufens“) und eine Modalangabe („[dachte ich,] (durch die Innere Stadt) laufend“. Außerdem ist das Prädikat der schon erwähnten Objektsätze, die sich auf diesen Hauptsatz beziehen, ebenfalls das Laufen. Dieser Betreff wandelt also von der Ebene der Hauptsätze auf die Ebene der Nebensätze, und noch dazu mal auf die Ebene derjenigen, die sich auf diese Hauptsätze selbst, mal auf die Ebene derjenigen, die sich auf andere Hauptsätze beziehen.

Der sich in mehreren Varianten obstinat wiederholende Hauptsatz samt seinen zahlreichen syntaktischen Umschreibungen, die die Linearität der Parataxe um verschiedene sinnäquivalente Verzweigungen verkomplizieren, suggerieren aber nicht nur eine intensive Bewegung, sondern auch eine Bewegung mit Rundkursen, durch die der Schritt oft

²⁶⁶ Dazu gehören auch ein Objektsatz („[ich wußte ... nicht,] warum in die Innere Stadt hinein“) und ein Konditionalsatz („[hätte laufen sollen,] wenn ich nachhause wollte“), in deren ellyptischer Bauform genau das Verb „laufen“ fehlt.

zurücktritt, um seine Spur fester zu drücken, und sie dabei zwangsläufig nur weglöscht. Übrigens signalisiert schon das Laufen in die „entgegengesetzte Richtung“ eine Bewegung *à rebours*, die in Zusammenhang mit der symbolischen Dimension des Laufens als willensstarker Entfernung von einem Unerträglichen als regressives Zurücklegen einer metaphysischen Strecke ausgelegt werden kann. Darauf deutet auch die Beschreibung des Laufens durch die irrealen Komparation „wie wenn ich jetzt in den Achtzigerjahren nocheinmal den Fünfzigerjahren davon lief in die Achtzigerjahre hinein (...)“ hin, die den Willen ausdrückt, im Laufen die betreffenden schon lange ausgegangenen Inhalte zurück-zu-legen und dadurch zugleich auszulöschen. Damit wird im Grunde genommen das Wesen des Gehens selbst angesprochen: Denn im Gehen wird die Strecke verzehrt, indem sie überhaupt entsteht, und umgekehrt.

Aus einer solcher Perspektive gelesen, ist dieser unendlich anmutende Endsatz des Romans *Holzfällen* für meine Argumentation in zwei Hinsichten aufschlussreich: zum einen wegen der kompakten selbstnegierenden Schreibdynamik, zum anderen wegen der mimetischen Umkomponierung eines skripturalen Arrangements. Was den zweiten Aspekt betrifft, geht es hier nicht nur um die Erschließung einer skripturalen Perspektive durch die retro-spektive Darstellung des Schreibvorhabens des Ich-Erzählers, und auch nicht nur um die Allegorisierung der Schreibpraxis, sondern vielmehr um die mimetische Darstellung der Schreibverfahren selbst. Durch das „Erzählen“ des Laufgangs und des Denkgangs des Ich-Erzählers, die gleichzeitig verlaufen und dadurch schon in einem re-präsentativen Verhältnis zueinander stehen, wird nämlich weiterhin das Schreiben re-präsentiert.

Schon auf dem Niveau der Fabel wird „erzählt“, unter welchen Umständen die erzähl-erzählende Figur auf den Gedanken kommt, über ihre Erfahrung zu schreiben, und zwar nicht nur im kleinen Rahmen des Endsatzes des Textes, sondern überhaupt in diesem Text, der so wie andere Prosatexte von Bernhard gerade wegen der transparenten Erschließung der skripturalen Perspektive nicht zuletzt wie die Geschichte seiner eigenen Entstehung gelesen werden kann. Im Kleinen indes entsteht die Idee des Schreibens in einem bestimmten Denkprozess, der ausdrücklich mit der physischen Fortbewegung des Ich-Erzählers am Ende des Prosatextes parallelisiert wird. Die im Prosatext *Gehen* von einer der Figuren geäußerte sehnliche Absicht, Gehen und Denken „zu einem einzigen totalen Vorgang zu machen“ (84), scheint buchstäblich auf diese Figur übertragen zu sein, die zu einer wahren Osmose der zwei Vorgänge tendiert. Die Bewegung des Gedankens versucht die Bewegung des Körpers einzuholen, nach einem Prinzip, das wiederum in *Gehen* apodiktisch behauptet wird: „Wenn wir gehen, sagt Oehler, kommt mit der Körperbewegung die Geistesbewegung“ (88). Laut

diesem Prinzip wird durch körperliche Bewegung Geist produziert, in einem gesteuerten Prozess, in dem man sich den Geist als energetische Resultante fortdauernder Brennungen vorstellen sollte. In dieser Vorstellung ist es offensichtlich, dass die Effizienz des Prozesses von dem Rhythmus der körperlichen Bewegung abhängt, und dass die Akzelerierung des Rhythmus der körperlichen Bewegung folgerichtig von dem Streben nach einer restlosen Erleuchtung zeugt. In diesem Sinn entwickelt sich die Idee des Schreibens in dem hier diskutierten Fall als das Ergebnis eines solchen intensiven Doppelprozesses, in dem diesmal versucht wird, ein Erlebnis zurück-zu-legen: im Gehen wie eine Strecke zurückzulegen und zu erschöpfen, bzw. im Denken wie ein Hindernis zurückzulegen und zu überwinden.²⁶⁷ Die Kongruenz der zwei Vorgänge kommt am deutlichsten im Bewusstwerden über die während des Gehens ereignete Umsetzung des Hauptgedankens zum Vorschein: „und ich lief und lief und lief (...) und ich dachte, während ich lief, daß ich diesem auersbergerischen Alptraum davon laufe, *und lief tatsächlich* mit immer größerer Energie diesem auersbergerischen Alptraum davon in die Innere Stadt“ (Hervorhebung: A.V.). Die Körperbewegung verlängert sich in der mentalen Reflexion-darüber, in welcher sie einen Sinn bekommt, der sich umgehend bestätigt. Die Vorstellung über das Laufen als Entfernung von dem Ort des Unglücks, die die Körperbewegung um ihren Schatten verdoppelt, geht also aus der imaginativen Ordnung in die faktische Ordnung über. Der Geist produziert demzufolge die Wirklichkeit des Laufens, die ihrerseits Geist generiert. Daraus ergibt sich eine Interdependenz-Beziehung zwischen Gehen und Denken, die sich naturgemäß nur durch das beharrliche simultane Ausüben der zwei Bewegungen aufrechterhalten kann. Diese Interdependenz-Beziehung, die sich auch noch um das Reden-darüber verkompliziert, versucht in *Gehen* eine der Figuren unmittelbar zu schildern, in einer fast skurrilen Ausdrucksweise: „Wenn ich gehe, sagt Oehler, denke ich und behaupte ich, ich gehe und auf

²⁶⁷ Zur destruktiven Beschaffenheit der Denkprozesse bei Bernhard s. Aldo Giorgio Gargani (a.a.O.), der das Denken von Bernhards Figuren als „ein Durchbrechen der kohärenten Linearität der Begriffe, das in die Richtung einer Übung geht, die jeden Begriff, jeden Zustand, jedes Wort in sein Gegenteil und dann in seine tödliche Unmöglichkeit hineinführt“(45) deutet. Dazu äußerte sich nicht selten Bernhard selbst, wie beispielsweise in seiner Ansprache bei der Verleihung des Büchner-Preises 1970 (veröffentlicht unter dem Titel *Nie und mit nichts fertig werden*, in: *Jahrbuch der Akademie für Sprache und Dichtung 1970, 1971*, S: 83f; s. auch *Thomas Bernhard – Meine Preise*, 2009): „Wer denkt, löst auf, hebt auf, katastrophiert, demoliert, zersetzt (...).“(84) Vgl. in diesem Sinn auch Gerhard Gammes (*Über Thomas Bernhard und die Melancholie der Moderne* In: Ders.: *Nicht nichts*, 2000) exzellente Charakterisierung des Doppelwesens von Bernhards Sprache: „Sprache erscheint als Magie und Beschwörung einer Realität, der nicht anders, nicht anders mehr denn sprachlich beizukommen ist. Sie erstarrt gleichsam zu einem Ritual der leeren Versicherung und bloßen Beschwörung, zum Rettungsversuch einer referenzlos gewordenen Wirklichkeit, ihr ihre Wirklichkeit durch sprachliche Beschwörung zurückzuerstatten.“(112) Auf der anderen Seite: „Indem sie [die Stilmittel der minimalen Variation ähnlicher Gedanken und Sätze] alle Schotten dicht machen, keine Leerstellen mehr lassen, ist die Sprache auch ein gigantisches Unternehmen der Wirklichkeitsvernichtung, der progredierenden Auslöschung der Wirklichkeit (die auch das eigene Selbst noch mitverschlingt).“(113)

einmal denke ich und behaupte ich, ich gehe und denke, weil ich das denke, während ich gehe.“(88) Die Körperbewegung spiegelt sich diesmal sowohl im Denken als auch im Reden wider („denke ich und behaupte ich, ich gehe“), wobei das Denken sich seinerseits im Reden und auch in sich selbst widerspiegelt („und auf einmal denke ich und behaupte ich, ich gehe und denke“). Die kausale Hinzufügung „weil ich das denke“ erklärt das Denken als einen Mediator in der sprachlichen Verwandlung des faktischen Ereignisses. Gehen, Denken, Sprechen bewirken sich aber wechselseitig innerhalb einer Reaktionskette, in welcher es im Grunde genommen keine Vorherigkeits- und Nachträglichkeitsverhältnisse gibt.

Im letzten Satz des Romans *Holzfällen* verkompliziert sich die Interdependenz-Beziehung zwischen Gehen und Denken vielmehr um die Idee der Verschriftlichung des Erlebten. Das gesamte Satzgefüge, in welchem das nachdenkliche Laufen weg von dem Ort des Unglücks „erzählt“ wird, drängt sich zum Entschluss, über die konsumierte, schon erzählte Erfahrung zu schreiben. Im Kontext der hastigen Reflexionen des Ich-Erzählers, die sich im akzelerierten Rhythmus seiner physischen Fortbewegung entwickeln, erscheint der Gedanke an das Schreiben als Höhepunkt der Interaktion der zwei Bewegungen: Gehen und Denken. So erklärt sich auch der Impetus des Vorhabens, der mit dem Drang des nachdenklichen Laufens zusammenhängt. Der Wunsch zu schreiben wächst gewaltig im Laufe des physischen und psychischen erbitterten Entfernens von dem zu beschreibenden Unglück und präsentiert sich folgerichtig als Dringlichkeit. So wie der von der Figur selbst evozierte Denkvorgang in *Gehen* sich in einem Redevorgang verlängerte, verlängert sich der Denkvorgang in diesem Fall in der Projektion des Schreibens. Diese Projektion markiert aber auch den Wechsel im Text von der erzählten Zeit zur Erzählzeit, und bezieht sich ohne weiteres zurück auf ihren Entstehungskontext, der sie erklärt und begründet. Von daher wird im letzten Satz des Textes nicht nur „erzählt“, wie der Wunsch zum Schreiben entsteht, sondern auch mimetisch „gezeigt“, wie man von einer Ordnung zur anderen gleitet, also wie die Gedanken in die Schrift eingehen und wie der Schreibvorgang sich überhaupt konstituiert.

Das nachdenkliche Laufen des Ich-Erzählers, das im letzten Satz des Textes „erzählt“ wird und währenddessen die Idee des Schreibens entsteht, ist grundsätzlich ein Ent-Laufen. Wie dieses jenseits der behaupteten anfänglichen Verirrung, Beharrlichkeit und steigenden Schnelligkeit genau ausgeführt wird, spiegelt sich in der rhetorischen Gestaltung des Textabschnittes wider, der durch verschiedene subversiv geprägte Funktionsstrategien (morphologisch, syntaktisch, semantisch, stilistisch) eine regressive Bewegung des Körpers suggeriert, in welcher das Erlebte (der sogenannte *Alptraum*) und das bezügliche Gefühl (der

Hass) rückläufig gemacht werden sollen.²⁶⁸ Die Dynamik des betreffenden Endsatzes des Textes bildet vielmehr die Dynamik der erzählten Körperbewegung ab, die ihrerseits in einem ostentativen Metaphorisierungsvorgang die Dynamik des Denkgangs reproduziert. Da aber der Gedankenstrom mit dem Einfall der Verschriftlichung des Erlebten kulminiert, weitet sich der Bezugsbereich dieses Metaphorisierungsvorgangs unweigerlich auf das projizierte Schreiben aus. In diesem Sinn ist das erzählte Entlaufen nicht zuletzt als skripturale Begebenheit zu verstehen.

Das Ent-Laufen ließ sich als Zurück-Legen deuten: erstens als rückwärtiges Zurücklegen einer (meta)physischen Strecke, und zweitens als Zurücklegen eines meta-physischen Gehalts. Aus beiden Interpretationen geht hervor, dass das Laufen weg von dem *Alptraum* die Rekonstruktion des *Alptraums* voraussetzt. Im *Laufe* der „Erzählung“ bis hin zum letzten Satz erfolgt aber nichts anderes als diese Rekonstruktion. Dementsprechend ist die Flucht vor dem *Alptraum*, die in dem Endsatz als Konsequenz des erlebten/erzählten *Alptraums* „erzählt“ wird, im Grunde genommen synonym mit der „Deutung“ des Alptraums im Laufe der „Erzählung“, der übrigens auch noch am Anfang des letzten Satzes des Textes zusammengefasst wird. Denn das Davonlaufen erfolgt im Schreiben,²⁶⁹ und was der letzte Satz eigentlich „erzählt“, ist gerade der Modus dieses Schreibens.

Der Prozess der Abbildungen im letzten Satz des Romans ist ein geschlossener Kreislauf. Die Schreibdynamik des betreffenden Textabschnittes, die die körperliche Bewegung abbildet, welche ihrerseits den Gedankengang reproduziert, imitiert dadurch letztendlich sich selbst: das Schreiben als Übergang von einer Ordnung (das Denken) zur anderen (die Schrift), als Intensität und Implosion. Das Schreiben als (Selbst)Auslöschung.²⁷⁰

²⁶⁸ Vgl. Christoph Kappes (a.a.O.), der im Anschluss an Gilles Deleuzes *Différence et Répétition* von einer Bernhardschen Philosophie der Differenz spricht, „die durch Wiederholungen und Übertreibungen betrieben wird“ (193). Gemeint ist vor allem die Differenz zwischen dem Gesagten und den zu betrachtenden Tatsachen, aber auch zwischen dem zu Bewältigenden und den Formen seiner Bewältigung, die die Wiederholung zwar zum Ausdruck bringt, aber nie einholen kann. Die Art und Weise, wie er Deleuzes Theorie der Wiederholung an Bernhards Werk anwendet, korrespondiert vollkommen mit meinem eigenen Verständnis der destruktiven Dimension von Bernhards Rhetorik: „Die literarische Wiederholung zielt auf die Aufhebung des zu Bewältigenden, auf die Auflösung des Gerundivs, zuletzt auf die Wiedergewinnung eines verlorenen Sinns.“ (53)

²⁶⁹ Auf die schriftstellerische Metaphorik des Laufens weist auch Markus Hahn hin (*Geschichte und Epigonen*, 2003), allerdings ohne auf die Metaphorisierung der Schreibdynamik selbst einzugehen. In der Beschreibung des Weglaufens des Ich-Erzählers von dem gerade erzählten *künstlerischen Abendessen* im letzten Satz des Textes liest er zwar „den Weg des Schriftstellers, der sich aus abrupten Wechslen zwischen Zu- und Weggehbewegungen zusammensetzt“ (429).

²⁷⁰ Vgl. das ultimative Statement der Bruder-Figur in der Erzählung *Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi* (1971): „Ursache aller Schriften, Zweifel über ihr Thema, du verstehst, alles anzweifeln, alles aus der Finsternis herausrecherchieren und anzweifeln und vernichten alles. Ohne Ausnahme. Schriften sind zu vernichtende Schriften.“ (83); bezeichnenderweise klingt hier dasselbe destruktive Schaffensprinzip nach.

3. 3. Selbst(mord)verschiebung als ontologisch-poetologisches Paradigma

Die poetologische Untersuchung am Beispiel von Thomas Bernhards selbstreflexivem Schreiben führte zu einem Noch-Nicht-Komplex. Die paradoxe Schreibformel der Todesverschiebung (des Schreibenden) in letalen Termini, die in der Früherzählung *Der Kulterer* herausdestilliert werden konnte, entwickelt sich im Laufe des Prosawerks vor dem Hintergrund einer symptomatischen Selbstverschiebung (des Schreibens). Das Schreiben als (Selbst)Auslöschungsübung, so wie es sich innerhalb der fiktionalen Verhältnisse des Prosawerks selbst in Frage stellt bzw. enthüllt, und zugleich von der an der allgemeinen Textrhetorik abzulesenden Schreibdynamik bestätigen lässt, definiert sich und funktioniert demzufolge als solches zwischen den nicht-abgrenzenden Grenzen zweier Hauptbestimmungen: Todesverschiebung einerseits, und Selbstverschiebung andererseits. Diese Hauptbestimmungen von Bernhards Schreiben, die alleine bei weitem noch nicht seine Eigentümlichkeit ausmachen, gehören schon in zwei verschiedene Bezugsrahmen: strikt ontologisch – die erste, und strikt poetologisch – die zweite.

Von der ersten Hauptbestimmung aus ist Bernhards Schreiben eine obstinate Überlebensübung, so wie es gar nicht selten in der Weltliteratur vorkommt.²⁷¹ Bernhards erzählende Figuren schreiben generell von der Position der Hinterlassenen aus vom Sterben und Tod der *Anderen*, die meistens ihrerseits ebenfalls bis zu ihrem Tod geschrieben haben. Im Schreiben wird der Tod ständig berücksichtigt und erwogen, aber gerade dadurch konstant in Schwebe gehalten und mit jeder Zeile weiter verschoben.²⁷² Bernhards Schreiben über den Tod ist dergestalt eine sisyphische Arbeit an einem ontologischen Noch-Nicht, in dessen exklusivem Horizont sich grundsätzlich die Existenz behauptet. Aus diesem Gesichtspunkt besteht sein Schreiben in einem extremen Umgang mit diesem Horizont, dessen fundamentale Elastizität ausprobiert und gar bezwungen wird.

Von der zweiten Hauptbestimmung aus ist Bernhards Schreiben ein ständiges Vorbereiten auf das *eigentliche* Schreiben. Sei es, dass seine Figuren unfähig sind, ihre Schriftprojekte zustande zu bringen, so dass anstatt der betreffenden fortwährend versprochenen Inhalte gerade diese Impotenz „erzählt“ wird; sei es, dass sie als erzählende Figuren das Schreiben der *Anderen* „erzählen“ und selbst bloße *Notizen* auf das Papier bringen; sei es, dass sie ihre

²⁷¹ Vgl. Michel Foucault (*Das unendliche Sprechen*. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*, 1974): „Schreiben, um nicht zu sterben, oder vielleicht auch sprechen, um nicht zu sterben, ist wahrscheinlich eine Beschäftigung, die so alt ist wie das Wort. Die todbringenden Entscheidungen bleiben für die Zeit ihrer Erzählung zwangsläufig in der Schwebe. Die Rede hat bekanntlich die Macht, den schon abgeschickten Pfeil aufzuhalten.“(90).

²⁷² Vgl. Christian Schärf (*Werkbau und Weltspiel*, 1999), der von der „Abdeckung der Existenz durch den Prozesscharakter der Schrift selber, im Unaufhörlichen ihres Fließens, das nicht abreißen darf“(257) spricht.

Schreibvorhaben am Ende der „Erzählung“ als das Versprechen einer zukünftigen Schrift ankündigen, die aber zwangsläufig mit der „Erzählung“ selbst zusammenfällt, oder aber selbst die „Erzählung“ des Schreibvorhabens für die resultierte, wenn auch nicht unbedingt die intendierte „Erzählung“ erklären – verschieben sie alle in der einen oder anderen Form, in größerem oder kleinerem Ausmaß, das eigentliche Schreiben zugunsten des reflexiven Schreibens darüber. Diese fiktionalen „Verzögerungsmanöver“ – wie eine der Figuren sie bezeichnenderweise nennt – prägen auf wesentliche Weise die Schreibdynamik der Prosatexte,²⁷³ die über die betreffenden Schaffensszenarios an sich schon Rückbezug auf ihre eigene Entstehung nehmen. Als selbstreflexive Texte, die sich indirekt ständig in Frage stellen, verschieben sie sich nämlich in Grunde genommen selbst um alle Rückbezüglichkeitsmomente, die ihr eventuelles transitives Weiterlaufen aufhalten. Bernhards Schreiben über Schreiben ist dergestalt auch eine konsequente Arbeit an einem poetologischen Noch-Nicht, in dessen exklusivem Horizont sich grundsätzlich das Kunstwerk behauptet. Aus diesem Gesichtspunkt besteht sein Schreiben in einem stets herausfordernden Umgang mit diesem Horizont, dessen fundamentale Elastizität sowohl zum Thema als auch zum Schaffensprinzip ausgewertet wird.

Bernhards (selbst)destruktiv ausgerichtetes Schreiben steht also unter dem doppelten Zeichen eines ontologisch-poetologischen Noch-Nicht, das es vielmehr in seinem intimsten Wesen kennzeichnet. Denn die Schreibmaschinerie der (Selbst)Auslöschung funktioniert gerade durch die fortwährende Verschiebung des Vollziehens ihres Betriebsprinzips,²⁷⁴ das in einem Schaffensprozess übrigens auch nie gänzlich zur Geltung kommen kann. Dieser Widerspruch²⁷⁵ besteht auf Grund der Materialität der Schaffensprozesse und ihrer Produkte, die trotz aller negativen Produktionsästhetik letztendlich einen „Körper“ entwickeln (müssen),

²⁷³ Chatarina Wulf (*The imperative of narration*, 1997) assoziiert die Szenarios des Scheiterns bei Bernhard und Beckett mit dem Begriff des Willens von Schopenhauer, und ist der Meinung, dass sie das Weiterlaufen des Erzählens motivieren: „The poetics of deferral can be likened to the will as an imperative to continue the narration.“(24)

²⁷⁴ Vgl. eine ähnliche Auslegung bei Aldo Giorgio Gargani (*Der unendliche Satz*, 1990/1997), wo man indirekt ebenfalls von einer Verschiebungsdimension von Bernhards Schreiben lesen kann. Gargani spricht diese andeutungsweise in Zusammenhang mit der Problematik des Verhältnisses zwischen Schreiben und Denken an, das er vor allem in Bezug auf das Prosastück *Gehen* diskutiert. Von der in diesem Text thematisierten (selbst)destruktiven Beschaffenheit des Denkens ausgehend, beurteilt er das Schreiben von Bernhard als „die Kunst, das Denken zu unterbrechen, bevor es zerfällt“(55), und zugleich als die Kunst, Abstand von den Figuren zu nehmen, die die Grenze überstreiten.

²⁷⁵ Heinrich Anz (*Geschichtenerzählen: Geschichtenerstören*. In: *Text & Kontext*, 1986) erfasst diesen Widerspruch in Hinsicht auf Bernhards Schreiben sehr adäquat, indem er das vom Autor selbst beteuerte Schaffensprinzip der *Geschichtenerstörung* folgendermaßen kommentiert: „Die Zerstörung von Geschichten schließt die Hervorbringung von Geschichten notwendig und gleichursprünglich mit ein. Das ‚Kunststück‘, Geschichten hervorbringend, sie zu zerstören, erzählend die Unmöglichkeit des Erzählens vorzuführen, die Aberwitzigkeit eines Werkes noch als Werk zu gestalten – dieses ‚Kunststück‘ der Verkehrung bildet eine wiederkehrende Grundstruktur in Thomas Bernhards Werk und begründet u.a. seine merkwürdig faszinierende, blendende Wirkung.“(176)

der diese Ästhetik überhaupt erst tragen kann. Dieser Körper entsteht aus einer fundamentalen Abneigung gegen sich selbst, die er aber zwangsläufig nur als Körper befriedigen kann. Dabei muss man natürlich zwischen einem absolut transitiven Schriftkörper, der eine solche Abneigung – die außerdem eine Abneigung gegen einen generischen Körper sein muss – nur transportiert, und einem reflexiven Schriftkörper, der diese Abneigung nicht nur zum Ausdruck bringt, sondern auch *in-korporiert* und schließlich *ist*, unterscheiden.

Der literarische Schriftkörper, der um seine eigene Destruktion bemüht ist, ist ein paradoxer Körper schlechthin. Dessen Körperlichkeit ergibt sich nicht aus einer progressiven Anhäufung von Schriftmaterie kraft einer fördernden Produktionsenergie, sondern aus einer andauernden Regression der Schriftmaterie in sich selbst kraft einer implosiven Produktionsenergie.²⁷⁶ Genau eine solche Energie treibt auch Bernhards Schreiben voran, welches sich grundsätzlich aus seiner Selbstnegation schöpft, jedoch seine Selbstdestruktion nie vollbringt.²⁷⁷ Es ist eine gewaltige Energie, die mit jeder neuen Zeile und mit jedem neuen Buch neu in Gang gesetzt wird, aus ihrer eigenen Asche unendlich regeneriert, in einem unendlich anmutenden Schaffensprozess, den nur der Tod abschließen konnte. Der Modus, in welchem sich diese Produktionsenergie manifestiert, nämlich die kontinuierliche Implosion, ist – in ontologischen Termini ausgedrückt – *das Selbstmörderische*. Eine ontologische Terminologie ließe sich in diesem Rahmen nicht nur durchaus anbieten, und zwar auf Grund der Interferenz der poetologischen Ebene mit der ontologischen Ebene in meinem Erklärungsmodell des Bernhardschen Schreibverhaltens (so wie ich es aus der Produktionsmetaphorik in seinen Prosatexten herausgelesen habe), sondern würde vielmehr ausdrücklich auf diese Interferenz hindeuten.

Im ontologischen Bereich sollte man die Kategorie des Selbstmörderischen primär aus der uneinholbaren Differenz zwischen selbstmörderischer Einstellung und selbstmörderischem

²⁷⁶ Vgl. Christian Schärf (a.a.O., 1999): „Bei Bernhard wird der Körper der Schrift, dieses letzte Refugium der autistischen Intelligenz und der schizoiden Operationalität, zum letzten und einzigen metaphysischen Faktor, der zählt. Ein Faktor aber, der sich beständig nur dadurch aufbaut, daß er seine eigene Zersetzung betreibt.“(228) Schärfs Argumentation zur Begründung dieser These bezieht sich aber – im Unterschied zu meinen Darlegungen – undifferenziert sowohl auf die „Textbewegung“ als auch auf die Produktionsmetaphorik: „Daher steht die Textbewegung von ‚Auslöschung‘ am Ende dieser Prosakunst paradigmatisch für die Verlaufsform des Schreibens durch alle Phasen des Bernhardschen Oeuvres hindurch. Wird anfangs der Schriftkörper als Wahnsinnsmonolog unter gleichsam klinischer Beobachtung nachgerade seziiert und zerstückelt und darin an den Endpunkt sprachgewaltigen Verstummens geführt (*Frost, Verstörung*) und in einer zweiten Phase das Werkgebilde als Totalentwurf (als Entwurf von Totalität genauso wie als totalitärer Entwurf) in seiner lebenszerstörenden Dimension vorgestellt (*Das Kalkwerk, Korrektur*), so begegnen uns zuletzt die Kunst und das Schreiben als reinste Bewegungsformen ihrer Selbstliquidierung (*Der Untergeher, Alte Meister, Auslöschung*). Was somit dokumentiert wird, ist die *Idee der Kunst* in ihrer denkbar extremsten metaphysischen Mutation: Auslöschung des Schriftkörpers in der Schrift.“(228)

²⁷⁷ Vgl. Thomas Bernhards Rekonstruktion seiner schriftstellerischen Anfänge in dem Fragment *Drei Tage* (1971): „Und dort [im Sanatorium] hab’ ich einfach Papier und Bleistift genommen, mir Notizen gemacht und den Haß gegen Bücher und Schreiben und Bleistift und Feder durch Schreiben überwunden, und das ist sicher die Ursache allen Übels, mit dem ich jetzt fertig zu werden hab’...“(156)

Akt schließen. Diese Differenz kommt schon deutlich in den entsprechenden Sprachkategorien zutage, und zwar im grammatisch-morphologischen Unterschied zwischen dem Adjektiv „selbstmörderisch“ und dem Substantiv „Selbstmord“: Das Adjektiv bezieht sich auf verschiedene Aktionen, die den Selbstmord bezwecken, das Substantiv auf die einmalige Aktion der Selbsttötung. Schon aus dieser strikt sprachlichen Abgrenzung geht hervor, dass das Selbstmörderische sich naturgemäß im Verhältnis zum Selbstmord definieren lässt, aber nicht mit diesem zusammenfällt. Der wesentliche Unterschied zwischen selbstmörderischer Einstellung und selbstmörderischem Akt besteht allerdings in einer zeitlichen und nicht unbedingt in einer qualitativen Komponente. Denn der zeitliche Modus der ersten ist das Kontinuum, während der der zweiten das Einmalige: das kontinuierliche Selbsttöten vs. der einmalige Freitod. Ohne auf die heikle ontologische Problematik des Selbstmörderischen an sich einzugehen, muss hier jedoch noch unterstrichen werden, dass das kontinuierliche Selbsttöten durchaus ein *modus vivendi* ist, und dass sein Spektrum von den großen konsequent durchgeführten Grausamkeiten gegen sich selbst bis hin zu den kleinsten alltäglichen Nachlässigkeiten im Umgang mit sich selbst reicht.

Für die ontologisch-poetologische Assoziation in Bezug auf Thomas Bernhards Schreiben interessiert selbstverständlich das programmatische Selbsttöten, wo die vitale Energie konsequent und gezielt gegen sich selbst eingesetzt wird. Diese Aktion widerspricht dem Selbsterhaltungstrieb und geht parallel zum Zersetzungsprozess der Natur, den sie erkennt und verabscheut, auf den sie aber mimetisch erwidert, in voller heroischer Deprimation des beschleunigten *Seins zum Tode*. Auf der anderen Seite kann eine solche Aktion, die eine ständige Auseinandersetzung mit dem Tod und vielmehr eine progressive Verinnerlichung des Todes voraussetzt, auch als obstinater Versuch dessen Ausschöpfung durch überstrapazierenden Verbrauch durchgeführt werden.

Was meine Assoziation zwischen der implosiven Manifestationsform von Produktionsenergie im künstlerischen Bereich und der implosiven Manifestationsform von Lebensenergie im existentiellen Bereich vor allem ermöglicht, ist aber gerade die zeitliche Komponente, die den Unterschied zwischen der selbstmörderischen Einstellung und dem selbstmörderischen Akt ausmacht, also das Kontinuierliche: Beide Manifestationsformen von Energien sind Formen von perpetuierter Selbstdestruktivität im elastischen Vorzimmer der endgültigen Selbstdestruktion. Sie nehmen auf der einen Seite den Zersetzungsprozess der Natur bzw. der Sprache/Schrift²⁷⁸ auseinander und verschärfen ihn sogar in gewalttätiger Gegenantwort, und

²⁷⁸ Laut dekonstruktivistischen Sprach- und Schrifttheorien, die in der Sekundärliteratur einstimmig an Bernhards Werk angewendet werden. Vgl. beispielsweise Jacques Derridas (*L'écriture et la différence*, 1979)

wollen auf der anderen Seite diesen Prozess im wiederholten, intensiven Zurücklegen bis zur Entschärfung abnutzen. Das Wichtigste ist in beiden Bereichen, sowohl im existentiellen als auch im künstlerischen, dass die Auseinandersetzung mit dem entsprechenden Zersetzungsprozess diesen in der Schwebelage zu halten vermag. Was an dieser Stelle noch hervorgehoben werden muss, ist es, dass aus dieser Perspektive das Selbstmörderische als ein Antwort-Verhalten auf ein Faktum verstanden werden sollte: auf den Tod im existentiellen Bereich, und auf die destruktive Komponente der Sprache/Schrift im literarisch-künstlerischen Bereich. Hinsichtlich des (selbst)zerstörerischen Umgangs mit der Sprache/Schrift speziell bei Bernhard soll man dementsprechend schärfer zwischen den Bestimmungen „bewirkt“ und „vorhanden“ differenzieren, welche in eine eindeutige Kausalbeziehung gehören: die tendenziell ausgeübte (Selbst)Zerstörung der Schriftmaterie als Reaktion auf die natürliche (selbst)zerstörerische Beschaffenheit der Sprache/Schrift.

Mit dieser Ausdifferenzierung möchte ich ausdrücklich auf die Kontiguitätsbeziehung zwischen Schreibmodus und primären Schreibvoraussetzungen bei Bernhard hinweisen. Dem zerstörerischen Potenzial, das er der Sprache und der Schrift zuschreibt, wird nämlich in seinem Schreiben nicht direkt widersprochen, sondern dieses wird erstmals übernommen und angeeignet in einer einheitlichen (selbst)zerstörerischen Schreibpraxis, die die (selbst)zerstörerische Macht der Sprache/Schrift maximal auswertet. Die Wiederholung, die die ergebnisreichen Texte als Hauptstilmerkmal kennzeichnet, lässt sich in ihrem Wesen ihrerseits von diesem paradoxen Schreibverhalten aus erklären, das primär als Verharren in einem zu bekämpfenden Zersetzungsprozess²⁷⁹ verstanden werden sollte.

Die zwei Wirkungen dieses Verhaltens, die ich im Rahmen des Vergleichs der zwei Manifestationsformen von Energien im künstlerischen und im existentiellen Bereich schon erwähnt habe, und zwar die Verschärfung des betreffenden Zersetzungsprozesses einerseits und dessen Entschärfung andererseits sind nur scheinbar widersprüchlich, – in Wirklichkeit ist die Verschärfung nur ein Weg zur Entschärfung.²⁸⁰ So erklärt sich dann auch die infinite Verschiebungsbewegung, die dieses Verhalten wesentlich definiert, angesichts deren die

Auffassung über den Bezug der Schrift zum Tod, die auf der doppelten Absenz (des Signatären und des Referenten), die die Schrift in sich trägt, gründet.

²⁷⁹ Das Beharrliche an sich im Schaffensprozess von Bernhard und Beckett erklärt Catharina Wulf (a.a.O.) durch eine allgemein epistemologische Komponente: „The absence of Truth and Knowledge as well as the lack of a final explanation coincides with both writers’ perseverance, that is their determination to constantly question the direction of the narrative.“(8) Noch allgemeiner beschreibt sie es als ein Schwankenverhalten: „The insistence on the writing process is above all characterized by the vacillation between the wish to come to an end and the determination to go on.“(67)

²⁸⁰ Vgl. Hans Ulrich Treichels Auffassung (*Auslöschungsverfahren*, 1995) über Bernhards „Schreiben als Abwehrmechanismus, wo Heilung und Abwehr eins sind, Krankheit und Kur eine Einheit bilden ...“(58).

Verschärfung und Intensivierung des betreffenden Prozesses nie zu einem endgültigen Punkt kommen.

Zusammenfassend könnte man formulieren: Das Selbstmörderische, das die jeweiligen implosiven Manifestationsformen von Lebensenergie und Produktionsenergie charakterisiert, ist im Grunde genommen ein selbstzerstörerisches Verhalten, das die Selbstauflösung konstant fernhält.²⁸¹ In die Formel der Selbst(mord)verschiebung als ontologisch-poetologisches Paradigma bei Thomas Bernhard lassen sich darüber hinaus die drei Hauptdimensionen des Noch-Nicht einfangen, das in meiner Auffassung die wesentliche Antwort darstellt, die Bernhards Schreiben auf die Frage *Was heißt schreiben?* bietet: die Todesverschiebung als ontologische Dimension des fortwährenden Suspendierens des Todes in einem Schreibprozess, dessen Weiterlaufen Überleben garantiert; die Selbstverschiebung als poetologische Dimension der sich fortwährend in eine spätere Zeit projizierenden Schrift in einem indirekt selbstreflexiven Schreibprozess; und die Selbstmordverschiebung als ontologisch-poetologische Dimension der kontinuierlichen Einübung in den Tod sowohl der ontischen Substanz als auch der schriftlichen Materie, welche im Schreibverhalten von Bernhard exemplarisch zusammentreffen. Genau in der Verflechtung und der Art der Verflechtung dieser drei Dimensionen des Noch-Nicht in einem literarischem Lebenskonstrukt finde ich die Eigentümlichkeit von Thomas Bernhards Schreiben und seine Größe.

²⁸¹ Vgl. hierzu Georgs Jansens treffende Diagnose (*Prinzip und Prozess Auslöschung*, 2005): „Bernhards entscheidender Beitrag zu dem in der modernen und postmodernen Literatur Aspekt des Verfalls und der Dekonstruktion scheint in der Paradoxie zu liegen, dass er in der Radikalisierung seiner auslöschenden Verfahren, die schließlich auf die Grundkategorien des literarischen Textes ausgedehnt werden, ein neues Positivum ansteuert: Aus dem Verlust der angestrebten/nicht angestrebten Geschichte bzw. Studie gewinnt er den Kern einer anderen, einer ‚unerhörten‘, d.h. einer im emphatischen Sinn neuen, planerisch nicht anzusteuernenden Geschichte, die erst aus dem Schreibprozess hervorgeht.“(204) Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung kommt auch Gerhard Gamm (*Über Thomas Bernhard und die Melancholie der Moderne*. In: Ders.: *Nicht Nichts*, 2000) infolge seiner Analyse des Bernhardschen Denksystems: „Vergegenwärtigt man sich zusammenfassend des begrifflichen Gehalts, der – über die Achsen von Melancholie und Ironie, heroischem Nihilismus und Dialektik, abstrakter und bestimmter Negativität, Schopenhauer und Hegel, buddhistischen Erlösungswünschen und der Arbeit des Begriffs – ausgedeuteten Logik permanenten Scheiterns, so muß man feststellen, daß die Bernhardsche Interpretation sich (gewollt) in einen Totalnegativismus (des Scheins) manövriert, der, auch wenn es paradox klingt, die *Macht des Negativen* deutlich *unterschätzt*.“ (124f.)

4. Schlussbetrachtungen

Ziel dieser Arbeit war es, Thomas Bernhards Prosawerk aus einer produktionsästhetischen Perspektive zu untersuchen. Um diese Perspektive näher zu bestimmen, habe ich eine Ausgangsfrage formuliert, die mein Anliegen zum Ausdruck bringen sollte. Mit der Frage *Was heißt schreiben?*, die ich am Beispiel von Thomas Bernhard gestellt habe, befindet man sich aber unweigerlich in einem sehr weiten interdisziplinären Untersuchungsfeld, dessen Erforschung den Rahmen einer exemplarischen literaturwissenschaftlichen Studie ohne weiteres überspringt. Über die drei Hauptrichtungen in der geisteswissenschaftlichen Problematisierung des Schreibens habe ich einen Überblick in der Einleitung der Arbeit zu bieten versucht. Die Art und Weise, wie in den entsprechenden Disziplinen die Frage nach dem Schreiben fokussiert wird, hängt mit der jeweiligen Akzeptanz des Begriffs zusammen, dessen Sphäre von dem geläufigen zeichenproduzierenden Verfahren über die schriftstellerische Tätigkeit der Erschaffung literarischer Texte zum künstlerischen Schaffensprozess überhaupt reicht. Das Schreiben kann dementsprechend im Hinblick auf ein bestimmtes psycho-linguistisches Verhalten, das sich zwischen den Denkprozessen und der materiellen Aktivität der Hand manifestiert, auf den Entstehungsprozess literarischer Texte in seiner Spezifität und Dynamik, oder auf die Kreativitätsproblematik im Allgemeinen interessieren. Die Ausgangsfrage impliziert dergestalt eine Mehrzahl von abgeleiteten Fragen, die das Phänomen *Schreiben* aus verschiedenen Gesichtspunkten anbelangen: Wie ist die Distanz zwischen Denken und Schreiben und das Verhältnis Denken-Sprechen-Schreiben zu bestimmen?; Welche sind die Koordinaten der Schriftkultur und wie hat sie sich im Laufe der Zeit entwickelt?; Wie entsteht ein literarischer Text und welche Relevanz hat die Textgenese für das Verständnis des endgültigen Werks?; In welcher Beziehung stehen Poetik und *Poiesis* zueinander?; Wie aktivieren sich schöpferische Energien beim Schreiben?, usw. In Bezug auf den Literaturbetrieb innerhalb des allgemeinen kulturellen Kreislaufs kann man mit Virgil Nemoianu darüber hinaus nach dem Verhältnis zwischen dem *Hauptsächlichen* (das sich aus allen Erklärungssystemen in der Geschichte der Menschheit – religiös, wissenschaftlich, philosophisch und politisch – zusammenstellt und von ihnen als solches statuiert wird) und dem *Nebensächlichen* (das in den fiktionalen Diskursen besteht) fragen.²⁸² Nemoianus Schluss über den Status des Literaturbetriebs in unserer Welt dominiert von „the principal“ sollte vielleicht jedem, der in der Literatur noch nach Antworten sucht, als Argument und Stützpunkt dienen: „(...) literature is secondary with regard to the worlds of history and

²⁸² Virgil Nemoianu: *A Theory of the Secondary*, 1989, passim.

reality, and thus cannot but counteract their entropic impulses, but it also provides, if I may say so, reality with reality (i.e., with the possibility of practical survival and with validity) by reducing its scope, its perfection, and its comprehensiveness – by domesticating it“.²⁸³

Indem ich die Frage nach dem Schreiben an einen Schriftsteller gerichtet und mir die Antwort darauf von dessen fiktionalem Werk erhofft habe, habe ich mich in meiner Studie auf das literarische Schreiben als Praxis künstlerischer Produktion bezogen, so wie es in den Endprodukten selbst reflektiert wird. Dabei ging es mir nicht um den faktischen Schreibprozess wie in der *Critique Génétique*, sondern um eine gewisse Schreibformel einkodifiziert in fiktionale Strukturen. Die Pertinenz der betreffenden fiktionalen Texte hinsichtlich dieses Anliegens habe ich vor dem Hintergrund der allgemeinen Problematik der Selbstreflexion diskutiert, die ich anhand einiger repräsentativen Beispiele aus der Geschichte der Beschäftigung mit den Selbstreflexivitätserscheinungen in den literarischen Texten nachgezeichnet habe. Von Frank C. Maatje über Jean Ricardou und Lucien Dällenbach bis Patricia Waugh, Linda Hutcheon, Rüdiger Imhof u.a. untersucht man in der Literaturwissenschaft die Selbstverweisungsstrukturen bestimmter Texte, die in einem mehr oder weniger transparenten, oft als narzisstisch betrachteten metakritischen Akt ihre „Gemachtheit“ zur Schau stellen. Je nach der enthüllten Facette der Textproduktion und nach dem Ausmaß des betreffenden Phänomens, aber auch nach den Modalitäten und Gründen des jeweiligen selbstreflexiven Schreibverhaltens unterscheiden sich verschiedene Arten von selbstreflexiven Verfahren, deren Formen im Laufe der Weltliteraturgeschichte von einer Epoche zur anderen, von einer literarischen Strömung zur anderen und/oder ganz individuell von einem Autor zum anderen variieren, wie bei jedem anderen literarischen Phänomen. Ohne auf die Frage der Spezifität der Selbstreflexion bei Thomas Bernhard einzugehen, bin ich jedoch grundsätzlich davon ausgegangen, dass die Reflexion von produktionsästhetischen Fragen in seinem Prosawerk nicht generisch ausfällt, sondern sich nachweislich primär auf die Konstituierung dieses Werks selbst bezieht. Somit kann man am Beispiel von Thomas Bernhards Prosatexten nicht nur eine konstante allgemeine Kunst- und Schreibproblematik erkunden, sondern darüber hinaus eine reichhaltige Metaphorik seines eigenen Schreibens. Dementsprechend habe ich mich auf die Theorien der literarischen Selbstreflexion bzw. der Metafiktionalität, in welchen der selbstreflexive, selbstkritische und forschende Charakter der angesprochenen Texte oft abstrakt betrachtet wird, und zwar ausschließlich als Ausdruck einer prinzipiellen Meditation über die *conditio*, die Möglichkeiten und die Grenzen der Fiktion oder sogar der Kunst überhaupt, vorwiegend insofern berufen, als sie die

²⁸³ Ebd., S. 116.

metaphorischen Selbstdarstellungen von poetologischen Grundsätzen und Programmen (wie bei Lucien Dällenbach oder Jean Ricardou und in der Anwendung bei Stephan Kammer) berücksichtigen. Denn das Selbstreflexivitätsprinzip, das ich durch die Rekonstruktion der Schreibsituationen in Bernhards Prosawerk zu durchleuchten versucht habe, ist kein generisch-deskriptives, sondern ein konkret-aktives Prinzip, das sich werkkonstitutiv verhält. Von daher *das konsequente Schreiben*, in welchem sich die Poetologeme durchaus erfüllen. Die tief selbstnegierende Schreibdynamik, die durch die Analyse der rhetorischen Verfahren ergründet werden konnte, bestätigt also in einem runden Produktionskonzept die in zahlreichen Formen vorzufindende Schreibmetaphorik.

Angesichts der Problematisierung dieses Verhältnisses zwischen Schreibmetaphorik und Schreibperformanz gehört meine Studie in ein viel weiteres Untersuchungsfeld, das sich an der Interferenz zwischen *Poétique* und *Poïétique* (mit den französischen Termini) befindet. Die Suche nach den Spuren der Werkgenese im abgeschlossenen Werk, die laut René Passeron „le cheminement commun de la poétique et de la poïétique“²⁸⁴ darstellt, ist allerdings ein Unterfangen, das nicht immer ohne weiteres als solches zu erkennen ist. Sei es, dass er sich selbst nicht entschieden als solcher behauptet, sei es, dass er sich vor dem Hintergrund anderer Fragestellungen entwickelt und daher tatsächlich nicht dominant ausfällt, gilt dieser Versuch der Annäherung an die Produktionsmechanismen eines literarischen Werks über die Erschließung der Produktionsmetaphorik und deren eventuelle Überprüfung an der Schreibdynamik der Texte meistens undifferenziert als poetologisch. Was in diesen Fällen mehr oder weniger angestrebt wird, ist es aber genauer, eine produktionsästhetische Dimension des Werks zu durchdringen, so wie es sie eingeschrieben in seine fiktionalen Strukturen trägt, wie eine dynamische Reminiszenz an seine genetische Matrix. An solche Ausrichtungen der poetologischen Forschungen, die ich bei Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Maurice Blanchot oder Irina Mavrodin hervorgehoben habe, hat sich auch meine Untersuchung angeschlossen. In Einklang mit den Prinzipien ihrer Sondierungen, denen allen Blanchots Auffassung des Werks als Suche nach sich selbst²⁸⁵ vorangestellt werden könnte, habe ich am Beispiel von Bernhards Prosawerk diese Suche zu bestätigen und womöglich zu rekonstruieren versucht. Ihre Betrachtungen über den Text als Raum des Herumtastens nach den Möglichkeiten seiner Produktion oder der retraktilen Bewegungstendenz zurück zu seinem Ursprung sind meines Erachtens grundlegend für jede Analyse der autopoietischen Mechanismen eines literarischen Werks. Meine eigene Vorgehensweise basierte

²⁸⁴ René Passeron: *Pour une philosophie de la création*, 1989, S. 131.

²⁸⁵ S. Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, 1955, und *Le livre à venir*, 1959.

dementsprechend auf der Behandlung gewisser Texte als *poietische Dokumente*, in denen das poetologische Denken des Autors eine wiedererkennbare Form angenommen hat.

Die Antworten auf die Ausgangsfrage *Was heißt schreiben?*, die ich an den analysierten Prosatexten von Bernhard herausgelesen habe, ergeben ein Schreibverhalten, das sich aus verschiedenen Verzögerungen zusammensetzt: einerseits die Verzögerung des Todes/des Selbstmordes auf der Ebene der Schreibinstanz, andererseits die Verzögerung des eigentlichen Schreibens bzw. der Auslöschung der Schrift im Schreiben auf der Ebene der Produktion. Die (selbst)destruktive Dominante dieses Verhaltens definiert sich im Horizont eines Noch-Nicht, in welchem die ontologische und die poetologische Dimension zusammentreffen. In die Auffassung der Selbst(mord)verschiebung als ontologisch-poetologisches Paradigma, in die ich die beiden Dimensionen eingefangen habe, ist dergestalt ein Begriff des Schreibverhaltens mit zwei verschiedenen Bedeutungen mit eingeschlossen: Die erste bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Praktikant und Praxis, die zweite auf die Gestaltung der entsprechenden Praxis. Die Frage nach dem Schreiben erwies sich also als eine Frage nach dem Schreibverhalten zwischen SchreibEinstellung und Schreibmodus, und leitete dadurch eine weitere Reflexion über die Relevanz von ontologischen Gehalten für poetologische Problematisierungen und umgekehrt von poetologischen Phänomenen für ontologische Debatten ein. Das Noch-Nicht, das die drei Hauptkoordinaten des untersuchten Schreibverhaltens charakterisiert und dessen Beschaffenheit am konzentriertesten erfasst, ist meines Erachtens ein einschlägiger Begriff, der in seiner Ambiguität gerade auf die Interferenz dieser Untersuchungsebenen verweist.

Mit Ernst Bloch oder Martin Heidegger erreicht die Theoretisierung des Noch-Nicht im philosophischen Diskurs wahre Höhepunkte. Heidegger fragt nach der Möglichkeit, das Dasein als Ganzes zu erfassen, und räumt ein, dass zum Dasein immer auch sein Noch-Nicht gehört: „Und wenn die Existenz das Sein des Seienden bestimmt und ihr Wesen mitkonstituiert wird durch das Seinkönnen, dann muß das Dasein, solange es existiert, seinkönnend je etwas noch nicht sein.“²⁸⁶ Erst der Tod macht die Unganzheit des Daseins zur Ganzheit und wird somit als das eigentliche Sein identifiziert. Ein solches Fazit, symptomatisch für die philosophische Positivität, wertet die Zeit auf und hebt das Noch-Nicht zum ontologischen Prinzip der Ganzheit: „Das >>Nicht-mehr<< der Negativität, für das alle sinnliche Evidenz spricht, wird unter Wahrung der ontologischen Bedeutung umgeschminkt zur Vollendung des >>Noch-nicht<<.“²⁸⁷ Diesseits eschatologischer Valorierungen fasst Bloch, der den berühmtgewordenen Satz „S ist noch nicht P“ formuliert

²⁸⁶ Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, Abt.1, Bd. 2 - *Sein und Zeit*, 1970, S. 310.

²⁸⁷ Karl Heinz Bohrer: *Ästhetische Negativität*, 2002, S. 191f.

hat, die Realität als zukunfts haltig auf, was den entscheidenden Grundgedanken seines Utopiekonzepts darstellt. Anders als bei Heidegger wird das Noch-Nicht aber aus einer multiplen Perspektive reflektiert, die sich aus Zeiterfahrung, Geschichtsphilosophie und Ästhetik zusammensetzt. Dergestalt ist für Bloch gerade die Kunst, als Vor-Schein eines Noch-Nicht-Gewordenen, der reinste Ausdruck des utopischen Bewusstseins.²⁸⁸ Eine verwandte Auslegung des Noch-Nicht in der Kunst mit speziellem Bezug auf die Literatur, allerdings nicht im Hinblick auf das Verhältnis zwischen ästhetischem Schein und Realität, sondern auf die Beziehung zwischen Dichten und Denken, entwirft Maurice Blanchot am Beispiel von Robert Musil. Was Blanchot in Musils Literaturauffassung für wesentlich hält, ist nämlich dessen Überzeugung, dass man in einem literarischen Werk genau so komplizierte und abstrakte Ideen wie in einem philosophischen Werk ausdrücken könne, unter der Bedingung, dass sie noch nicht *gedacht* worden seien.²⁸⁹ Als Kunst des In-der-Schweben-Haltens des Denkens wäre Literatur dementsprechend eine Kunst des Noch-Nicht schlechthin. Ansonsten geht die Beschäftigung mit der Problematik des Noch-Nicht im Grunde genommen zurück auf jede Utopie. Als Prinzip der Verschiebung des sozial-historischen, religiösen oder ontischen Glücks auf eine andere räumliche oder zeitliche Dimension denn diejenige, die man unmittelbar erlebt und in der man sich als menschliches Wesen definiert, prägt das Noch-Nicht unsere Hauptklärungsmodelle des *In-der-Welt-Seins* überhaupt. In seiner höchst umfassenden Sphäre enthält es sowohl Heil als auch Unheil – das Heil als Entwurf, das Unheil als Diagnose. Fundamental dual, regelt es die Verhältnisse zwischen real und ideal, immanent und transzendent und vereinbart in einer blendenden *coincidentia oppositorum* Elend und Trost, Verzweiflung und Hoffnung, Umwege und Auswege. Entweder als epistemologischer Operator oder als existentieller Regulator begleitet uns das Noch-Nicht auf all unseren Gedankenwegen und in all unseren Unternehmungen, wie ein ständiger Schatten. Wie sich dieser „Schatten“ in unseren Denksystemen, in der Kunst oder in unseren alltäglichen Aktionen genau widerspiegelt, würde aber den Untersuchungsgegenstand weiterer Arbeiten ausmachen. Mit der vorliegenden exemplarischen Studie, in welcher ein gewisses Schreibverhalten als grundsätzliches Schwanken zwischen Noch-nicht-entstehen und Noch-nicht-erlöschen erfasst wurde, ist nur ein kleiner Schritt in die Richtung solcher Nachforschungen gemacht worden. Denn schon das hier kaum skizzierte produktionsästhetische Noch-Nicht könnte in einem weiteren Rahmen inständiger nach seinem Wesen gefragt und in einem komparatistischen Verfahren eventuell vertieft und näher spezifiziert werden.

²⁸⁸ S. Ernst Bloch: *Gesamtausgabe*, Bd. 5 - *Das Prinzip Hoffnung*, 1959.

²⁸⁹ Laut Maurice Blanchot: *Le livre à venir*, 1959, S. 182f.

LITERATURVERZEICHNIS

Thomas Bernhards Werk

1. Lyrik

Auf der Erde und in der Hölle, Salzburg 1957.

2. Theater

Stücke, 4. Bde, Frankfurt am Main 1988.

3. Prosa

Frost, Frankfurt am Main 1963.

Amras, Frankfurt am Main 1964.

Verstörung, Frankfurt am Main 1967.

Prosa, Frankfurt am Main 1967 [enthält die Erzählung *Die Mütze* von 1966].

Das Kalkwerk. Roman, Frankfurt am Main 1970.

Der Italiener, Salzburg 1971 [enthält das Filminterview *Drei Tage* von 1971].

Midland in Stilfs. Drei Erzählungen, Frankfurt am Main 1971.

Gehen, Frankfurt am Main 1971.

Der Kulterer. Eine Filmgeschichte, Salzburg 1974.

Korrektur. Roman, Frankfurt am Main 1975.

Die Ursache. Eine Andeutung, Salzburg 1975.

Der Keller. Eine Entziehung, Salzburg 1976.

Der Atem. Eine Entscheidung, Salzburg 1978.

Ja, Frankfurt am Main 1978.

Die Billigesser, Frankfurt am Main 1980.

Die Kälte. Eine Isolation, Salzburg 1981.

Ein Kind, Salzburg 1982.

Beton, Frankfurt am Main 1982.

Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft, Frankfurt am Main 1982.

Der Untergeher, Frankfurt am Main 1983.

Holzfällen. Eine Erregung, Frankfurt am Main 1984.

Alte Meister. Komödie, Frankfurt am Main 1985.

Auslöschung. Ein Zerfall, Frankfurt am Main 1986.

4. Reden/ Interviews

Unsterblichkeit ist unmöglich. In: *Neues Forum* 15, H. 169/170, Wien 1968, S. 95-97.

Nie und mit nichts fertig werden. In: *Jahrbuch der Akademie für Sprache und Dichtung*

1970, 1971, S. 83f.

Thomas Bernhard: *Meine Preise*, Frankfurt am Main 2009.

Kurt Hofmann: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, Wien 1988.

Christa Fleischmann: *Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Christa Fleischmann*, Wien 1991.

André Müller: *Im Gespräch mit Thomas Bernhard*, Weitra 1992

Literatur zum Werk Thomas Bernhards

Claudia ALBES: *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen/Basel 1999.

Oliver BENTZ: *Thomas Bernhard-Dichtung als Skandal*, Würzburg 2000.

Gabriele BETYNA: *Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferentialität moderner Prosa. Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, Aachen 2001.

Urs BUGMANN: *Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiographische Schriften*, Bern 1981.

Franz EYCKELER: *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin 1995.

Karl FITZHUM: *Eine Geschichte, die allen gefällt. Die Grundlegung von Thomas Bernhards Poetik in der Erzählung* Der Kulterer, Erlangen/Jena 1997.

Leonard FUEST: *Kunstwahnsinn irreparabler. Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards*, Bern [u.a.] 2000.

Aldo Giorgio GARGANI: *Der unendliche Satz. Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann*, Roma, Bari/Wien, 1990/1997.

Andreas GÖBLING: *Die ‚Eisenbergrichtung‘: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, Münster 1988.

Herbert GRIESHOP: *Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg 1998.

Claude HAAS: *Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa*, München 2007.

Markus HAHN: *Geschichte und Epigonen, >19. Jahrhundert</>Postmoderne</>, Stifter, Bernhard*, Freiburg im Breisgau 2003.

Hermann HELMS-DERFERT: *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*, Köln 1997.

Gregor HENS: *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher. Holzfällen. Alte Meister*, Rochester [u.a.] 1999.

Gerhard von HOFFE/ Peter PFAFF: *Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß*, Königstein 1980.

Hans HÖLLER: *Kritik einer literarischen Form*, Stuttgart 1979.

Willi HUNTEMANN: *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Würzburg 1990.

Oliver JAHRAUS: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, Frankfurt am Main [u.a.] 1991.

Markus JANNER: *Der Tod im Text. Thomas Bernhards Grabschriften*, Frankfurt am Main 2003.

Georg JANSEN: *Prinzip und Prozess Auslöschung. Intertextuelle Destruktion und Konstruktion des Romans bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2005.

Gerald JURDINSKI: *Leiden an der <<Natur>>. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*, Frankfurt am Main 1984.

Manfred JURGENSEN: *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*, Bern/ Frankfurt am Main 1981.

Christian KATZMANN: *Selbsterstörer. Suizidale Prozesse im Werk Thomas Bernhards*, Köln [u.a.] 2003.

Christoph KAPPES: *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg 2006.

Thomas KLINKERT: *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.

Kristian KLUG: *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart 1991.

Josef KÖNIG: *>>Nichts als ein Totenmaskenball<<. Studien zum Verständnis der ästhetischen Intention im Werk Thomas Bernhards*, Bern [u.a.] 1983.

Nikolaus LANGENDORF: *Schimpfkunst. Die Bestimmung des Schreibens in Thomas Bernhards Prosawerk*, Bern [u.a.] 2000.

Heinrich LINDENMAYR: *Totalität und Beschränkung. Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman „Das Kalkwerk“*, Königstein 1982.

Andreas MAIER: *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*, Göttingen 2004.

Eva MARQUARDT: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Tomas Bernhards*, Tübingen 1990.

Sebastian NEUMEISTER: *Der Dichter als Dandy. Kafka. Baudelaire. Thomas Bernhard*, München 1973.

Elisabetta NICCOLINI: *Der Spaziergang des Schriftstellers*, Stuttgart/Weimar 2000.

Johannes Frederik PODSZUN: *Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards: Die Studie und der Geisteshensch; Entwicklungstendenzen in der literarischen Verarbeitung eines Grundmotivs*, Bern [u.a.] 1998.

Marcel REICH-RANICKI: *Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden*, Zürich 1990.

Wendelin SCHMIDT-DENGLER: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, 2. erweiterte Auflage, Wien 1989.

Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Adrian STEVENS, Fred WAGNER (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*, Londoner Symposium, Frankfurt am Main 1997.

Wieland SCHMIED: *Thomas Bernhards Häuser*, Essay Wieland Schmied, Photographie Erika Schmied, Salzburg/Wien 1995.

Bernhard SORG: *Thomas Bernhard*, München 1977.

Hajo STEINERT: *Das Schreiben über den Tod. Von Thomas Bernhards >>Verstörung<< zur Erzählprosa der siebziger Jahre*, Frankfurt am Main [u.a.] 1984.

Christa STREBEL-ZELLER: *Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa*, Zürich 1975.

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

Chantal THOMAS: *Thomas Bernhard*, Paris 1990.

Gernot WEIß: *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Würzburg 1993.

Catharina WULF: *The imperative of narration. Beckett, Bernhard, Schopenhauer, Lacan*, Brighton 1997.

Aufsätze

Mark M. ANDERSON: *Fragments of a Deluge: The theater of Thomas Bernhard' Prose*. In: *A companion to the works of Thomas Bernhard*, ed. by Matthias Konzett, New York [u.a.] 2002, S. 119-137.

Heinrich ANZ: *Geschichtenerzählen: Geschichtenerstören – Zum poetologischen Modell in Thomas Bernhards Frühwerk am Beispiel der Erzählung Der Kulterer*. In: *Text & Kontext*,

H. 2, Kopenhagen/München 1986, S. 176-184.

Christoph BARTMANN: *Vom Scheitern der Studien. Das Schriftsmotiv in Bernhards Romanen*. In: *Text+Kritik*, hrsg. von Hans Ludwig Arnold, H. Nr. 43, München 1991, S. 22-30.

Gerhard GAMM: *Über Thomas Bernhard und die Melancholie der Moderne*. In: Ders.: *Nicht nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten*, Frankfurt am Main 2000, S. 103-129.

Manfred JURGENSEN: *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhards*. In: Ders. (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*, Bern/München 1981, S. 99-123.

Jean-Michel RABATÉ: *Thomas Bernhard, l'inépuisable*. In: *Thomas Bernhard*, ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt, Paris 2002, S. 249-353.

Sonstige Literatur

Robert ALTER: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley/Los Angeles/London 1975.

Bernard ANDRIEU: *Le corps dispersé. Une histoire du corps au XXe siècle*, Paris 1993.

Didier ANZIEU: *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris 1981.

Gaston BACHELARD: *La psychanalyse du Feu*, Paris 1938.

Gaston BACHELARD: *L'eau et les rêves*, Paris 1942.

Gaston BACHELARD: *L'air et les songes*, Paris 1943.

Gaston BACHELARD: *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris 1948.

Gaston BACHELARD: *La terre et les rêveries du repos*, Paris 1948.

Gaston BACHELARD: *La poétique de la rêverie*, Paris 1960.

Mieke BAL: *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris 1977.

Roland BARTHES: *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris 1953/1972.

Roland BARTHES: *Mythologies*, Paris 1957.

Roland BARTHES: *Le plaisir du texte*, Paris 1973.

Günter BLAMBERGER: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium es ineffabile?: Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991.

Günter BLAMBERGER: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*, Stuttgart 1985.

Florence BANCAUD: *Le journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, Paris 2001.

Maurice BLANCHOT: *L'espace littéraire*, Paris 1955.

Maurice BLANCHOT: *Le livre à venir*, Paris 1959.

Maurice BLANCHOT: *De Kafka à Kafka*, Paris 1981.

Ernst BLOCH: *Gesamtausgabe*, Bd. 5: *Das Prinzip Hoffnung*, 2. Bde., Frankfurt am Main, 1959.

Ernst BLOCH: *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*, Frankfurt am Main 1975.

Karl Heinz BOHRER: *Ästhetische Negativität*, München/Wien 2002.

Jerzy BRZEZIŃSKI/ Santo di NUOVO u.a. (Hrsg.): *Creativity and Consciousness: Philosophical and psychological dimensions*, Amsterdam-Atlanta 1993.

Peter BÜRGER: *Prosa der Moderne*, unter Mitarbeit von Christa Bürger, Frankfurt am Main 1988.

Jean BURGOS: *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris 1982.

Matei CĂLINESCU: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987 (first published in 1977).

Laurent DANON-BOILEAU: *Produire le fictive*, Paris 1982.

Lucien DÄLLENBACH: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.

Lucien DÄLLENBACH: *Mirrors and After: Five Essays on literary theory and criticism*, New York 1986.

Gilles DELEUZE: *Différence et Répétition*, Paris 1968.

Jacques DERRIDA: *L'écriture et la différence*, Paris 1979.

Yves EYOT: *Genèse des phénomènes esthétiques*, Paris 1978.

Karl FEHRMAN: *Poetic Creation. Inspiration or Craft*, Minneapolis 1980.

Douwe W. FOKKEMA: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam/ Philadelphia 1984.

Michel FOUCAULT: *Schriften zur Literatur*, aus d. Franz. übers. von Karin von Hofer, München 1974.

Rudolf FREIBURG: *Autoren und Leser. Studien zur Intentionalität literarischer Texte*, Frankfurt am Main 1985.

Gérard GENETTE: *Figures III: Discours du récit*, Paris 1972.

Gérard GENETTE: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

- Gérard GENETTE: *Fiction et diction*, Paris 1991.
- Martin GLISERMAN: *Psychoanalysis, language, and the body of the text*, Florida 1996.
- Karin GLUDOVATZ/Martin PESCHKEN (Hrsg.): *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin 2004.
- Gerald GRAFF: *Literature against itself. Literary Ideas in Modern Society*, Chicago 1995 (first published in 1979).
- Ulrike GREINER-KEMPTNER: *Subjekt und Fragment. Textpraxis in der Post-(Moderne)*, Stuttgart 1990.
- Almuth GRÉSILLON: *Eléments de critique génétique*, Paris 1994.
- Louis HAY: *De la lettre au livre. S miotique des manuscrits littéraires*, Paris 1989.
- Martin HEIDEGGER: *Was heisst denken?*, Tübingen 1971 (Erstausgabe: Tübingen 1954).
- Martin HEIDEGGER: *Gesamtausgabe. Abt. 1., Bd.2: Sein und Zeit*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt am Main 1977.
- Martin HEIDEGGER: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1995 (Erstausgabe: 1960).
- Dieter HOFFMANN: *Prosa des Absurden. Themen – Strukturen – geistige Grundlagen. Von Brecht bis Bernhard*, Tübingen 2006.
- Kathryn HUME: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York/London 1984.
- Linda HUTCHEON: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, 1980.
- Rüdiger IMHOF: *Contemporary Metafiction. A poetological Study of Metafiction in English since 1939*, Heidelberg 1986.
- Felix Philipp INGOLD: *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München/Wien 1992.
- Wolfgang ISER: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
- Gabriel JOSIPOVICI: *The Lessons of Modernism and other Essays*, London 1977.
- Emmanuel LÉVINAS: *La mort et le temps*, Paris 1991.
- Jean-François LYOTARD: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris 1985.
- Stephan KAMMER: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen 2003.
- Julia KRISTEVA: *Semeiotike. Recherches pour une s manalyse*, Paris 1969.
- Julia, KRISTEVA: *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.
- Frank C. MAATJE: *Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über dupplikative Erzählstrukturen*, Groningen 1964.

- Irina MAVRODIN: *Poietică și Poetică*, Craiova 1998 (prima ediție: București 1982).
- Larry MC CAFFERY: *The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*, Pittsburgh 1982.
- Virgil NEMOIANU: *A Theory of the Secondary. Literature, Progress and Reaction*, New York 1989.
- Hanspeter ORTNER: *Schreiben und denken*, Tübingen 2000.
- René PASSERON: *Pour une philosophie de la création*, Paris 1989.
- Alexandra PONTZEN: *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000.
- Jean-Michel REY: *Quelqu'un danse*, Lille 1985.
- Jean RICARDOU: *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967.
- Holger RUDLOFF: *Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik*, Opladen 1991.
- Christian SCHÄRF: *Werkbau und Weltspiel. Die Idee der Kunst in der modernen Prosa*, Würzburg 1999.
- Michael SCHEFFEL: *Formen selbstreflexiven Schreibens*, Tübingen 1997.
- Friedrich SCHLEGEL: *Athenäums-Fragmente*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd.2., hrsg. von Ernst Behler, Paderborn [u.a.] 1979, S. 165-256.
- Wolf SCHMIDT: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main [u.a.] 1994.
- Wendelin SCHMIDT-DENGLER: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur. 1945 bis 1990*, Salzburg/Wien 1995.
- Helmut SCHWARZTRAUBEN: *Fiktion der Fiktion. Begründung und Bewahren des Erzählens durch theoretische Selbstreflexion im Werk N. Howthornes und E.A. Poes*, Heidelberg 2000.
- W.G. SEBALD: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg/Wien 1985.
- Jean-Paul SERMAIN: *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris 2002.
- Robert SIEGLE: *The Politics of Reflexivity. Narrative and the Constitutive Poetics of Culture*, Baltimore/London 1986.
- Philippe SOLLERS: *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris 1968.
- Susan SONTAG: *Against interpretation and other essays*, New York 1966.
- Etienne SOURIAU: *L'instauration philosophique*, Paris 1939.

- Mirjam SPRENGER: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Stuttgart/Weimar 1999.
- Tzvetan TODOROV: *Poétique de la prose*, Paris 1971.
- Barbara TOMLINSON: *Authors on Writing. Metaphors and Intellectual Labor*, New York 2005.
- Hans Ulrich TREICHEL: *Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*, München 1995.
- Gisela ULMANN (Hrsg.): *Kreativitätsforschung*, Köln 1973.
- Gianni VATTIMO/P. A. ROVATTI (Hrsg.): *Il pensiero debole*, Milano 1983.
- Graham WALLAS: *The art of thought*, New York 1926.
- Patricia WAUGH: *Metafiction*, London/New York 1984.
- David WILLS: *Self De(con)struct*, North Queensland 1985.
- Jürg WOLFRADT: *Der Roman bin ich. Schreiben und Schrift in Kafkas Der Verschollene*, Würzburg 1996.
- *** *Métatextualité et Métafiction. Théories et analyses*. Ouvrage collectif du CRILA, Rennes 2002.
- *** *Romanica Gandensia XVII. Onze études sur la mise en abyme*, présentées par Fernand Hallyn, Gent (Belgique) 1980.

Aufsätze

- Roland BARTHES: *Littérature et Méta-langage* (1959). In: Ders.: *Essais critiques*, Paris 1964, S. 106-108.
- Roland BARTHES: *La mort de l'auteur* (1968). In: Ders.: *Le Bruissement de la langue*, Paris 1984.
- Manfred BEETZ/ Gerd ANTOS: *Die Nachgespielte Partie. Vorschläge zu einer Theorie der literarischen Produktion*. In: *Analytische Literaturwissenschaft*, hrsg. von Peter Finke und Siegfried J. Schmidt, Braunschweig 1984, S. 90-129.
- Jean BESSIÈRE: *Ouverture*. In: Ders. (Hrsg.): *Mythologies de l'écriture. Champs critiques*, Paris 1990, S. 7-11.
- Thomas DOCHERTY: *Authority, history and the question of postmodernism*. In: *What is an author?*, ed. by Maurice Biriotti und Nicola Miller, New York 1993.
- Roger DRAGONETTI: *L'origine et la forme*. In: *La naissance du texte*, ed. par Louis Hay, Paris 1989, S. 193-205.

- Thomas Samuel EBERLE: *Auf den Spuren des verschwundenen Autors. Eine soziologische Rasterfahndung*. In: *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, hrsg. von Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich, St. Gallen 1995, S. 73-103.
- Raymond FEDERMAN: *Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction*. In: Ders. (Hrsg.): *Surfiction. Fiction Now ... and Tomorrow*, Chicago 1975, S. 5-19.
- Michel FOUCAULT: *Qu'est qu'un auteur?* (1969). In: Ders.: *Dits et écrits 1954 – 1988*, 4 Bde., ed. par Daniel Defert und François Ewald, Paris 1994.
- William H. GASS: *Philosophy and the Form of Fiction*. In: Ders.: *Fiction and the Figures of Life*, New York 1970, S. 3-26.
- Almuth GRÉSILLON: *Fonctions du langage et genèse du texte*. In: *La naissance du texte*, ed. par Louis Hay, Paris 1989, S. 177-193.
- J.P. GUILFORD: *Creativity*. In: *American Psychologist* 5, 1950, S. 444-454.
- J.P.GUILFORD/ M. HENDRICKS/ R. HOEPFNER: *Solving social problems creatively*. In: *Journal of Creative Behavior* 2, 1968, S. 471-478.
- Louis HAY: *Critiques du manuscrit*. In: Ders. (Hrsg.): *La naissance du texte*, Paris 1989, S. 9-21.
- Klaus HURLEBUSCH: *Den Autor besser verstehen: Aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens*. In: *Textgenetische Edition*, hrsg. von Hans Zeller und Gunter Martens, Tübingen 1998, S.7-52.
- Julia KRISTEVA: *Problèmes de la structuration du texte*. In: *Théorie d'ensemble* (Coll. Tel Quel), Paris 1968, S. 298-317.
- Maurice MOURIER: *Raymond Roussel ou le refus du corps*. In: *Corps création. Entre Lettres et Psychanalyse*, sous la dir. de Jean Guillaumin, Lyon 1980.
- Jean RICARDOU: *Expression et fonctionnement*. In: *Tel Quel* 24, 1966, S. 42-56.
- Paul RICOEUR: *Regards sur l'écriture*. In: *La naissance du texte*, ed. par Louis Hay, Paris 1989, S. 213-221.
- Gunther S. STENT: *Meaning in art and science*. In: *The origins of creativity*, ed. by Karl H. Pfenninger and Valerie R. Shubik, New York 2001, S. 31-42.
- Martin WALSER: *Écrire*. In: *La naissance du texte*, ed. par Louis Hay, Paris 1989, S. 221-225.
- Michael WERNER: *Etudes de genèse et mythologies de l'écriture*. In: *Mythologies de l'écriture. Champs critiques*, ed. par Jean Bessière, Paris 1990, S. 23-41.