

Poetologie der Prozessualität und schreibendes Erinnern in Thomas Bernhards *Die Autobiographie*

Guro Sandnes

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
Universitetet i Bergen
2019

UNIVERSITETET I BERGEN



**Poetologie der Prozessualität und schreibendes
Erinnern in Thomas Bernhards
*Die Autobiographie***

Guro Sandnes



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
ved Universitetet i Bergen

Dato for disputas: 25.01 2019

© Copyright Guro Sandnes

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverkslovens bestemmelser.

År: 2019

Tittel: Poetologie der Prozessualität und schreibendes Erinnern in Thomas Bernhards *Die Autobiographie*

Navn: Guro Sandnes

Trykk: Skipnes Kommunikasjon / Universitetet i Bergen

Poetologie der Prozessualität und
schreibendes Erinnern in Thomas Bernhards
Die Autobiographie

von
Guro Sandnes

Dissertation
zur Erlangung des Grades *Philosophiae Doctor (PhD)*
an der Universität Bergen



2018

Danksagung

Mein bester Dank gilt meiner Doktormutter Prof. Dr. Sissel Læg Reid für die intellektuelle Begleitung meiner Arbeit, ihre vielen Anregungen und ihre Geduld über die Jahre hinweg – sie hat mir die notwendigen Freiräume gelassen und mir neue Wege aufgezeigt. Ebenso herzlich danke ich meinem Zweitbetreuer Dr. Michael Grote, dessen produktive Anstöße und großes Engagement ganz wesentlich zur endgültigen Gestalt und zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Erik Tønning, der mir besonders in der Anfangsphase mit guten Ideen und anregenden Gesprächen weitergeholfen hat, sowie Dr. Torgeir Skorgen, der mit Interesse und Engagement Zwischenentwürfe meiner Arbeit gelesen hat. Nicht zuletzt gebührt mein Dank Prof. em. Dr. Beatrice Sandberg, die vor vielen Jahren mein wissenschaftliches Interesse für autobiographisches Schreiben geweckt hat und mir Thomas Bernhards *Autobiographie* schenkte – und mich damit auf die Idee für diese Arbeit brachte.

Dem Institutt for framandspråk der Universität Bergen danke ich dafür, dass es mir die finanziellen und logistischen Rahmenbedingungen für meine Arbeit zur Verfügung gestellt hat. Von den Kursen, Seminaren und Kolloquien im Rahmen der Forscherausbildung, insbesondere der Forscherschule TBLR (Tekst, bilde, lyd, rom) habe ich sehr profitiert. Dafür danke ich vor allem Prof. Dr. Jakob Lothe, Prof. Dr. Randi Koppen, Prof. Dr. Erik Bjerck Hagen, Dr. Laura Saetveit Miles, Prof. Dr. Lars Sætre, Prof. Dr. Knut Ove Eliassen und Dr. Anders Kristian Strand.

Dem Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden bin ich dankbar für die großzügige Hilfe und Gastfreundlichkeit während meiner zwei Aufenthalte dort. Einer der Höhepunkte meiner Arbeit an der Dissertation war die großartige Führung auf dem Hof von Thomas Bernhard in Ohlsdorf, die mir Anny Fabjan persönlich gegeben hat. Sehr dankbar bin ich auch Dr. Peter Fabjan, der mir Scans aus der Handbibliothek Thomas Bernhards zugesandt und mir auf Fragen immer bereitwillig Auskunft gegeben hat.

Meiner lieben Kollegin und Leidensgenossin Dr. Jutta Schloon bin ich für die Freundschaft, die produktive Kritik, das Korrekturlesen, die vielen Kaffeepausen, die Ermunterungen und ihr immer offenes Ohr dankbar. Meinen KollegInnen und FreundInnen Prof. Dr. Åsta Haukås, Sara Kohne, Dr. Synnøve

Myking, Dr. Thorsten Pöplow, Dr. Jens Eike Schnall und Benedikte Fjellanger Vardøy danke ich für ihre stetige Unterstützung, Anregungen und wertvolle Gespräche.

Mein herzlicher Dank gilt auch den übrigen KollegInnen der Deutschabteilung an der Universität Bergen, meiner Familie und meinen FreundInnen, die mir jederzeit treu zur Seite gestanden haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	11
1.1 Fragestellung und methodisches Vorgehen	11
1.2 Forschungsstand	15
1.3 Zum Aufbau der Arbeit	23
2. Zur Gattungsfrage: Autobiographie, autobiographisches Schreiben und Autofiktion	25
2.1 Autobiographie.....	27
2.2 Autobiographisches Schreiben.....	30
2.3 Autofiktion.....	32
2.4 Charakteristika des autobiographischen Schreibens.....	37
2.4.1 Das Verhältnis Autor – Erzähler – Figur	37
2.4.2 Zeit, Gedächtnis und Erinnerung	43
2.4.3 „Dichtung und Wahrheit“ – Faktualität und Fiktionalität.....	45
2.4.4 Zur Begrifflichkeit: ‚Stile‘ und ‚Schreibweisen‘.....	51
2.4.5 Montaigne-Referenzen: Essayismus und autobiographisches Schreiben.....	57
3. Montaigne und die Essayistik in Thomas Bernhards <i>Die Autobiographie</i>	63
3.1 Montaigne als Referenzautor für Bernhard	67
3.2 Intertextuelle Referenzen als poetologisches Programm	71
3.2.1 Sich an einem (mentalen) Ort aufhalten.....	73
3.2.2 Die Wahrheit über alles: Selbständiger Umgang mit dem Stoff	76
3.2.3 Ich-(Be)Schreiben und Identitätsfindung.....	78
3.3 Zitiertechnik und Montage	81
3.3.1 „Wie ich!“: Quellenanalytische Untersuchung der Zitate	82
3.3.2 Formen und Effekte der Zitattechnik.....	92
3.4 Zwischenfazit	101

4. Das Genre schreiben	105
4.1 Die Pentalogie und das Genre der <i>Autobiographie</i>	107
4.1.1 Erzählchronologie.....	107
4.1.2 Paratexte	110
4.2 Erzählanfänge	116
4.3 Thematisierungen der Schreibsituation	133
4.3.1 Das Ich der Autobiographie.....	133
4.3.2 Die Schreibszene – Schreibpraktik in der Schrift	139
4.4 Autobiographisches Schreiben als musikalischer Vorgang: Die Musikalität der Schreibweise.....	148
5. „Die Wahrheit ist immer ein Irrtum.“ Spielarten der Wahrheit	157
5.1 Metareflexive Kommentare zur (autobiographischen) Wahrheit.....	162
5.2 „Das ist die Wahrheit!“	171
5.3 Die Rhetorik der Erinnerung.....	175
5.4 Das erinnerte und erinnernde Beobachten	179
5.5 Die inszenierte Erinnerung: <i>Die Autobiographie</i> als Tragikomödie...	184
5.6 Zwischenfazit	196
6. Stationen der Künstlergenese – geistige Vorfahren und Räume der Kreativität	199
6.1 Der Großvater als Spiegel- und Projektionsfigur	199
6.1.1 Die Großvaterschule als intellektuelle Schule	199
6.1.2 Vorstellungen künstlerischer Größe.....	205
6.1.3 Existenzerhellung durch Krankheit	211
6.1.4 „Ich war niemals ein Mensch für einen Weg“. Der Weg als Metapher für das Denken und das Schreiben	214
6.2 Kreative Räume und Erinnerungsorte. Prozessualität durch Gegensätzlichkeit	216
6.2.1 Die Stadt als „tödliche Schönheit“	221
6.2.2 Die Schuhkammer als Metapher für das Schreiben.....	225
6.2.3 Der Baumstumpf als Erinnerungsort und locus amoenus	231
6.3 Zwischenfazit	235

7. Zusammenfassung und Ausblick	239
8. Abdruckgenehmigung	249
9. Literaturverzeichnis	250
9.1 Siglen und Abkürzungen.....	250
9.2 Nachlass Thomas Bernhard.....	250
9.3 Primärliteratur.....	251
9.4 Sekundärliteratur.....	253

Es darf nichts Ganzes geben, man muss es zerhauen. Etwas Gelungenes, Schönes wird immer verdächtig. [...] Und so ist es falsch, überhaupt ein Buch zu Ende zu schreiben.

Thomas Bernhard¹

1. Einleitung

1.1 Fragestellung und methodisches Vorgehen

„Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, ich bin der *typische Geschichtenzerstörer*“,² sagt Thomas Bernhard (1931-1989) im Filmmanuskript *Drei Tage* (1970). Der österreichische Schriftsteller ist für seine monomanische, ironische und antithetische Schreibweise bekannt, die in allen seinen Werken zu finden ist. Das ‚Geschichtenzerstören‘ gilt als Bernhards poetologisches Prinzip – Ziel ist nicht, ein ‚ganzes‘ Werk zu schreiben, sondern es geht darum, Geschichten zu ‚zerhauen‘ durch Unterbrechungen, abruptes Beenden narrativer Verläufe, Unterlaufen der Handlungslogik. Das Geschichtenzerstören ist aber zugleich auch ein treffender Ausdruck für den Gegensatz zwischen den durch den Titel *Autobiographie* geweckten Erwartungen und der Nicht-Erfüllung dieser Erwartungen. In Bernhards *Autobiographie*, ebenso wie in seiner übrigen Prosa, steht der Wortfluss im Vordergrund, auch hier sind die Polemik und die monomanische Schreibweise deutlich. Mit anderen Worten überlagert die Schreibweise die Erzählung so sehr, dass die Kindheitsgeschichte selbst nur fragmentiert und am Rande sichtbar wird. Stattdessen rückt der autobiographische Prozess an sich in den Mittelpunkt, zum einen

¹ Thomas Bernhard: *Drei Tage*. In: *Werke in 22 Bänden*. Bd. 22.2: *Journalistisches. Reden. Interviews*. Hrsg. von Wolfram Bayer, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Berlin: Suhrkamp 2015. S. 54-66, hier S. 64. Primärtexte von Thomas Bernhard werden im Folgenden mit Angabe von Siglen und Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

² Ebd. S. 59.

durch Metareflexionen im Text und zum anderen durch die kreisende Erzählweise, welche die Gedankenführung des Erzählers reflektiert. Der Schreib- und Erinnerungsprozess der *Autobiographie* und die kritische Auseinandersetzung mit der familiären und gesellschaftlichen Herkunft begleiten, überlagern und kommentieren die erzählte Lebensgeschichte. Das Ergebnis ist ein im Text sichtbarer poetologischer Prozess, der einer auf biographisches Verstehen zielenden Lektüre einen deutlichen Widerstand entgegensetzt.

Gegenstand dieser Untersuchung ist Bernhards Pentalogie *Die Autobiographie*, das heißt die Bände *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981) und *Ein Kind* (1982).³ Die Pentalogie, welche die Kindheits- und Jugendzeit des Erzählers beschreibt, kreist um die Themen autobiographisches Schreiben, Kindheit im Krieg und im Nationalsozialismus, Schulgang im Internat, Krankheit und Tod sowie Armut und soziale Zustände, sowohl familiär als auch gesellschaftlich. Die folgende Arbeit legt einen besonderen Fokus auf die Poetologie der Prozessualität und das schreibende Erinnern. Im Zusammenhang autobiographischen Schreibens erhalten diese Aspekte eine besondere Bedeutung: Die Prozessualität bezeichnet zum einen die autobiographische Thematik, indem sie die Phasen des Erwachsenwerdens des Erzählers thematisiert. Die *Autobiographie* setzt mit der Einschulung des Erzählers in einem Salzburger Internat ein, und folgt seinen Erlebnissen, seinen Beobachtungen und seinem Verhältnis zu seiner Umwelt in den folgenden Jahren, um im letzten Band auf seine frühen zurückliegenden Kindheitsjahre zurückzukommen. Zum anderen betrifft die

³ Damit nimmt vorliegende Studie eine Abgrenzung zu Bernhards sonstigen Schriften autobiographischen Inhalts vor und fasst das Phänomen des Autobiographischen im engeren Sinne – im Gegensatz etwa zu Martin Huber, für den sich Bernhards Schreiben „als ein früh einsetzender und erst mit seinem Tod endender, ununterbrochener Prozess der Selbstgewinnung“ darstellt. Vgl. Huber, Martin: „schrieb und schrieb und schrieb...“. Erste Anmerkungen zu Nachlaß und Arbeitsweise Thomas Bernhards. In: *Wissenschaft als Finsternis?* Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau 2002. S. 195-205, hier S. 204. Insbesondere die beiden Erzählungen *In der Höhe. Rettungsversuch*, *Unsinn* und *Wittgensteins Neffe* haben ein deutlich autobiographisches Gepräge. Während erstgenannte Erzählung schon 1959 geschrieben wurde, aber erst 1989 erschien, ist die Erzählung *Wittgensteins Neffe* in demselben Jahr wie *Ein Kind* erschienen (1982). *Wittgensteins Neffe* stellt eine Art eine Fortsetzung beziehungsweise Ausweitung der autobiographischen Pentalogie dar, jedoch steht hier die Figur des Neffen Paul Wittgenstein im Mittelpunkt.

Prozessualität produktionsästhetische und darstellungstechnische Aspekte von Bernhards Schreiben. So wird etwa das autobiographietheoretisch bedeutsame Spannungsfeld ‚Wahrheit und Fälschung‘, das besonders im ersten Band *Die Ursache* thematisiert wird, von einer sprachlichen Beweglichkeit begleitet, die einfache Zuordnungen und Aussagen permanent unterläuft.

Schon bei der Erstpublikation der *Autobiographie* waren sich die meisten Rezensenten darin einig, dass es sich bei dem Werk nicht um eine typische Autobiographie handele. Während einige vor allem auf den stilisierten Charakter des Buches fokussierten, sahen andere das Werk nur als Stadtbeschimpfung. Dennoch nahm die Zeitungskritik die fünf Bände in den Kategorien autobiographischen Schreibens wahr – die Berichterstattung über den Prozess gegen Bernhard überschattete die Rezeption,⁴ und es erschien eine Reihe von Reportagen zu „Tertiärquellen“, wie beispielsweise Interviews mit dem Kaufmann aus *Der Keller*, Karl Podlaha. Auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Autobiographie und Dokumentation beschäftigte die Rezensenten.⁵ Dabei sahen viele die *Autobiographie* als einen Schlüssel zu Bernhards fiktionalem Werk und erkannten in der autobiographischen Jugenderzählung die Thematik vieler seiner Werke wieder.⁶

Vorliegende Studie stellt folgende Forschungsfragen ins Zentrum: Welche Poetologie des autobiographischen Schreibens entwirft Bernhard in der *Autobiographie*? Wie bestimmt er im sprachlichen Spiel mit Schlüsselbegriffen autobiographischen Schreibens die Gattungszugehörigkeit seines Werkes? Wie thematisiert Bernhard den Prozess der Sprachfindung der *Autobiographie*? Welche Rolle spielt Bernhards Schreibweise für sein autobiographisches Schreiben und seine Wirklichkeitsdarstellung?

⁴ Der Stadtpfarrer Franz Wesenauer hatte sich in der Figur des Onkel Franz wiedererkannt. Erst nach zwei Jahren und nach einer Streichung einiger „inkriminierten Passagen“ schlossen die Parteien einen gerichtlichen Vergleich. (Huber, Martin: *Möglichkeitsfetzen von Erinnerung. Zur Rezeption von Thomas Bernhards autobiographischer Pentalogie*. In: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Hrsg. von Wolfram Bayer. Wien: Böhlau 1995. S. 44-57, hier S. 46.) Siehe auch Huber, Martin und Manfred Mittermayer: Kommentar. In: *Thomas Bernhard: Werke in 22 Bänden*. Bd. 10. *Die Autobiographie*. Hrsg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 513-570, hier S. 547.

⁵ Huber und Mittermayer: Kommentar. S. 548.

⁶ Huber: *Möglichkeitsfetzen von Erinnerung*. S. 45.

Diese Fragen sollen hauptsächlich textimmanent untersucht werden, indem einzelne Textpassagen in sprach- und erzählanalytischer Perspektive beleuchtet werden sollen, um von hier aus Einsichten in produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte von Bernhards Pentalogie gewinnen zu können. Gerade in Bernhards Texten liegt der Fokus stark auf der sprachlich-rhetorischen Gestaltung; deshalb erscheint es angebracht, diese Aspekte auch bei der Analyse in den Vordergrund zu stellen. Vorliegende Arbeit verwendet eine hermeneutische Methode – sie versucht, die Texte zunächst einmal in ihrer formalästhetischen und inhaltlichen Eigenheit zu verstehen und mögliche Sinndimensionen herauszuarbeiten. Das Gesamtkorpus wurde dafür in unterschiedliche thematische und formale Aspekte untergliedert, die in den einzelnen Kapiteln dieser Arbeit systematisch untersucht werden. Neben detaillierten Analysen ausgewählter Textpassagen stehen allgemeiner gehaltene Abschnitte, welche die Aspekte teils gattungstypologisch, teils literaturhistorisch und teils rezeptionsgeschichtlich kontextualisieren. Besonderes Augenmerk gilt dabei den poetologischen Strategien und den Schreibweisen, die eng mit der autobiographischen Gattung in Zusammenhang stehen.

Die Untersuchung soll punktuell auch durch textgenetische Perspektiven ergänzt werden. Insbesondere Manuskriptentwürfe, Vorstufen zum Werk und verstreute Notizen geben Hinweise auf die Schreibpraktik und poetologische Überlegungen des Autors in einer frühen Stufe des Prozesses.⁷ Weiterhin werden Autorenäußerungen, wie sie Gérard Genettes Begriff der ‚Epitexte‘ umfasst, punktuell in die Analyse einbezogen: Damit sind werkexterne Metatexte wie etwa Interviews und Tagebucheintragungen gemeint, die das Werk erläutern und dessen Rezeption steuern.⁸ Vor allem das Fernsehmanuskript *Drei Tage* ist reich an poetologischen Kommentaren zum Schreiben. Was allerdings sowohl für den Autor Bernhard als auch für seine literarischen

⁷ Im Nachlass fehlt bei *Die Ursache* eine vollständige Typoskriptfassung des Werks. Stattdessen sind nur kleinere Textfragmente vorhanden, sowohl handschriftliche als auch kleine Typoskript-Fragmente, und es finden sich zu diesem Band mehr handschriftliche Notizen als zu anderen Werken Bernhards.

⁸ Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014. S. 12.

Figuren gilt, ist eine Tendenz zu widersprüchlichen Aussagen, auch die Metatexte sind voller literarischer Stilisierungen, die bei der Analyse zu berücksichtigen sind.⁹

1.2 Forschungsstand

Die oben genannten Aspekte wurden in der Bernhard-Forschung nur teilweise beleuchtet: Der für die autobiographische Thematik wichtige Begriff der Prozessualität und seine doppelte Relevanz sowohl in thematischer als auch in darstellungstechnischer Hinsicht, sind bislang nicht systematisch untersucht worden. Auch ist die konstitutive Funktion von Bernhards Schreibweise für sein Konzept autobiographischen Schreibens kaum in den Blick der Forschung geraten. Einige Perspektiven, die für die folgende Untersuchung von Bedeutung sind, wie etwa die Darstellung der Wahrheitsproblematik und der autobiographischen Erzählsituation und die Funktion des Großvaters im Werk wurden zwar exemplarisch aufgegriffen, aber nicht im Zusammenhang mit darstellungstechnischen Problemen betrachtet. Andererseits wurden stärker auf die Schreibweise zielende Fragestellungen zumeist nicht an den autobiographischen Texten der Pentalogie festgemacht. Diese Lücke will die vorliegende Arbeit schließen. Um einen Überblick über die Forschung und die Rezeption von Bernhards Werk zu erlangen, habe ich meine Darstellung im Folgenden hauptsächlich auf die Forschung zur *Autobiographie* und zur Poetologie der Prosawerke begrenzt. Dabei lassen sich einige Hauptschwerpunkte identifizieren.

Das Verhältnis zwischen der autobiographischen Pentalogie und der ‚Fiktionsprosa‘ ist in der Forschung breit untersucht worden. Es besteht ein Forschungskonsens darüber, dass Bernhards Prosa autobiographisch gefärbt ist,

⁹ Vgl. hierzu Clemens Götzes Studie zur Autorschaft Bernhards und seine Inszenierungspraktiken als „Kunstfigur“. Götze betont u.a., dass Bernhards „Verwandlung vom Autor zum Spieler, der die Aussagen seiner Figuren plötzlich als seine eigenen ausgibt und umgekehrt, [...] ihn ironischerweise von der Ernsthaftigkeit des Gesagten [entbindet], ohne freilich dies zu postulieren.“ Götze, Clemens: *„Ein Autor ist etwas ganz und gar lächerliches und erbärmliches ...“: Autorschaft und mediale Inszenierung im Werk Thomas Bernhards*. Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2016. S. 17.

während die *Autobiographie* ihrerseits fiktionale Elemente enthält.¹⁰ Urs Bugmann, der 1981 erstmals eine grundlegende Untersuchung zu den autobiographischen Büchern vorgelegt hat, stellt fest, dass das Werk „fiktiven, irrealen Charakter“ zeige, aber auf einer Umgestaltung der Erfahrungen des Autors beruhe.¹¹ Bugmann basiert seine Untersuchung auf die Psychoanalyse und sieht die *Autobiographie* als „Bewältigungsversuch“ einer mehr oder weniger verdrängten Kindheit – wobei er jedoch nicht in erster Linie zwischen dem Autobiographischen und dem Literarischen differenziert. Manfred Mittermayers Übersichtsdarstellung *Thomas Bernhard*, deren Untersuchungsschwerpunkt die Anstrengung der Figuren ist, sich jeweils als „selbständiges Individuum zu etablieren“,¹² betrachtet die autobiographischen Schriften als ein Zentrum von Bernhards Prosa. Ähnlich wie Bugmann stellt er fest, dass die fiktionalen Werke einerseits „autor-biographische Markierungen“ haben, während die autobiographischen Schriften „Merkmale fiktionaler Stilisierungen erkennen“ lassen.¹³ In seiner gründlichen Studie zu den autobiographischen Schriften versucht auch Rainer Obervoßbeck zu zeigen, dass der autobiographische Erzähler als Folie der Geistesmenschen in der übrigen Prosa

¹⁰ Vgl. etwa Annelie Mornewegs Folgerung, dass die Forschungsarbeiten zur autobiographischen Pentalogie das Wort "Autobiographie" meist vermeiden. Morneweg, Annelie: *Elemente des Komischen in der Autobiographie Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005. S. 19f.

¹¹ Bugmann, Urs: *Bewältigungsversuch: Thomas Bernhards autobiographische Schriften*. Bern; Las Vegas: Peter Lang 1981. S. 15.

¹² Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler 1995. Vorwort, S. VII. Entsprechend unterteilt Mittermayer seine Untersuchung in die drei Teile ‚Die Autobiographie‘, die Prosa vor der Autobiographie und die Prosa nach der Autobiographie. Dabei sieht er Bernhards Werk (im Allgemeinen) als ein fortwährendes künstlerisches Projekt, das sich zwar jeweils in einzelnen Texten niederschläge, welche aber im Grunde die gleiche Thematik verfolgten. (Ebd. S. 7).

¹³ Ebd. S. 6. Siehe auch u.a. Marquardt, Eva: *Gegenrichtung: Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: M. Niemeyer 1990. S. 120ff und S. 176; Huntemann, Willi: *Artistik und Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990. S. 193; Billenkamp, Michael: *Thomas Bernhard: Narrativik und poetologische Praxis*. Heidelberg: Winter 2008. S. 12; Jahraus, Oliver: *Das „monomanische“ Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang 1992. S. 57; Theisen, Bianca: „Im Guckkasten des Kopfes“. Thomas Bernhards Autobiographie. In: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Hrsg. von Franziska Schössler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 246-265. Vgl. auch Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*. München: Beck 1992. Sorg betrachtet die *Autobiographie* als eine „Mitte seines Schreibens“. S. 132.

dient.¹⁴ Obervoßbecks Arbeit, die eine der umfassendsten Studien ausschließlich zur autobiographischen Pentalogie ist, unternimmt eine textnahe und gründliche Untersuchung, die das Werk durch eine psychoanalytische Perspektive betrachtet. Die dreigeteilte Studie befasst sich erstens mit dem Großvater und dessen Einfluss auf den Erzähler, zweitens nimmt sie eine Persönlichkeitsanalyse des erzählten Ichs vor, und drittens befasst sie sich mit der Künstlerrolle des Ichs, insbesondere der Funktion der Musik als Erlösung für den Erzähler.¹⁵ Obervoßbeck ist vor allem an dem Erzählten interessiert – seine Arbeit liest Bernhards Pentalogie in erster Linie biographisch und ist weniger an produktionsästhetischen, poetologischen und ästhetischen Fragestellungen interessiert. Der Schreibprozess und seine Manifestation in der Pentalogie, der im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht, wird von Obervoßbeck nur am Rande behandelt, da das psychoanalytische Erkenntnisinteresse sich vor allem auf die Figurenebene richtet und also von einem abgeschlossenen fiktionalen Universum ausgehen muss.

Im Anschluss an die rezenten Forschungsbeiträge insbesondere von Michael Billenkamp, Eva Marquardt und Bianca Theisen untersucht vorliegende Arbeit die Thematisierung und Problematisierung der autobiographischen Gattung durch den Erzähler. Billenkamp und Marquardt analysieren das Verhältnis zwischen der *Autobiographie* und der übrigen Prosa in Bezug auf das Genre.¹⁶ Billenkamp stützt sich hier auf Marquardt, die keinen Unterschied zwischen Fiktionalität und Faktizität in den autobiographischen Schriften einerseits beziehungsweise in der Fiktionsprosa andererseits sieht: „die Autobiographie ist in gleichem Maße fiktional wie die Romane autobiographisch.“¹⁷

Michael Billenkamp untersucht in seiner Dissertation die Narrativik und die Poetologie in Bernhards Werken – und versucht dabei, mit Hilfe von

¹⁴ Obervoßbeck, Rainer: *Die Angst des einsamen Künstlers: Untersuchungen zu den autobiographischen Texten von Thomas Bernhard*. Aachen: Verlag Mainz 1997.

¹⁵ Ebd. S. 24.

¹⁶ Eva Marquardt untersucht in ihrer Studie zu Bernhard die Entwicklungstendenzen seiner Prosa in Bezug auf Schreibweise und Stil, inklusive das autobiographische Schreiben sowie die Spannung zwischen der Erzählprosa und der *Autobiographie*. Marquardt: *Gegenrichtung*. S. 18f. Siehe auch: Billenkamp: *Thomas Bernhard: Narrativik und poetologische Praxis*.

¹⁷ Marquardt: *Gegenrichtung*. S. 176.

Pierre Bourdieus Habitus-Theorie Anhaltspunkte für die Entwicklung des Schriftstellertums sowie der Werke zu finden. Billenkamp betrachtet dabei das Werk als Ganzes und nimmt in seiner Untersuchung zum Werk sowohl zum Biographischen Stellung wie auch zur Intertextualität. Da er sich mit den sprachlichen und stilistischen Aspekten in Bernhards Schreiben beschäftigt, ist seine Studie ein wichtiger Ausgangspunkt für meine Untersuchung der poetologischen und prozessualen Aspekte der autobiographischen Schriften. Zur Frage von Bernhards Intention, die Wahrheit zu sagen, greift Billenkamp die vielfachen Stilisierungen und Übertreibungen im Werk auf. Dabei deutet er an, dass die in der Pentalogie ausgedrückte Intention der Wahrheitsannäherung nicht mit der Fiktionalisierung vereinbar sei.¹⁸ Stattdessen rechtfertigt Bernhard durch seine Erkenntnis, dass es nicht nur *eine* Wahrheit gebe, gerade die Fiktionalisierungen im autobiographischen Werk.¹⁹

Während Billenkamp die These vertritt, dass Bernhard, indem er sich beispielsweise an Montaigne wendet, die „literarische Tauglichkeit“ des Biographischen in seinen Werken zu prüfen versuche,²⁰ zeigt Bianca Theisen, dass Thomas Bernhards *Autobiographie* weniger den Entwicklungsgang von einem früheren zu einem gegenwärtigen Ich als vielmehr das Genre Autobiographie selbst thematisiert.²¹ Die metafiktionale Beobachtung des Erzählers richte sich nicht auf das erzählte Ich, sondern auf den autobiographischen Erzählvorgang, so Theisen.²² Mit dieser Beobachtung schafft sie eine wichtige Voraussetzung auch für die vorliegende Arbeit, welche jedoch über Theisens Analyse hinausgeht, indem sie mehrere bisher separat betrachtete Aspekte in einen gesamtheitlichen Zusammenhang bringt.

Die Gattungsfrage hängt unmittelbar mit Bernhards Poetologie und seinem Wahrheitsbegriff zusammen. Der Begriff „Andeutung“, der dem Band *Die Ursache* als Untertitel beigegeben ist, wird von Volker C. Dörr als ein „Wahrheitsbegriff des Modell-Autors“ und eine Strategie des Textes gedeutet,

¹⁸ Billenkamp: *Narrativik und poetologische Praxis*. S. 298.

¹⁹ Ebd. S. 48f.

²⁰ Ebd. S. 152.

²¹ Theisen: „Im Guckkasten des Kopfes“. S. 246.

²² Ebd. S. 258.

eine „Wahrheit“ zu präsentieren.²³ Dörr meint, die ‚Wahrheit‘ könne nur angedeutet werden, weil „Emotionen und die Erinnerung als Verklärung den Blick verstellen“.²⁴ Er bezieht sich dabei unter anderem auf die im ersten Band der *Autobiographie* erläuterte menschliche „Angst vor [den] Tatsachen“ (Ur: 21). Darüber hinaus sieht Dörr das im Text aufgegriffene Problem der Wahrheitsvermittlung, das das Erzählte nur als „eine Andeutung“ vermitteln lässt, als ein Problem, das nicht nur der erste Band darstelle, sondern die ersten vier Bände.²⁵ Dementsprechend sieht Dörr als Thema der ersten vier Bände das Erzählen selbst.²⁶

In seiner Studie *Ich werden* betont Manfred Mittermayer den Versuch des Erzählers in Thomas Bernhards *Autobiographie*, durch die verbale Umkreisung das Werden des Ichs zu konturieren und so „sich selbst und die eigene Existenz in die Hand zu bekommen“.²⁷ Mittermayer betont hier zu Recht, dass der Erzähler in seinem „Konturierungsversuch“ klare Fronten konstituiert. Bei dem Versuch, Bernhards Pentalogie als autobiographische Identitätssuche zu lesen, gerät in Mittermayers Studie allerdings die Doppelbödigkeit der Darstellung aus dem Blick. In der vorliegenden Untersuchung wird zu zeigen sein, inwiefern Thematisierungen der Identitätsstiftung bei Bernhard häufig ironisch zu verstehen sind – als Problematisierung des autobiographischen Genres selbst.

In der Forschung wurden einige poetologische Aspekte von Bernhards *Autobiographie* besonders hervorgehoben. Theisen bezeichnet Bernhards Sprache als eine innere, monologische Polemik, die den Erzählvorgang auflöse und das Thema in vielen Varianten wiederhole.²⁸ Auch Mittermayer be-

²³ Dörr, Volker C.: Leben und Wahrheit. Eine Lesart zu den autobiographischen Büchern Thomas Bernhards. In: *Modern Austrian Literature* 32 (1999) H. 2. S. 39-57, hier S. 45. Mit dem Begriff „Modell-Autor“ bezieht Dörr sich auf Umberto Eco's Differenzierung zwischen Modell-Autor und empirischem Autor.

²⁴ Ebd. S. 46.

²⁵ Ebd. S. 52f.

²⁶ Ebd. S. 53.

²⁷ Mittermayer, Manfred: *Ich werden: Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre*. Stuttgart: H.-D. Heinz Akademischer Verlag 1988. S. 250.

²⁸ Theisen: „Im Guckkasten des Kopfes“. S. 246. Theisen argumentiert hier mit Bachtin, der eine „innere Polemik“ als den Stil des Autobiographischen sehe, die damit zugleich eine

tont den Widerstand (gegen die Gegenmächte in der Stadt), der das autobiographische Werk präge und der seinen Ursprung in der Polarisierung zwischen dem Ich und seiner Umgebung habe. Demgemäß spricht Mittermayer von der Sprache als einer ‚rettenden Instanz‘, die einer als Gewalt funktionierenden Sprache entgegenstehe.²⁹ Dabei kämpfe der Erzähler gegen eine Umwelt, die ihn an der Selbstbehauptung zu hindern versuche, welches sich im Stil, in den Wort- und Satzkonstruktionen, in den ‚Konturierungsversuche[n]‘ einer ‚vom Zerfall bedrohten Welt‘, wie es Mittermayer formuliert, niederschläge.³⁰ Entsprechend seiner These, es handle sich bei der Pentalogie um eine autobiographische Identitätssuche, erscheint der Text als Ergebnis einer unproblematischen Ausdrucksfähigkeit der Sprache.

Hyun-Chon Cho macht in seiner Studie zu den autobiographischen Schriften gerade den Widerstand zum Hauptgegenstand seiner Untersuchung. Dabei ist Cho der Meinung, dass die Texte einen Widerstand darstellen, der über Beobachtungskunst zur Widerstandskunst wird.³¹ Cho beschäftigt sich allerdings mit der Poetizität des Widerstands meist auf der Handlungsebene und nicht so sehr auf der poetologischen Ebene.³²

In seiner Untersuchung zu den verschiedenen Facetten des Schreibens in Bernhards Werk befasst sich Nikolaus Langendorf mit der Schreibthematik im Zusammenhang mit der Wahrheits- beziehungsweise Andeutungsproblematik. Langendorf kommt zur Schlussfolgerung, dass die ‚Schimpfkunst‘ letztendlich eine Art Selbstkonfrontation sei.³³ Er betont insbesondere das

eventuelle Kritik vorwegnehme und sich auf ‚vorhergehende literarischen und autobiographische Stilarten‘ beziehe.

²⁹ Mittermayer: *Thomas Bernhard* (1995). S. 91f.

³⁰ Ebd. S. 84.

³¹ Cho, Hyun-Chon: *Wege zu einer Widerstandskunst im autobiographischen Werk von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995. S. 11. Siehe auch S. 120: Der Widerstand durch Beobachtung wird zur Überlebensstrategie im Krankenhaus in *Der Atem*.

³² Zum Thema Widerstand sind darüber hinaus viele treffende Selbstaussagen des Autors vorhanden, wie auch Zitate aus dem übrigen Werk. Während Schmidt-Dengler einen ‚Komplex der Polemik gegen das Erzählen‘ in Bernhards Prosa sieht, erinnert Manfred Mittermayer an ein Zitat aus *Der Italiener*, worin der Erzähler zugibt, die größten Autoren seien seine größten Gegner: ‚Es ist ein ununterbrochenes zur-Wehr-setzen, gerade gegen die, denen man einfach restlos verfallen ist‘ (It: 87). Mittermayer: *Thomas Bernhard* (1995). S. 4. Zum Thema ‚Geschichtzerstören‘ vgl. auch: Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1986. S. 31.

³³ Langendorf, Nikolaus: *Schimpfkunst: Die Bestimmung des Schreibens in Thomas Bernhards Prosawerk*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang 2001. S. 10.

Wort- und Gattungsspiel Bernhards und sieht dabei unter anderem das Schreibthema im Zusammenhang mit dem Motiv der Beobachtung, die er als eine Selbstbeobachtung deutet.³⁴

In der Forschung zu Bernhards *Autobiographie* wurden auch stilistische Entwicklungen innerhalb der Pentalogie hervorgehoben. Zu Recht betont Sorg die Veränderung des Stils vom ersten bis zum letzten Band, von einer konzentrierten und programmatischen hin zu einer eher „entspannten“ Schreibweise.³⁵ Michael Billenkamp erklärt diese Beobachtung damit, dass der behauptete Wunsch nach Authentizität in den späteren Bänden durch deutlichere Stilisierungen und ausdrücklichere Negationen der generellen Möglichkeit von Authentizität ersetzt werde.³⁶ Er betont allerdings, dass die Stilveränderung, die Grenzüberschreitung zwischen Realität und Fiktion, die mit *Die Ursache* beginnt, über die Pentalogie hinausreicht und auf die übrigen, späteren Prosawerke abfährt.³⁷

William J. Donahue untersucht in seinem Aufsatz über *Die Ursache* die sprachliche Ausdrucksform des Textes.³⁸ Er zeigt darin, wie das Spannungsverhältnis zwischen dem Titel „Ursache“ und dem Untertitel „Andeutung“ sich in der Sprache durch das Werk hindurch manifestiert, unter anderem etwa durch lange Satzkomplexe, sprachliche Widersprüche und Wiederholungen. Dementsprechend betrachtet er den Untertitel „Andeutung“ als eine „Momentaufnahme“, in der sich das Werk konstituiert: Der Text ist im Entstehen.³⁹ Von daher kommt Donahue zum Ergebnis, dass die Ambivalenz, beziehungsweise die „paradoxe Synthese“ zwischen der „Ursache“ und der „Andeutung“ zum Grundthema des Textes wird.⁴⁰ Diese Einsicht soll in meiner Untersuchung detaillierter weiterverfolgt werden.

Sowohl die Selbstkorrekturen in den Texten wie auch die Problematik der „Ursachenforschung“ und des sprachlichen Benennens („Andeutens“) haben mit der Thematisierung der Erinnerung zu tun. Marquardt betont hierbei die

³⁴ Ebd. S. 115ff. Zum Wort- und Gattungsspiel siehe insbesondere S. 126.

³⁵ Sorg: *Thomas Bernhard*. S. 139f.

³⁶ Billenkamp: *Narrativik und poetologische Praxis*. S. 301.

³⁷ Ebd. S. 12.

³⁸ Donahue, William J.: Zu Thomas Bernhards *Die Ursache. Eine Andeutung*. In: *Modern Austrian Literature* 21 (1988) H. 3-4. S. 89-106.

³⁹ Ebd. S. 91.

⁴⁰ Ebd. S. 102.

Polarisierung zwischen Erzähler und ‚den anderen‘ in Bezug auf die Erinnerung: Das persönliche Erinnern des Erzählers finde seinen Widerpart im Vergessen ‚der anderen‘.⁴¹ Das Einschreiben in die Thematik des Erinnerns und der Kindheitserinnerungen prägte vor allem das erste Buch in der Pentalogie. Wie Marquardt in ihrer Untersuchung erläutert, thematisiert *Die Ursache* in höherem Grad als die weiteren Bücher, die sich stärker mit den Erinnerungen befassen, ein erinnerndes, erzählendes Ich.⁴² Marquardt stellt also zu Recht fest, dass das Schreibprojekt an sich im ersten Buch eingehender thematisiert wird als in den anderen Büchern.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der Forschung zu Bernhards *Autobiographie* bislang insbesondere drei Aspekte im Vordergrund stehen: zum einen das Verhältnis der autobiographischen Prosa zu den fiktionalen Werken und die damit zusammenhängende Frage nach der Gattungszugehörigkeit; zum zweiten Fragen der Identitäts- und Erinnerungskonstruktion sowie der Künstlergenese; zum dritten das Spannungsverhältnis von autobiografischer Wahrhaftigkeit und Fiktionalisierung der *Autobiographie*. In der älteren Forschung dominierten dabei psychoanalytische und thematisch-motivische Studien. Seit Ende der 1990er Jahre ist eine Schwerpunktverlagerung hin zu sprachlich-stilistischen, gattungsgeschichtlichen und poetologischen Fragestellungen zu konstatieren. Vorliegende Arbeit knüpft an diese Forschungslinie an, indem sie den Fokus auf die Prozessualität und Poetologie des schreibenden Erinnerns in Bernhards *Autobiografie* richtet. Insbesondere die prozessualen Aspekte der Autobiografie sind in der bisherigen Forschung unterbelichtet geblieben.

⁴¹ Marquardt: *Gegenrichtung*. S. 142.

⁴² Ebd. S. 142.

1.3 Zum Aufbau der Arbeit

In Kapitel 2 sollen die theoretischen Ausgangspunkte der vorliegenden Untersuchung dargelegt werden, indem die wichtigsten Ansätze zur Autobiographie und zum autobiographischen Schreiben diskutiert und auf ihre pragmatische Anwendbarkeit auf Bernhards *Autobiographie* hin untersucht werden. Philippe Lejeunes Theorie vom autobiographischen Pakt ist hier zentral, wie auch Serge Doubrovskys einflussreiche Begriffsbildung ‚Autofiktion‘. Neben diesen älteren Konzepten werden neuere Ansätze wie Ansgar Nünning's erinnerungs- und erzähltheoretische Überlegungen oder die gattungshistorischen und -theoretischen Beiträge von Michaela Holdenried und Martina Wagner-Egelhaaf erörtert. Diese Theorien zeigen die Komplexität des Genres unter anderem im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Faktizität und Fiktionalität auf und schlagen vor diesem Hintergrund Kategorien zur Ausdifferenzierung des Genres vor, die für die Analyse der Prozessualität des schreibenden Erinnerens in Thomas Bernhards *Autobiographie* einen theoretischen Rahmen bieten.

In Kapitel 3 sollen intertextuelle Bezüge zu Michel de Montaigne analysiert werden, die im ersten Band *Die Ursache* auftreten: Hier stellt sich die Frage, welche Funktion diese Bezüge haben und inwiefern sie als poetologisches Statement Bernhards aufzufassen sind. Meine These ist, dass Bernhards Schreibweise als essayistisch charakterisiert werden kann und zugleich eine bewusste und programmatische Aneignung der Tradition autobiographischen Schreibens bei Montaigne darstellt.

Eine detaillierte Analyse dieser essayistischen Schreibweise soll in Kapitel 4 vorgenommen werden, indem das Schreiben in der *Autobiographie* in seinen unterschiedlichen Facetten und ihrer rhetorisch-stilistischen Eigenart beleuchtet werden soll: Es soll gezeigt werden, wie Bernhards Poetologie der Beweglichkeit und der Prozessualität der Schreibweise sich erstens in der Erzählchronologie und in der Struktur des Werkes sowie zweitens in den Aussagen der Paratexte spiegelt. Die Lektüre begleitende und steuernde Paratexte wie Titel und Motti sowie poetologische Aussagen des Autors zum eigenen Schreiben, die den Kontext des eigentlichen autobiographischen Schreibens bei Bernhard bilden, wurden von ihm gezielt zur Steuerung der Rezeption seiner *Autobiographie* eingesetzt.

Vor allem soll der Schreibprozess selbst analysiert werden, sowohl im Hinblick darauf, wie das Schreiben zum Thema wird, als auch im Hinblick darauf, wie es auf der Textoberfläche, in der Schreibweise sichtbar wird. Dabei wird nicht zuletzt die nicht-stabile Erzählposition zu beleuchten sein, die auf das Spannungsfeld zwischen Faktizität und Fiktionalität deutet. Auch der Zusammenhang zwischen der Musikalität der Sprache und der Darstellung von autobiographischer Wirklichkeit und subjektivem Ausdruck ist hier zentral.

Dies bildet damit auch den Ausgangspunkt von Kapitel 5, in dem es um die Frage nach der Darstellung von Wirklichkeit und Wahrheit geht. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie mit diesen Begriffen auf unterschiedliche Art und Weise gespielt wird und wie dies letztendlich als ein Spiel mit dem Genre gedeutet werden kann. In dieser Hinsicht ist auch der Bernhardsche Begriff des Tragikomischen von besonderer Bedeutung: Im letzten Teil des Kapitels soll auf die Theatermetapher im Zusammenhang des autobiographischen Schreibens eingegangen werden.

In Kapitel 6 soll zum einen ein Blick auf den Großvater als geistiger Vorfahr und Initiator des Schreibens geworfen werden. Meine These ist, dass der Erzähler sich im Spannungsfeld zwischen Ablehnung und Anziehung des großväterlichen Erbes bewegt und zugleich die Sehnsucht nach ästhetischer Größe, wie sie der Großvater vertritt, als Negativfolie für die eigene Poetologie der Prozessualität nutzt. Zum zweiten sollen die Räume als Orte des Erinnerns untersucht werden: Räume haben eine strukturierende Funktion für die Prozessualität des Werkes und repräsentieren paradoxe Orte des Eingeschlossenseins und der Offenheit, die zugleich als Metapher des autobiographischen Schreibens gelesen werden können in der Zwischenstellung zwischen dem „Kerker der Sprache“ und der Möglichkeit von Kreativität, zwischen Traditionsbindung und Neubeginn und zwischen Herkunft und Emanzipation.

2. Zur Gattungsfrage: Autobiographie, autobiographisches Schreiben und Autofiktion

Zentral für das autobiographische Genre ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Fiktionalität und Faktizität, das heißt die Frage nach der Wahrheit des Erzählten und der Wahrhaftigkeit der Darstellung: Die Genrekennzeichnung verspricht eine Lektüre, die einen anderen Anspruch auf Wahrheit im Sinne von Faktizität erhebt als die reine Fiktionsprosa. Aufgrund der fließenden Grenzen zwischen Faktizität und Fiktionalität unterliegen Autobiographien besonders unterschiedlichen Rezeptionsweisen und Verwendungszwecken. In Bernhards Fall heißt das konkret, dass seine *Autobiographie* einerseits als Quelle über den Autor Thomas Bernhard benutzt wird.⁴³ Andererseits wird die *Autobiographie* im Allgemeinen als fiktional eingeschätzt und wiederum Bernhards übrige Prosa als autobiographisch gelesen.⁴⁴

Der Wahrheitsbegriff, wie er in Bernhards *Autobiographie* explizit verhandelt wird (vgl. Kap. 5), ist dementsprechend komplex: Er gewinnt sich aus Aspekten der Genretradition und des wahlweisen Befolgens oder der Überschreitung der Regeln dieser Tradition. Poetologische, metatextuelle und auktoriale Kommentare im Text, intertextuelle Bezüge und die Schreibweise der *Autobiographie* reflektieren permanent den Status des eigenen Sprechens. Wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden soll, wird in Bernhards *Autobiographie* sowohl der Erinnerungs- als auch der Schreibprozess thematisiert, was in Bezug auf das autobiographische Schreiben als *autobiographischer Akt* oder *autobiographische Handlung* bezeichnet werden kann.

Im Folgenden sollen literaturtheoretische Überlegungen zur Autobiographie und zum autobiographischen Schreiben, zu Erinnerung und Gedächtnis und zum Verhältnis zwischen Faktizität und Fiktionalität skizziert werden. Dies dient dazu, ein Repertoire von Kennzeichen für einen Begriff des Genres bereitzustellen, das die Grundlage für die Analyse von Bernhards autobiographischem Schreiben bilden soll.

⁴³ Vgl. z.B. Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

⁴⁴ Vgl. etwa Marquardt: *Gegenrichtung*. S. 176.

Dabei wird die Untersuchung nicht einer einzelnen theoretischen Richtung folgen, sondern es sollen in der Analyse verschiedene theoretische Ansätze pragmatisch kombiniert werden. Damit soll eine Lektüre vorgeschlagen werden, die Gattungsbegriffe nicht als Voraussetzung, sondern als Fragestellung betrachtet. Um die spezifische Eigenart der Bernhardschen Autobiographik und ihres hybriden Charakters zwischen Faktizität und Fiktionalität erfassen zu können, ist es notwendig, von der konkreten Schreibweise der Texte auszugehen. Diese lässt sich insbesondere von ihrer zeitlichen Dimension und ihrer Charakteristik der Prozessualität her beschreiben. Dabei ist nicht zuletzt die Erzählerfunktion, also das Verhältnis zwischen dem erzählenden und dem erzählten Ich, von entscheidender Bedeutung für die Frage nach der Verortung und der Bedeutung der Pentalogie im Zusammenhang autobiographischen Schreibens.

In diesem Kapitel soll also ein theoretischer Rahmen für die Lektüre von Bernhards autobiographischem Schreiben geschaffen werden, der von der Frage nach den Gattungsbegriffen ausgeht: So sollen die Begriffe der Autobiographie (2.1), des autobiographischen Schreibens (2.2) und der Autofiktion (2.3) sowie die Merkmale des autobiographischen Schreibens (2.4) in den Blick genommen werden.

Unter dem letztgenannten Punkt sollen mehrere zentrale Problemkomplexe eingehender untersucht werden: Erstens soll das Verhältnis zwischen Autor, Erzähler und Protagonist diskutiert werden (2.4.1). Zweitens sollen Theorien zum Verhältnis zwischen Zeit, Gedächtnis und Erinnerung im autobiographischen Schreiben vorgestellt werden (2.4.2). Drittens wird das Spannungsverhältnis zwischen Faktizität und Fiktionalität zu untersuchen sein, das für die Gattung von herausgehobener Bedeutung ist (2.4.3.).

Abschließend sollen die einander entgegengesetzten Begriffe „Stil“ und „Schreibweise“ ausführlich diskutiert werden (2.4.4) und, damit verbunden, soll das autobiographische Schreiben im Hinblick auf einer essayistischen Schreibweise und auf Bernhards Montaigne-Referenzen erläutert werden (2.4.5).

2.1 Autobiographie

Aus der Vielzahl der Definitionsversuche zum Begriff der „Autobiographie“ kann meines Erachtens Georg Mischs Definition aus dem Jahre 1907 noch heute als die offenste und treffendste betrachtet werden. Misch definiert die Autobiographie etymologisch als „die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bio*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).“⁴⁵ Im Laufe seiner Geschichte wurde der Begriff der Autobiographie terminologisch ausdifferenziert. Die früheren Autobiographien sind hauptsächlich von „vorbildhaften“ und exemplarischen Persönlichkeiten verfasst worden – beispielsweise werden Augustinus’ *Confessiones* um 400 n. Chr. und Goethes *Dichtung und Wahrheit* vom Anfang des 19. Jahrhunderts vom Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft als „gattungsgeschichtlich bedeutsam“ eingeschätzt.⁴⁶ In Goethes Autobiographie, die als eine Künstlerautobiographie verstanden werden kann, geht es unter anderem um Geburt, Kindheit und Reisen des Autors, aber auch um seine Werke und deren Entstehungsgeschichten. Die Autobiographie hat in dieser klassischen Ausprägung einen wesentlichen gesellschaftlichen Bezug, wie Ansgar Nünning gezeigt hat: „Biographien und Autobiographien prägen das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft, indem sie festlegen, welche Leben nicht nur als ‚erfolgreiche‘, sondern zugleich als ‚erinnerungswürdige‘ Leben in einer (Auto)Biographie festgehalten werden.“⁴⁷ Darin zeigt sich auch das Bedeutungspotential der Autobiographie: Die kollektive und individuelle Ebene greifen ineinander und formen das kulturelle Gedächtnis mit.

⁴⁵ Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie*. Bern: A. Francke 1949. S. 9. In den folgenden Abschnitten sind Textpassagen aus meiner Masterarbeit eingeflossen: Sandnes, Guro: *Schreiben zwischen zwei Welten. Zu Erica Pedretts Harmloses, bitte und Engste Heimat*. Universitetet i Bergen 2009. S. 13-20. (<https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/4999/57679451.pdf?sequence=1&isAllowed=y>)

⁴⁶ Lehmann, Jürgen: Autobiographie. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1 A-G*. Hrsg. von Klaus Weimar, Harald Fricke und Jan-Dirk Müller. Berlin [u.a.]: De Gruyter 1997. S. 170.

⁴⁷ Nünning, Ansgar: 'Memory's Truth' and 'Memory's fragile power'. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2*. Hrsg. von Christoph Parry und Edgar Platen. München: Iudicium 2007. S. 39-60, hier S. 55.

In der Moderne und besonders in der Postmoderne ändert sich dies, die Gattung erfährt einen Demokratisierungsschub: Nun werden nicht mehr nur ‚erfolgreiche‘ und ‚erinnerungswürdige‘ Leben berühmter Männer autobiographisch dokumentiert, sondern die Autobiographie öffnet sich auch für eine breitere Öffentlichkeit von Autorinnen und Autoren. Die Erweiterung der Gattung kulminierte nach der „Wiedergeburt des Erzählens“⁴⁸ in den 1970er Jahren, als sich die Auffassung durchsetzte, dass jeder schreiben könne und impulsives Erzählen, Themen des Alltags und subjektive Schreibverfahren Aktualität erwarben. Michaela Holdenried beispielsweise spricht in diesem Zusammenhang von einer „Tendenzwende“, deren wichtigstes Charakteristikum im Zurückschwingen des Pendels zur subjektiven Seite gesehen wird.⁴⁹ Themenkreise sind jetzt unter anderem Homosexualität und „Coming Out“-Geschichten, Generationenkonflikte, Geschlechterproblematik, Krankheit und Tod.

In diesem Trend ist auch Bernhards *Autobiographie* zu verorten. Im Vergleich zu anderen Autobiographien der 1970er Jahre erscheint jedoch die Krankheits- und Todesthematik in Bernhards gesamtem Werk und speziell in der Autobiographie geradezu ins Extreme getrieben: Bei Bernhard gelten etwa die Krankheit, der Tod und der Selbstmord als positiv, oder sie sind zumindest als Elemente des Tragikomischen zu verstehen. Zugleich sind in Bernhards Pentalogie aber auch der klassische Begriff der Autobiographie und die spätestens seit Goethe zentrale Thematik der Künstlergenese präsent. Der endgültige Titel *Autobiographie* stammte zwar vom Verlag, aber auch Bernhard selbst bezeichnete die entsprechenden fünf Bücher als „sogenannte Autobiographie“.⁵⁰ Dies zeigt, dass es Bernhard offensichtlich nicht zuletzt um eine Auseinandersetzung mit der Gattung und ihren literarischen Ausdrucksmöglichkeiten ging.

Während in der autobiographischen Literatur bis Mitte der 1970er Jahre ein Verlangen nach Realität beibehalten wird, wie Holdenried unterstreicht – „Authentizität und Subjektivierung von Erfahrung [münden] in einen gesteigerten Kult persönlicher ‚Betroffenheit‘“⁵¹ – setzte um 1975 eine Rückkehr

⁴⁸ Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart: P. Reclam 2000. S. 250.

⁴⁹ Ebd. S. 250.

⁵⁰ Vgl. Kap. 2.4.3 und 4.1.1 dieser Arbeit.

⁵¹ Holdenried: *Autobiographie*. S. 251.

zum Literarischen ein. Die bereits in Goethes Titel *Dichtung und Wahrheit* angedeutete Ambivalenz bezüglich der Trennung zwischen Wahrheit und Fiktion⁵² wird nun auch in vielen autobiographischen Texten vermehrt reflektiert.⁵³ Infolgedessen sind neuere Typologisierungen wie ‚Autofiktion‘, ‚Metafiktion‘ und ‚Annäherungsautobiographie‘ Ausdruck sowohl für die neue Aktualität des autobiographischen Schreibens als auch für deren narrative Freiheit. Der Wandel umfasst sowohl das autobiographische Schreiben als auch die nachfolgende Theorie. Während Wagner-Egelhaaf von einer „grundlegenden Neubestimmung des Autobiographischen“ in der poststrukturalistischen Autobiographietheorie ausgeht,⁵⁴ spricht Ansgar Nünning von einem Paradigmenwechsel. Diese Neubestimmung des Autobiographischen habe, so Nünning, nicht nur

das Interesse auf die Prozesse der sprachlichen Erzeugung beziehungsweise Konstruktion des autobiographischen Textes und Subjekts gelenkt [...]. Vielmehr ist es ebenso unverkennbar, dass auch die Gattung der Autobiographie und die Praxis des autobiographischen Schreibens sich zunehmend durch eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Konventionen und Traditionen der eigenen Gattung, d. h. durch jene Tendenz zur Metaisierung auszeichnet, die als eines der Markenzeichen der Literatur in der Postmoderne gilt, aber auch in früheren Epochen schon zu beobachten ist.⁵⁵

⁵² Goethe schrieb in einem Brief an König Ludwig von Bayern: „Was den freilich einigermaßen paradoxen Titel der Vertraulichkeiten aus meinem Leben Wahrheit und Dichtung betrifft, so ward derselbige durch die Erfahrung veranlaßt, daß das Publikum immer an der Wahrhaftigkeit solcher biographischen Versuche einigen Zweifel hege. Diesem zu begegnen, bekannte ich mich zu einer Art Fiktion [...], denn es war mein ernstestes Bestreben das eigentliche Grundwahr, das, insofern ich es einsah, in meinem Leben obgewaltet hatte, möglichst darzustellen und auszudrücken.“ (Johann Wolfgang von Goethe: *Goethes Briefe. Band IV*. Hamburg: C. Wegner 1967. S. 363.)

⁵³ Holdenried: *Autobiographie*. S. 250.

⁵⁴ Martina Wagner-Egelhaaf, zitiert nach: Nünning, Ansgar: *Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen*. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. Hrsg. von Christoph Parry und Edgar Platen. München: Iudicium 2007. S. 269-292, hier S. 269.

⁵⁵ Ebd. S. 269f.

Dieser neue Blick auf autobiographische Textkonstitution in der Folge des „linguistic turn“ in der Literaturwissenschaft verschob den Fokus von der Handlung der Texte auf ihre Sprache und die Erzählweise.⁵⁶ Gerade für autobiographische Texte, die als faktuale Texte in besonderem Maße rhetorische Aspekte den Darstellungsintentionen unterordneten, hat diese Umorientierung besondere Relevanz. Dies soll im Folgenden an der Öffnung des Begriffs ‚Autobiographie‘ hin zum ‚autobiographischen Schreiben‘ und zur ‚Autofiktion‘ gezeigt werden.

2.2 Autobiographisches Schreiben

Infolge der beschriebenen Neuorientierung in Schreibpraxis und literaturwissenschaftlicher Theorie offenbarte sich das Problem des Gattungsbegriffes in zunehmenden Maße. Im Laufe der vergangenen vier Jahrzehnte hat der Sammelbegriff ‚autobiographisches Schreiben‘ in der Forschung den Begriff ‚Autobiographie‘ mehr oder weniger ersetzt. Der Begriff ‚autobiographisches Schreiben‘ reflektiert die Entwicklung in der autobiographischen Literatur seit den 1970er Jahren und beschreibt autobiographisch gefärbte Texte, die nicht mehr eigentlich zur Gattung der klassischen ‚Autobiographie‘ gehören. Dabei kann man die Frage aufwerfen, inwiefern der Begriff ‚autobiographisches Schreiben‘ die Gattungsmerkmale der klassisch definierten Autobiographie voraussetzt. Michaela Holdenried zieht das folgende Fazit:

[E]ine Idealform der Autobiographie im Sinne ‚eigentlicher‘ oder ‚echter‘ Autobiographie gibt es nicht. Diese wäre angesichts höchst unterschiedlicher autobiographischer Schreibweisen der Gegenwart nur mehr denkbar als das Skelett einer lebensgeschichtlichen Konstruktion [...].⁵⁷

Dagegen stellen Beatrice Sandberg und Ulrich Breuer fest, dass „der Begriff des autobiographischen Schreibens den Gattungsbegriff der Autobiographie

⁵⁶ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart; Weimar: Metzler 2005. S. 11.

⁵⁷ Holdenried: *Autobiographie*. S. 50.

zugleich einschließt, überschreitet und auflöst“.⁵⁸ In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwiefern der Begriff des autobiographischen Schreibens in Bezug auf das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit offen ist. Mit der Ausbreitung neuer Formen autobiographischen Schreibens hat sich die Gattungsbeschreibung zudem wesentlich geändert. Einerseits kann nicht mehr von einer abgeschlossenen Gattung die Rede sein, der ein homogener Merkmalskatalog zugeordnet werden könnte. Andererseits hat sich aber auch ein gattungskritischer, selbstreflexiver Trend im autobiographischen Schreiben durchgesetzt, indem Erinnerungsproblematik und ästhetische Grenzüberschreitungen in der (auto-)fiktionalen Literatur höheren Stellenwert gewinnen.

Die Öffnung der autobiographischen Gattung hin zum autobiographischen Schreiben stellt einen Kontext dar, der auch für Bernhards Pentalogie von Bedeutung ist. Die autobiographische Pentalogie enthält eine Vielzahl metareflexiver Kommentare und intertextueller Verweise auf Autoren wie Wittgenstein und vor allem auf Montaigne, welche die Gattungskonventionen und den eigenen Schreib- und Erinnerungsprozess zum Gegenstand haben. Das bereits von Nünning bemerkte Interesse für die Konstruktionsprozesse der Erinnerung sowie die Auseinandersetzung mit der eigenen Gattungszugehörigkeit finden sich also auch in der *Autobiographie* Bernhards. In ihr rücken die Schreibweise und der Schreibprozess ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Allerdings geschieht dies in einer Radikalität, die die Gattungsgrenzen und auch die Grenzen des autobiographischen Schreibens immer wieder zu sprengen droht. Wie zu zeigen sein wird, liegt gerade hier die ästhetische Eigenart und der autobiographische Erkenntnisgewinn der *Autobiographie* Bernhards, die von zeitgenössischen Trends zwar geprägt zu sein scheint, aber doch nicht darin aufgeht.

⁵⁸ Sandberg, Beatrice und Ulrich Breuer: Einleitung. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. Hrsg. von Beatrice Sandberg und Ulrich Breuer. München: Iudicium 2006. S. 9-16, hier S. 11.

2.3 Autofiktion

Die Frage nach dem Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität im autobiographischen Schreiben erreichte eine weitere Zuspitzung mit dem Begriff ‚Autofiktion‘. Er geht zurück auf den französischen Schriftsteller und Literaturkritiker Serge Doubrovsky, der den Begriff 1977 als Kritik an dem traditionellen Begriff der Autobiographie entwickelte. Auf der Rückseite des Umschlags seines eigenen autobiographischen Werks *Fils* (1977) definiert er Autofiktion folgendermaßen, hier in deutscher Übersetzung:

Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten; wenn man so will, ist Autofiktion: die Sprache über das Abenteuer zu einem Abenteuer der Sprache zu machen, jenseits von Konvention und Syntax des Romans, sei er neu oder traditionell. Versucht man den Roman loszuwerden, kehrt er im Handumdrehen zurück – seine Natur lässt sich nicht leugnen – in Form des Untertitels auf dem Buch. Das ist normal, denn er bildet einen der Pole des Schreibens im Spannungsfeld von romanescquer und autobiographischer Erzählung.⁵⁹

Das autobiographische Erzählen liegt demnach also im Spannungsfeld zwischen Roman und Autobiographie. Doubrovsky zufolge werden sich, wie im Roman, immer fiktionale Elemente ins Schreiben einer Autobiographie einmischen. Die Sprache soll experimentell und poetisch sein: „Die Autofiktion wird über den Kanal der Schrift ihren eigenen Text produzieren. Und diese Schrift wird entschieden romanescque sein, im modernen Sinne, offen für verschiedene, abweichende, poetische Äußerungen [...]“⁶⁰

Doubrovsky befürwortet also eine möglichst direkte Schreibweise, während die „abweichende[n], poetische[n] Äußerungen“ das fiktionale Element des autofiktionalen Werks seien. Der Stoff einer Autofiktion seien Fragmente

⁵⁹ Doubrovsky, Serge: Nah am Text. In: *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008). S. 125-136, hier S. 123.

⁶⁰ Ebd. S. 128.

(aus einem Leben): „Die Autofiktion wird die Kunst sein, etwas aus den Resten zu holen.“⁶¹ Die Reste, die sich also auf die Fragmente des Lebens beziehen, werden somit durch das Schreiben zum Kunstwerk umgestaltet.⁶²

Dobrovskys Beschreibung der autofiktionalen Schreibweise lässt sich auf Bernhards mäandernde Schreibweise beziehen: Der Fokus auf das Spannungsfeld zwischen „romanesker und autobiographischer Erzählung“ und auf die Schrift, das Schreiben, lässt den Begriff gerade dort als fruchtbar erscheinen, wo die Rhetorizität von Bernhards Text die Grenzen des autobiographischen erreicht. Auch Dobrovskys Verweis auf das Spiel mit der Gattungsbezeichnung durch den häufig verwendeten Untertitel „Roman“ lässt sich auf Bernhards Spiel mit dem Genre übertragen: Während die Pentalogie mit dem Titel *Die Autobiographie* versehen ist, trägt jeder Band einen Untertitel, der sich jeweils nur auf Umwegen auf die Gattung beziehen lässt (vgl. Kap. 4.1.2.). Die experimentelle Sprachlichkeit und der spielerische Charakter der autofiktionalen Erzählung, die Doubrovsky hier betont, machen deshalb den Begriff der Autofiktion für eine Beschreibung von Bernhards *Autobiographie* nützlich.

Dobrovskys Definition der Autofiktion hat ihre Wurzeln in der zeitgenössischen Literaturtheorie und Philosophie, insbesondere im französischen Poststrukturalismus, wie er unter anderem von Roland Barthes und Michel Foucault vertreten wurde. Der Fokus auf Schrift und Sprache unterzieht traditionelle Konzepte von Autor und auktorialer Lebensbeschreibung einer eingehenden Kritik und hat dazu beigetragen, den Blick für neue autobiogra-

⁶¹ Ebd. S. 128.

⁶² Insofern stimmt Dobrovskys Sichtweise mit den Ergebnissen der jüngeren Gedächtnisforschung überein, die betont, dass Erinnerungen hauptsächlich konstruiert und nicht rekonstruiert werden. Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: „Autobiographische Erinnerung, als das Sicherinnern zum Zwecke der Niederschrift einer Autobiographie, ist immer ein Willensakt, ein Versuch, der Erinnerung die Vergangenheit abzuverlangen. In dieser Sicht ist Erinnerung ‚Rekonstruktion‘; und bedenkt man, in welchem Maß die autobiographische Rekonstruktion ihren eigenen Notwendigkeiten und Gesetzmäßigkeiten folgt, [...] kann man durchaus auch von ‚Konstruktion‘ sprechen“. Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 13. Siehe auch etwa Erll, Astrid und Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick. In: *Literatur, Erinnerung, Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Hrsg. von Astrid Erll, Marion Gymnich und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003. S. 3-27.

phische Schreibweisen, für die rhetorische Dimension des Autobiographischen und insbesondere für die Übergänge zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen zu öffnen.

Obwohl Doubrovskys Definition der Autofiktion als „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten“ kritisiert wurde, weil sie unsystematisch und nur auf das eigene Werk bezogen sei, in dem das Fiktionselement fehle, hat sich der Begriff ‚Autofiktion‘ in der Literaturwissenschaft durchgesetzt. Und in der Tat sind das von Doubrovsky betonte Oszillieren zwischen Referenzialität und Fiktionalität sowie die Reflexion der sprachlichen Gestaltung kennzeichnend für viele autobiographische Werke seit den 1970er Jahren.

Produktive Kritik an Doubrovskys Position übt beispielsweise Frank Zipfel, der sich eingehend mit den Prämissen und Implikationen des Begriffs ‚Autofiktion‘ auseinandersetzt. In seinem Aufsatz „Autofiktion“⁶³ kritisiert er, dass die von Doubrovsky behauptete Fiktionalität sich ausschließlich auf die formale Ebene des Textes beziehe. Die experimentelle, poetische Erzählweise sei mit Fiktionalität verwechselt. Gemäß Gérard Genettes Definition des Literarischen durch das Markenzeichen der Poetizität sei der Text ‚literarisch‘, aber nicht fiktional.⁶⁴ Somit seien die einzigen fiktionalen Merkmale von Doubrovskys Roman *Fils* (1977) die Bezeichnung „Roman“ auf dem Umschlagsblatt sowie die Erzählweise, die von Zipfel als assoziativ und nicht chronologisch charakterisiert wird.⁶⁵

Zipfel legt drei Interpretationen des Begriffs der Autofiktion vor. Damit möchte er eine Antwort auf die Frage finden, inwiefern ein und derselbe Text durch zwei sich gegenseitig ausschließende Pakte (vgl. Lejeunes autobiographischen und fiktionalen Pakt unten) bestimmt sein kann, wie es der Begriff „Autofiktion“ nahelegt. Die erste Interpretation begreift „Autofiktion als eine besondere Form des autobiographischen Schreibens“.⁶⁶ Diese Deutung betont den Konstruktionscharakter des Textes und basiert auf Doubrovskys literarischem Werk: Durch den Begriff „Roman“ könne der Autor den Lesern

⁶³ Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer. Berlin: De Gruyter 2009. S. 285-314.

⁶⁴ Ebd. S. 294.

⁶⁵ Ebd. S. 298.

⁶⁶ Ebd. S. 298.

vortäuschen, es werde eine fiktionale Geschichte „von allgemein menschlichem Interesse“⁶⁷ erzählt und nicht etwa eine autobiographische Geschichte einer unbekanntenen Person. Dieser Interpretation Zipfels zufolge ist der Terminus Autofiktion eine List des Autors und beruht im Grunde auf einer poetischen und literarischen, aber nicht-fiktionalen Erzählweise.

Eine zweite Interpretation wäre „Autofiktion als eine besondere Art des fiktionalen Erzählens“.⁶⁸ Gemäß diesem Verständnis der Autofiktion ist das Autobiographische eine Täuschung, da die Identität zwischen dem Autor und der Figur sich nur auf einen gleichen Namen bezieht.⁶⁹ Eine dritte Interpretation wäre eine „Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakt“.⁷⁰ Demnach werden dem Leser beide Pakte angeboten – er darf aber weder den einen noch den anderen ausschließen.⁷¹ Zipfel ist der Meinung, dass der Leser in diesem Fall im Laufe der Lektüre zwischen dem fiktionalen und dem faktualen Pakt wechselt. Was die Lektüre zweideutig mache, sei beispielsweise eine verschärfte Thematisierung der Grenze der Erinnerung, also Reflexionen über das Gedächtnis.⁷² Dazu komme die in vielen neueren Autofiktionen zu beobachtende (post)moderne Skepsis gegenüber dem Konzept der Selbstfindung beziehungsweise dem Schreiben als Prozess der Selbstfindung.⁷³ Zipfels Folgerung hierzu ist, dass in Autofiktionen die Tradition der Gattung der Autobiographie infrage gestellt wird, was mit Elementen der Fiktion in den autofiktionalen Werken unterstrichen wird.⁷⁴

Alle diese Versuche, den Begriff der Autofiktion zu definieren, enthalten Elemente, die für eine Beschreibung von Bernhards autobiographischer Pentalogie gut geeignet sind. Reflexionen über das Gedächtnis, Zweideutigkeit, ein Fokus auf den Konstruktionscharakter sowie die Feststellung, dass die Literarizität vor allem in der Experimentalität der Sprache begründet liege – all

⁶⁷ Ebd. S. 300.

⁶⁸ Ebd. S. 298.

⁶⁹ Zipfel verweist hier auf Genettes Begriff ‚*autobiographie honteuse*‘, ‚uneingestandene Autobiographie‘ hin. Ebd. S. 302.

⁷⁰ Ebd. S. 304.

⁷¹ Ebd. S. 305.

⁷² Ebd. S. 306f.

⁷³ Ebd. S. 307.

⁷⁴ Ebd. S. 308.

dies sind Verweise auf eine Öffnung des Autobiographischen hin zum Literarischen, eine Verknüpfung von Lebensbeschreibung und Schreibästhetik, wie sie auch in Bernhards *Autobiographie* zu beobachten ist.

Im Band *Auto(r)fiktion* bezieht sich Martina Wagner-Egelhaaf auf Doubrovskys und Zipfels Überlegungen zur Autofiktion. Sie legt jedoch besonderes Augenmerk auf den Autor und die Autorschaft als wesentliche Faktoren, die in der Autofiktionsforschung nur „immer implizit mit angesprochen, aber bisher nicht systematisch entwickelt“ worden seien.⁷⁵ So gehe es Wagner-Egelhaaf zufolge in Schriftstellerautobiographien „immer (auch) um die Geburt eines Autors, d. h. den Weg zur Autorschaft“.⁷⁶ „Der autofiktionale Text“, so Wagner-Egelhaaf, „exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d. h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht.“⁷⁷ Diese Betonung des Performativen und der auktorialen Inszenierung wird sich in den folgenden Analysen zu Bernhards *Autobiographie* als äußerst relevant erweisen (vgl. Kap. 4.3.1 und 5.5).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das autobiographische Schreiben sich seit den 1970er Jahren zu einem offenen Experimentierfeld entwickelt und damit auch den literaturtheoretischen Diskurs etwa um das Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität befeuert hat. Für die Lektüre der *Autobiographie* Bernhards liefern die Diskussionen um Gattungsbegriffe wichtige Anhaltspunkte, eben weil die Pentalogie immer auch ihre eigene Gattungszugehörigkeit reflektiert und diese Selbstbefragung für sie konstitutiv ist. Dabei kann, wie im Folgenden zu zeigen ist, Bernhards Text auch als ein Beispiel dafür dienen, dass das autobiographische Vorhaben der Erinnerung unterworfen ist und zugleich ein Produkt des schreibenden und subjektiven Ichs ist, dessen Erzählung von Fiktionalität geprägt ist; nicht das Leben des Autors wird hervorgebracht, sondern, so meine These, *ein* (mögliches)

⁷⁵ Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung. In: *Auto(r)fiktion: literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf und Eric Achermann. Bielefeld: Aisthesis 2013. S. 7-21, hier S. 13.

⁷⁶ Ebd. S. 14.

⁷⁷ Ebd. S. 14.

Leben. Bernhards radikale und antithetische Schreibweise, welche die Wahrheit zugleich apodiktisch proklamiert und unterläuft, lässt das Erzählte, und damit das Werk, in eine Form des Fiktionalen ableiten.

Im Folgenden sollen einige der bisher betrachteten Problemkomplexe aus der literaturtheoretischen Diskussion um das autobiographische Schreiben vertiefend erörtert werden, um Grundlagen für die Beschreibung von Bernhards *Autobiographie* bereitzustellen.

2.4 Charakteristika des autobiographischen Schreibens

2.4.1 *Das Verhältnis Autor – Erzähler – Figur*

Das Oszillieren autobiographischer Texte zwischen Faktizität und Fiktionalität, zwischen Erzählen und Metareflexionen über das Erzählen, ist eng verknüpft mit dem Verhältnis der Instanzen Autor, Erzähler und Protagonist. Mit seinem 1975 erschienenen *Le pacte autobiographique*⁷⁸ rückte Philippe Lejeune das Problem der Erzählsituation in der Autobiographie in den Mittelpunkt. Lejeune unterscheidet zwischen ‚Autobiographie‘ und ‚autobiographischem Roman‘. Den Terminus Autobiographie benutzt er für diejenigen Werke, bei denen zwischen Autor und Leser ein Vertrag oder Pakt geschlossen wird:⁷⁹ „Damit es sich um eine Autobiographie [...] handelt, muß Identität zwischen dem *Autor*, dem *Erzähler* und dem *Protagonisten* bestehen.“⁸⁰ Lejeune bezieht also in seiner Unterscheidung zwischen autobiographischen und nicht-autobiographischen Texten den Leser mit ein, um die Funktionen der Texte genauer zu bestimmen.⁸¹ Der autobiographische Pakt gilt laut Lejeune entweder bei einer Namensidentität zwischen Autor und Erzähler oder, wenn kein Name des Protagonisten erwähnt wird, aber der Autor sich

⁷⁸ Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

⁷⁹ Eine Autobiographie definiert er als eine „(r)ückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.“ Ebd. S. 14.

⁸⁰ Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. S. 15.

⁸¹ Ebd. S. 14.

„in einem einleitenden Pakt ausdrücklich als mit dem Erzähler (und, da die Erzählung autodiegetisch ist, mit dem Protagonisten) identisch erklärt.“⁸²

Ein ‚autobiographischer Roman‘ ist Lejeune zufolge komplexer, da es auf den Pakt ankomme, den der Autor eingehe: ob es ein Romanpakt sei, bei dem der Erzähler als fiktiv definiert wird, oder ob kein Name des Protagonisten erwähnt und kein Pakt eingegangen werde.⁸³ Allerdings könnte man kritisch einwenden, dass die Trennung zwischen diesen beiden Pakten recht theoretisch ist, da in der Praxis die Grenzen zwischen Roman und Autobiographie zumeist fließend sind. Insofern bewegen sich Formen autobiographischen Schreibens häufig genau *zwischen* dem Romanpakt und dem autobiographischen Pakt. Damit eng zusammen hängt die Frage nach dem Verhältnis von Erzähler und Protagonist im autobiographischen Schreiben. Methodisch sinnvoll ist hier die Unterscheidung zwischen schreibendem und geschriebenen Ich respektive erzählendem und erzähltem Ich.

Finn Fordham argumentiert dafür, dass das literarische Ich nicht als Voraussetzung, sondern als Konsequenz des Schreibens zu verstehen ist. Fordham verweist hier auf Terence Hawkes' These: „man constructs the myths, the social institutions, virtually the whole world as he perceives it, and in so doing he constructs himself.“⁸⁴ Dies stimmt mit der herrschenden Auffassung in der neueren Autobiographietheorie überein: Das Ich wird als ein textuelles und konstruiertes Phänomen betrachtet, das nicht (primär) auf außersprachlichen Umständen beruht. Das Produkt ist ein Resultat der Subjektivität des schreibenden Ichs und hängt damit vom Augenblick des Schreibens ab, etwa von spontanen Einfällen und Assoziationen, von seiner Perspektive und von seinem aktuellen Kontext.

Die Frage nach der Referenzialität und nach dem Autor gewann im autobiographischen Schreiben bereits mit dem ‚linguistic turn‘ in den 1960er und 1970er Jahren neue Aktualität, parallel zur Vervielfältigung der Gattung. Diese Entwicklung, die sich also nur wenige Jahre vor dem Erscheinen von

⁸² Ebd. S. 32.

⁸³ Ebd. S. 31.

⁸⁴ Fordham, Finn: *I do, I undo, I redo: The Textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf*. Oxford; New York: Oxford University Press 2010. S. 15.

Bernhards *Autobiographie* vollzog, ist vor allem auf den französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus zurückzuführen. Schon 1968 behauptete Roland Barthes in einem berühmt gewordenen, provokanten Aufsatz den „Tod des Autors“ und forderte, den Begriff Autor mit der Bezeichnung „Schreiber“ zu ersetzen.⁸⁵ Barthes richtete sich damit kritisch gegen eine positivistische Literaturwissenschaft, in welcher der Autor einen zu großen Stellenwert habe. Er argumentierte stattdessen dafür, dass es die Sprache sei, die einen Text produziere: „Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Persönlichkeit [...] an den Punkt zu gelangen, wo nicht ‚ich‘, sondern nur die Sprache ‚handelt‘ [*performe*].“⁸⁶

Michel Foucault setzt sich im Vortrag „Was ist ein Autor?“ kritisch mit Barthes' theoretischer Schrift auseinander. Wenn auch der Autor als Person verschwunden sei, meint Foucault, so sei es doch möglich, „als [...] Leerstellen die Orte ausfindig zu machen, an denen [der Autor] seine Funktion ausübt.“⁸⁷ Damit stellt Foucault auch den Werk-Begriff in Frage, dessen Einheit ja erst durch den Autor zustande komme. Insofern verschiebt er den Fokus vom geschriebenen Text zum Schreiben, vom abgeschlossenen Text zum Schreibakt. Das Schreiben habe sich vom Autor losgelöst, es sei nur noch auf sich selbst bezogen – ein „Zeichenspiel“, das sich mehr nach dem „Wesen des Bedeutenden“ als nach dem bedeuteten Inhalt richte.⁸⁸

Die poststrukturalistische Kritik am Autorbegriff hat sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in der Literatur selbst wichtige Reflexionen zu Grundbegriffen literarischer Kommunikation angestoßen. Gerade die Problematisierung der Vorstellung vom Autor und „seinem“ Werk, von der souveränen Autorschaft und der Einheit des Werkes, von der Sprache als verfügbarem Mittel des Ausdrucks und der Darstellung der Welt sind für die Frage

⁸⁵ Jannidis, Fotis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko: Einleitung: Autor und Interpretation. In: Dies. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam Verlag 2000. S. 7-34, hier S. 22.

⁸⁶ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Ebd. S. 185-193, hier S. 187. Barthes sieht mit Brecht den Autor nur als eine „Nebenfigur am Rande der literarischen Bühne“ (Ebd. S. 189): „Die Sprache kennt ein ‚Subjekt‘, aber keine ‚Person‘.“ (Ebd. S. 188) Damit verschiebt Barthes den Fokus literaturwissenschaftlicher Analyse vom Autor auf den Leser: Die Bedeutung eines Texts gewinnt sich demnach nicht aus der Frage nach dem Autor, seiner Biographie, seinen Intentionen oder seiner Zeit, sondern aus der Lektüre des Textes.

⁸⁷ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Ebd. S. 198-229, hier S. 198.

⁸⁸ Ebd. S. 203.

nach dem autobiographischen Schreiben seit den 1970er Jahren von großer Bedeutung gewesen. Doch trotz aller Subjekt- und Autorkritik, ein Ende der autobiographischen Literatur ist nicht in Sicht, wie auch Wagner-Egelhaaf anmerkt: „Verabschiedet wird lediglich die emphatische Vorstellung eines (aus) sich selbst selbst schöpfenden autonomen Subjekts. Autobiographie heißt demzufolge nicht be-schriebenes, sondern ge-schriebenes Leben.“⁸⁹ Ansgar Nünning hat für diese selbstreflexive Tendenz des modernen autobiographischen Schreibens den Begriff ‚Meta-Autobiographie‘ vorgeschlagen.⁹⁰ Die poststrukturalistische Autobiographietheorie habe das Interesse auf „die Prozesse der sprachlichen Erzeugung beziehungsweise Konstruktion des autobiographischen Textes und Subjekts gelenkt“, während das autobiographische Schreiben selbst „sich zunehmend durch eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Konventionen und Traditionen der eigenen Gattung, d. h. durch jene Tendenz zur Metaisierung auszeichnet.“⁹¹ Wie zu zeigen sein wird, kann dies nicht zuletzt auch für die *Autobiographie* Thomas Bernhards gelten, die die Begriffe von Autorschaft, Subjektivität und Schreiben und letztlich die Gattung der Autobiographie selbst einer literarischen Prüfung unterzieht.

Als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit soll daher ein eher konventioneller Begriff autobiographischen Schreibens dienen, wie er etwa in Mischs Definition anzutreffen ist, und der von der Annahme ausgeht, hinter jedem Werk stehe ein Autor. Vor diesem normativen Hintergrund werden die Abweichungen im konkreten literarischen Text umso deutlicher herauszuarbeiten sein – hinsichtlich der für das autobiographische Schreiben zentralen Begriffe von Faktizität und Fiktionalität, von Autorreferenz und Erzählhaltung, von autobiographischem Anspruch auf Authentizität und Wahrheit. Und

⁸⁹ Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 17.

⁹⁰ Mit ‚Meta-Autobiographien‘ meint Nünning vor allem autobiographische oder autofiktionale Werke, die Metareflexionen enthalten. Nünning nennt hier drei Kategorien der Reflexionen, die eine ‚Meta-Autobiographie‘ oft enthalte: Erstens „Metareflexionen über das Problem der Identität und die Krise des Selbst (Meta-AUTO-Biographie)“. Zweitens Metareflexionen über „Leben, Lebenskonzepte und Lebensgeschichten (Meta-Auto-BIO-Graphie)“. Drittens „metasprachliche Reflexionen über die Krise der Sprache und Schrift sowie über die Möglichkeit und Grenzen der Repräsentation (Meta-Auto-Bio-GRAPHIE)“. Nünning: *Metaautobiographien*. S. 38ff.

⁹¹ Ebd. S. 269f.

schließlich hat die Problematisierung dieser Begriffe auch konkrete methodische Konsequenzen. So handelt in Bernhards *Autobiographie* zwar ein schreibendes, erzählendes Ich, das auch deutliche Referenzen zur Autorenbiographie herstellt. Der Name des Autors wird jedoch kaum erwähnt, und die Darstellung ist von zahlreichen Fiktionalisierungen geprägt.

Anders als Lejeune geht die vorliegende Studie von einer prinzipiellen Nicht-Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist aus.⁹² Um die Frage nach dem Status des Autobiographischen nicht schon vorab terminologisch zu entscheiden, soll in der Untersuchung daher konsequent auf den Erzähler und auf den Protagonisten hingewiesen werden, beziehungsweise auf das erzählende und das erzählte Ich – und nicht auf den dahinterstehenden Autor. Der Terminus ‚Erzähler‘ wird mit dem schreibenden Ich gleichgestellt, während der Terminus ‚Protagonist‘ benutzt wird, wenn die Rede vom erzählten, geschriebenen Ich ist. Dies erlaubt es, die Unterschiede und Spannungen zwischen den zwei Ebenen des schreibenden und des geschriebenen Ichs herauszuarbeiten. Zugleich wird so eine (potentielle) Fiktionalisierung des autobiographischen Werkes berücksichtigt: Die Analyse wird das geschriebene Ich als textuelles Phänomen betrachten, das heißt der Fokus liegt auf der Betrachtung des Ichs als Resultat eines Schreibprozesses.

Die poststrukturalistischen Beschreibungen der experimentellen Sprache in der Literatur verdanken sich nicht zuletzt einer Einsicht in den grundlegenden Zitat- und Referenzcharakter der Sprache, wie sie auch für das autobiographische Schreiben seit den 1970er Jahren bedeutsam geworden ist.⁹³

⁹² Zum Zusammenhang von Erzählen und Identität, vgl. etwa auch Paul Ricoeur und seine Untersuchung *Zeit und Erzählung*. Eine von Ricoeurs zentralen Begriffsbildungen ist das Konzept der ‚narrativen Identität‘. Damit meint er, dass die erzählte Identität davon geprägt ist, dass die menschliche Identität in ständiger Veränderung begriffen ist. Ricoeur geht dabei von den Begriffen *idem* und *ipse* aus – ‚Gleichheit‘ und ‚Veränderlichkeit‘ – wobei ‚Gleichheit‘ eine Unveränderlichkeit in der Zeit impliziert. Auf Ricoeurs Begriff werde ich in meiner Untersuchung jedoch nicht weiter eingehen, da mein Fokus in erster Linie auf erzähltechnischen und poetologischen Fragen liegt und nicht auf dem Zusammenhang zwischen Schreiben und Identität. Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. 3. *Die erzählte Zeit*. München: Fink Verlag 1991. S. 392ff.

⁹³ Gemäß Julia Kristevas bekannter Definition von Intertextualität ist jeder Text ein „Mosaik von Zitaten“ und „Absorption und Transformation eines anderen Textes“. (Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum 1971. S. 345-375, hier S. 348.)

Die poststrukturalistischen Theoretiker beziehen sich dabei insbesondere auf Michail Bachtins Reflexionen zur ‚Polyphonie‘ literarischer Texte.⁹⁴ Solche Ansätze sind, wie meine Analyse im Folgenden zeigen wird, für das Sprachspiel Bernhards und seine Einbeziehung fremder Stimmen relevant.⁹⁵ Durch intertextuelle Referenzen in Form direkter Zitate im Text, die abrupt in den Erzählfluss eingeflochten werden, wird die Erzählerstimme destabilisiert.

Ulrich Broich und Manfred Pfister definieren Intertextualität enger, nämlich im Sinne einer bewussten Übernahme eines vorangegangenen Textes in einen neuen Text, welches in verschiedenem Grade im neuen Text expliziert wird.⁹⁶ Harold Bloom vertieft diesen Gedanken, indem er die Funktion des Zitierens hervorhebt: Die Literatur werde bewusst umschrieben und entstellt, damit der zitierende Text selbst als autonom erscheinen und den Autoritäten überlegen sein solle.⁹⁷ Ein Konflikt zwischen dem zitierten und dem zitierenden Text entsteht, indem der Text, der zitiert wird, als eine Drohung, als eine Autorität betrachtet wird, gegen die der zitierende Text sich behaupten muss. Die Idee vom zitierten Text als Autorität (die ihre Wurzeln in der psychoanalytischen Metapher des „Vatermordes“ hat, in der vorliegenden

⁹⁴ Als Polyphonie bezeichnet Bachtin das literarische Prinzip, dass Figuren die Erzählerstimme übernehmen und der Autor, den Bachtin als den Produzenten des eines Textes bezeichnet, in den Hintergrund tritt. Zum „monologischen Roman“ sagt Bachtin, „die Auffassungen und Urteile des Autors müssen über alle übrigen dominieren und ein kompaktes, nicht zweideutiges Ganzes ergeben“. (Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Hrsg. von Walter Höllerer. München: Carl Hanser Verlag 1971. S. 227.) Im polyphonen Roman dagegen vertreten die Protagonisten „dynamische, spannungsreiche Verbindungen zwischen ganzen Aussagen, zwischen selbständigen, vollberechtigten Rede- und Bedeutungszentren, die nicht der Wort- und Bedeutungsdiktatur eines einheitlichen monologischen Stils, eines einheitlichen Tons untergeordnet sind.“ (Ebd. S. 228). Bachtin spricht auch vom „zweistimmigen Wort“, wenn entweder von Reproduktion einer fremden Stimme explizit oder implizit durch Andeutung der fremden Stimme im eigenen Sprechen die Rede ist. (Ebd. S. 222)

⁹⁵ Vgl. Betz, Uwe: *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe: Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*. Würzburg: Ergon 1997. S. 300ff.

⁹⁶ Broich und Pfister skalieren Intertextualität nach qualitativen (Referenzialität, Kommunikativität usw.) und quantitativen Kriterien (Häufigkeit, Streubreite). Broich, Ulrich und Manfred Pfister: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985.

⁹⁷ Bloom, Harold: *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York; Oxford: Oxford University Press 1997. S. 5f.

Untersuchung aber ausschließlich als textuelles, *poetologisches* Problem betrachtet werden soll) kann für die Beschreibung der intertextuellen Referenzen in Bernhards Text nützlich sein: Die Zitate und die Art und Weise, wie sie im Text gesetzt sind, lassen ein Spannungsfeld zwischen dem zitierten und dem zitierenden Text erkennen. Damit wird auch eine Spannung zwischen dem Erzähler und seinen Vorbildern sichtbar, die poetologisch von Bedeutung ist (vgl. Kap. 3).

Ebenso wie die Selbstkommentare können auch die intertextuellen Referenzen in Bernhards *Autobiographie* als Metaisierungen betrachtet werden, indem sie gerade das Schreiben und die Selbstbeschreibung thematisieren. Dadurch heben sie die bereits erörterte Differenz zwischen Protagonisten- und Erzählerebene hervor. Die Begriffe von Erinnerung und Gedächtnis, die mit dieser Differenz verbunden sind, sollen im folgenden Kapitel näher betrachtet werden.

2.4.2 *Zeit, Gedächtnis und Erinnerung*

Der potentiell große Zeitraum zwischen den beschriebenen Ereignissen und der Schreibgegenwart führt in der autobiographischen Literatur zu einem Authentizitätsproblem für Texte, die behaupten, die Wirklichkeit beschreiben zu wollen und deren Stoff auf der Erinnerung des Autors basiert.

Reflexionen über die Unzuverlässigkeit der Erinnerungen und die Schwierigkeiten des Erinnerns sind ein wiederkehrender Topos der autobiographischen Literatur. Birgit Neumann beschreibt den Erinnerungsvorgang als „Akt der Vergegenwärtigung spezifischer Gedächtnisbestände“, und meint damit „den Prozess der Aktivierung von bestimmten Erlebnissen, Erfahrungen und erworbener Wissensbestände, die nicht dem jeweils aktuellen Handlungszusammenhang entstammen“.⁹⁸ Bereits hier zeigt sich die Authentizitätsproblematik, denn die Gedächtnisbestände sind begrenzt und der Erinnerungsvorgang besitzt eine eigene Gesetzmäßigkeit, wie Ingrid Aichinger konstatiert:

⁹⁸ Neumann, Birgit: *Erinnerung, Identität, Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of memory"*. Berlin: de Gruyter 2005. S. 22f.

1. Kein Erlebnis ist so, wie es erlebt wurde, zu wiederholen, die frühere Erlebniswirklichkeit daher niemals adäquat reproduzierbar.
2. Was bewahrt wird, ist nicht das Erlebnis selbst, sondern nur die Vorstellung davon, die keineswegs die Fülle des Damaligen umschließt.
3. Nicht nur diese Vorstellungen, auch die mit ihnen verbundenen Bedeutungsgefühle unterliegen einer ständigen Wandlung.⁹⁹

Die Erinnerung ist demzufolge als etwas prinzipiell Unzuverlässiges zu verstehen. Was man im Erinnerungsprozess reproduziert, hängt von der Situation und den Gefühlen des „Jetzt“ ab – mit anderen Worten beruht die Erinnerung auf den Prämissen der Gegenwart und nicht auf denen der Vergangenheit. Deshalb ist sie im Großen und Ganzen der eigenen Subjektivität, das heißt der jetzigen Lage, unterworfen: Aichinger meint zwar, dass „der Wille zur Wahrheit ein wesentliches Charakteristikum der Autobiographie“ bildet, sie betont aber zugleich, dass dieser Absicht Grenzen gesetzt sind.¹⁰⁰ Das, was beschrieben wird, ist zum einen das Ergebnis einer Sichtung und einer Auswahl.¹⁰¹ Zum anderen ist das, was im Gedächtnis aufbewahrt wird, nur eine Vorstellung des erinnerten Erlebnisses, und Erinnerungen sind insofern immer *Konstruktionen* und nicht *Rekonstruktionen*.¹⁰²

Ansgar Nünning plädiert für den Begriff „fictions of memory“, der auf die „fiktionale Erinnerung“ und die damit einhergehenden Grenzen der Erinnerung hinsichtlich des autobiographischen Erzählens hinweist.¹⁰³ In der „Fiktion der Selbstnarration“,¹⁰⁴ um die es im autobiographischen Schreiben geht, muss man die Diskrepanz zwischen Erinnerndem und Erinnertem beachten.

⁹⁹ Aichinger, Ingrid: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk. In: *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 170-199, hier S. 181.

¹⁰⁰ Ebd. S. 183.

¹⁰¹ Ebd. S. 184.

¹⁰² Ebd. S. 180.

¹⁰³ Nünning: ‚Memory's Truth‘ and ‚Memory's fragile power‘. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung. S. 42f.

¹⁰⁴ Ebd. S. 43. Nünning bezieht sich mit diesem Begriff auf Paul John Eakin.

Lejeunes autobiographischer Pakt gilt paradoxerweise für viele Formen autobiographischen Schreibens gerade nicht. Denn die Erzählsituationen zwischen geschriebenem und schreibendem Ich sind zumeist nicht kongruent, so dass man davon ausgehen muss, dass es sich in den meisten Formen um Fiktion oder eine „fiktionale Wahrheit“ handelt.¹⁰⁵

Die Schwierigkeit des Erinnerns und der notwendige Konstruktionscharakter allen autobiographischen Erzählens können also heute als Konsens in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit autobiographischen Schreibformen gelten. Mit seinem reflektierenden und ausprobierenden Erzählen stellt Bernhard in seiner seit Mitte der 1970er Jahre veröffentlichten Pentalogie ähnliche Fragen wie diejenigen, die erst Jahrzehnte später, etwa von Nünning, Zipfel und Wagner-Egelhaaf, theoretisiert wurden. Damit hat Bernhard vieles von dem vorweggenommen, was später im theoretischen Erinnerungsdiskurs reflektiert wurde. Wie die Erinnerungen beziehungsweise die fehlende Erinnerungskonstruktion bei Bernhard thematisiert wird und wie mit der Komplexität des Erinnerns gespielt wird, soll detailliert in Kapitel 5 untersucht werden.

2.4.3 „Dichtung und Wahrheit“ – Faktualität und Fiktionalität

Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft definiert ‚Autobiographie‘ als eine „Gattung nichtfiktionalen Erzählens lebensgeschichtlicher Fakten des Autors“.¹⁰⁶ Wie bereits zu sehen war, sind in der Diskussion um die Gattung der Autobiographie und das autobiographische Schreiben die Charakteristika „nichtfiktional“ und „lebensgeschichtliche Fakten“ mit starken Vorbehalten versehen worden. Was liegt vor diesem Hintergrund in den Begriffen ‚Fiktion‘ beziehungsweise ‚Fakt‘? Fiktivität und Fiktionalität bezeichnen die Nicht-Wirklichkeit eines Sachverhaltes, einerseits auf der Ebene des

¹⁰⁵ Vgl. hierzu auch Zipfel, Frank: „Fiktionales homodiegetisches Erzählen ist in der Regel dadurch gekennzeichnet, dass es die Unterscheidung von Autor und Erzähler und damit die für fiktionales Erzählen charakteristische Verdoppelung der Sprachhandlungssituation an der Oberfläche des Textes durch die Nicht-Identität von Autor- und Erzähler-Name anzeigt.“ In: Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: E. Schmidt 2001. S.

143.

¹⁰⁶ Lehmann: Autobiographie. S. 169.

Bezeichneten, andererseits auf der Ebene des Bezeichnenden, wie auch Frank Zipfel hervorhebt, wenn er von der „*Fiktivität des Dargestellten*“ und der *Fiktionalität eines Textes*“ spricht.¹⁰⁷ Die Faktizität entspricht dem Gegensatz von Fiktionalität, bezieht sich also auf das ‚Faktuale‘, auf die Wirklichkeit. Ontologische Bestimmungskriterien wie „Nicht-Wirklichkeit“ beziehungsweise „Wirklichkeit“ sind für eine literaturwissenschaftliche Herangehensweise allerdings problematisch, weil sie Außersprachliches betreffen und nicht auf sprachliche oder textuelle Strukturen bezogen werden können.¹⁰⁸

Eine ausführliche Diskussion über die vielfältigen unterschiedlichen Wahrheitsbegriffe in Philosophie und Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und kann daher hier nicht geführt werden. In Bezug auf autobiographische Texte werden allerdings Termini wie Wirklichkeit, Wahrheit und Wahrhaftigkeit öfter thematisiert, eben weil davon ausgegangen wird, dass autobiographische Literatur mit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion spielt. In ihr wird auf etwas Außersprachliches referiert, und zwar auf den Autor und die sogenannte Wirklichkeit oder Wahrheit. Zugleich wird die Referenzialität, ebenso wie die Begriffe von Wahrheit und Wirklichkeit, in vielen autobiographischen Texten aber auch problematisiert. Dies kann mit der Erinnerungsproblematik und der Sprach- und Darstellungsskepsis verknüpft werden: Das beschriebene Ich wird gerade in seiner Eigenschaft als ein textuelles, konstruiertes Phänomen thematisiert, das sich vom schreibenden Ich unterscheidet. Somit zeigt der autobiographische Text häufig ein Spannungsfeld zwischen der Referenzialität und dem im Text thematisierten Zweifel an der Möglichkeit dieser Referenzialität – im Bewusstsein, dass die Darstellung der eigenen Subjektivität unterworfen ist.

In der Diskussion um den Gattungsbegriff der Autobiographie und insbesondere bezüglich der Frage nach dem Wirklichkeitsbezug des Autobiographischen spielte Doubrovskys oben erläuteter Begriff ‚Autofiktion‘ eine wichtige Rolle. Eine ähnliche Position vertritt Paul de Man in seinem Aufsatz „Autobiographie als Maskenspiel“; er hinterfragt die konventionelle Annahme, dass „das Leben [...] die Autobiographie“ hervorbringe, und meint im

¹⁰⁷ Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. S. 19.

¹⁰⁸ Ebd. S. 14.

Gegenteil, dass „das autobiographische Vorhaben [...] seinerseits das Leben hervorbringe[]“.¹⁰⁹ Ähnlich wie schon Doubrovsky betrachtet de Man die Fiktionalität als ein Charakteristikum der Autobiographie: Das geschriebene Leben sei ein konstruiertes Leben, nicht ein rekonstruiertes Leben. De Man radikalisiert diesen Gedanken noch, wenn er fragt, ob der Autor einer Autobiographie nicht von den technischen Anforderungen der ‚Selberlebensbeschreibung‘ beherrscht und daher von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt sei.¹¹⁰

Die Frage nach der Referenzialität autobiographischen Schreibens ist demnach eine komplexe Frage, die bei Doubrovsky zu der Annahme geführt hatte, dass jede (neuere) Autobiographie im Prinzip Autofiktion sei. De Man folgert, dass sich zwischen Fiktion und Autobiographie nicht unterscheiden lasse:

Empirisch wie theoretisch erweist sich die Autobiographie als ungeeignetes Objekt für eine gattungstheoretische Definition; jeder Einzelfall scheint eine Ausnahme von der Regel zu sein; jeder in Frage kommende Text scheint sich dem Zugriff zu entziehen und in benachbarte oder sogar in ganz fremde Gattungen abzuleiten.¹¹¹

Die Autobiographie ist für de Man eine „Lese- und Verstehensfigur“¹¹² oder auch ein „Maskenspiel“, bei dem die Frage der Referenzialität nicht entschieden werden kann. De Man hebt also die literarische Individualität der einzelnen Autobiographie hervor, die sich kaum mit anderen vergleichen lasse. Allerdings wird durch eine solche Negation des Gattungsbegriffes zugleich auch die Reflexion des Autobiographischen selbst erschwert: Ohne den Gattungsbegriff lassen sich eben auch kritische und erprobende Bezüge auf das Genre der Autobiographie nicht mehr erfassen.

¹⁰⁹ De Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S. 132.

¹¹⁰ Ebd. S. 133.

¹¹¹ Ebd. S. 132. De Man bezieht sich dabei auf Genettes „Drehtür“-Metapher, welche die Position eines Werks an der Grenze zwischen Roman und Autobiographie bezeichnet: „Es ist vielleicht am besten, gar nicht zu versuchen, aus dieser Drehtür herauszukommen.“ Ebd. S. 133.

¹¹² Ebd. S. 124.

Roy Pascal hat die Problematik der ‚Autofiktion‘ vor allem vom Begriff einer literarischen, subjektivierten Wahrheit her diskutiert: „Jenseits der Tatsachenwahrheit, jenseits der ‚Ähnlichkeit‘ liegt jene einzigartige Wahrheit des von innen gesehenen Lebens, die die Autobiographie geben muß; und in dieser Hinsicht ist sie unersetzlich und ohne Rivalen.“¹¹³ Und in seinem Aufsatz „Die Autobiographie als Kunstform“ schreibt Pascal, die „Essenz“ der Autobiographie liege in „der Art, in der eine Szene, eine angetroffene Persönlichkeit sich selbst etabliert als lebendiger Sinn, ein Sinn, der nicht in anderen Begriffen definiert werden kann als denen der ‚verschwendeten Erfahrung‘ selbst“.¹¹⁴ Es würden in sogenannten Dichterautobiographien bloß „das sporadische Engagement [der Dichter] selbst in der Außenwelt, Momente der Erleuchtung“ gezeigt.¹¹⁵ Der Begriff der ‚verschwendeten Erfahrung‘ bezeichnet eine Literatur, in der die Lebensbeschreibung erstens nicht unbedingt die wichtigsten Ereignisse des Lebens enthält und zweitens von sprachlichen Abschweifungen und gedanklichen Reflexionen überschattet wird. Allerdings gehe es laut Pascal nicht „um eine geschickte Niederschrift von Erinnerungen, sondern um das innerste Geheimnis von Menschen, deren ganze Natur in ihrer Macht des bildhaften Gestaltens liegt.“¹¹⁶ Zugleich betont Pascal jedoch die Form der Autobiographie, die sich beispielsweise von Memoiren unterscheidet; sie ist ein eigenständiges Kunstwerk – dessen Eigenwert in ihrer textuellen Erscheinungsform liegt, und nicht im bloßen Bezug auf den Autor. Erst Fiktionalisierung, die durch Voreingenommenheit, Blindheit, Vergesslichkeit des Autobiographen entstehe, mache die Autobiographie

¹¹³ Pascal, Roy: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart: W. Kohlhammer 1965. S. 229. Eine authentische Formung des Lebens in einer Autobiographie fordert „den Standpunkt des Augenblicks“, so Pascal. Ebd. S. 21. Diese Momenthaftigkeit des Schreibens ist von wesentlicher Bedeutung für Bernhards Poetologie, in der die Schreibszene das eigentliche Zentrum der Darstellung ausmacht.

¹¹⁴ In: Pascal, Roy: *Die Autobiographie als Kunstform*. In: *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 152. Pascal verweist auf die Autobiographien von Celine und Rousseau, um zu erklären, was diese Autobiographien zu Kunstwerken macht: „Was [Rousseaus] Leben Wert verleiht, ist nicht das, was üblicherweise für wertvoll erachtet wird, sondern intime Erfahrungen, das Entzücken und die Qual, er selbst zu sein.“ Ebd. S. 152.

¹¹⁵ Ebd. S. 152.

¹¹⁶ Ebd. S. 153.

zum Kunstwerk: „Ich möchte [...] nahelegen, daß diese sogenannten Unzulänglichkeiten die Mittel sind, durch die eine Autobiographie zur Würde der Kunst aufsteigt, die die poetische im Gegensatz zur historischen Wahrheit verkörpert.“¹¹⁷

Wie verhält sich diese Art der Wahrheit zu den Begriffen Fiktion und Fakt? Da die „autobiographische Wahrheit“, oder die „höhere Wahrheit“, wie sie Goethe in *Dichtung und Wahrheit* nannte,¹¹⁸ sich auf eine Wahrheit jenseits der Wirklichkeit bezieht, und sie zugleich nicht reine Erfindung ist, da sie auf dem Gedächtnis beruht, kann sie als weder fiktional noch als faktual beschrieben werden. Deshalb sind *Wahrhaftigkeit* und *Authentizität* Kategorien, die für die analytische Erfassung von Autobiographien eine höhere Relevanz haben als Wahrheit und Wirklichkeit.¹¹⁹ Die beiden Erstgenannten haben mit dem Glaubhaftmachen („make believe“) und mit der Absicht des Autors zu tun – sie sind Kategorien der *Darstellung*.

Pascals Beschreibung der autobiographischen Wahrheit als „Wahrheit des von innen gesehenen Lebens“ verschiebt den Fokus von einer absoluten ‚Wahrheit‘ und Faktizität von Aussagen auf die Wahrhaftigkeit und Authentizität der Darstellung. Damit kommen nicht zuletzt die Perspektivität des Schreibenden und die Formen der Beschreibung in den Blick. Insofern kann Pascals Wahrheitsbegriff – der ein Äquivalent in Georges Gusdorfs Formulierung von der „Wahrheit des Menschen“¹²⁰ hat – für die Beschreibung der in Bernhards *Autobiographie* formulierten Wahrheits- und Wirklichkeitspostulate durchaus fruchtbar sein. Es geht um eine bewegliche, widersprüchliche und radikal subjektive Wahrheit, die ausdrücklich aus der Perspektive des Erzählers konstruiert wird.

¹¹⁷ Ebd. S. 155.

¹¹⁸ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 2f.

¹¹⁹ Mit Hinblick auf die „Wahrheit der Autobiographie“, spricht Martina Wagner-Egelhaaf vom Begriff ‚Wahrhaftigkeit‘ und bezieht sich dabei auf Wayne Shumakers Begriff ‚truthfulness‘. Vgl. S. 41-45. Siehe auch Shumaker, Wayne: *English Autobiography: Its Emergence, Materials, and Form*. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press 1954. S. 106: „Autobiography is the professedly 'truthful' record of an individual, written by himself, and composed as a single work.“

¹²⁰ Gusdorf, Georges: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 121-147, hier S. 140.

Sowohl Aichinger als auch Pascal betrachten die Identitätsbildung und Selbsterkenntnis als Ziel des autobiographischen Schreibens, weisen aber darauf hin, dass es über diese Ziele hinaus geht. Für Pascal machen gerade die „Unzulänglichkeiten“ die Autobiographie zum Kunstwerk. Dahingegen zieht Wagner-Egelhaaf aus Aichingers Perspektiven den Schluss, dass „Motive der Selbstbewusstseinsbildung und Erkenntnis“ und „Selbstschöpfung“, was die ästhetische Ich-Konstruktion mit der künstlerischen Konstruktion des Textes verbinde, feste Bestandteile der Autobiographie sind.¹²¹ Letzteres impliziert eine Stilisierung beziehungsweise Fiktionalisierung des Beschriebenen.

Allerdings reichen, wie zu zeigen ist, die Begriffe von Fiktionalisierung beziehungsweise Selbstschöpfung im Sinne einer bloß fehlenden Erinnerung oder deren „Unzulänglichkeiten“ (Pascal) mit Blick auf Bernhards *Autobiographie* nicht weit genug. Wenn in Bernhards Werk von einem Willen zur Wahrheit die Rede sein kann, dann in einem anderen Sinne: Das Schreiben oszilliert eher zwischen einem Willen zur Wahrhaftigkeit und Wahrheit auf der einen Seite und einem „Nicht-Willen“ auf der anderen Seite, der sich in Fiktionalisierungen und Stilisierungen manifestiert. Eva Marquardt hat in ihrem Aufsatz zu Bernhards Autobiographie zu Recht hervorgehoben, dass Bernhard von einem „eigenen und offeneren Begriff von Autobiographie ausgeht, als dies gemeinhin in der Forschung üblich ist“; sie zieht dafür als Beleg heran, dass Bernhard im Briefwechsel mit dem Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld unter anderem von „sogenannter Autobiographie“¹²² sprach.¹²³

Insofern rückt Bernhards *Autobiographie* in die Nähe der ‚Autofiktion‘. Jedoch ist das von Bernhard ausgedrückte Interesse für die autobiographische

¹²¹ Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 46.

¹²² Thomas Bernhard und Siegfried Unseld: *Der Briefwechsel*. Hrsg. von Raimund Fellingner, Martin Huber u. Julia Ketterer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 543.

¹²³ Marquardt, Eva: ‚Ist es ein Roman? Ist es eine Autobiographie?‘ ‚Erfinden“ und „Erinnern“ in den autobiographischen Büchern Thomas Bernhards. In: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Hrsg. von Olaf Kramer und Joachim Knappe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 123-133, hier S. 125. Marquardts These ist, dass das Tatsächliche und das Erfundene bei Bernhard ununterscheidbar seien; Bernhard gehe den autobiographischen Pakt nicht ein: „[D]er Wunsch, die eigene Lebensgeschichte niederzuschreiben, bleibt auf der Ebene der Rhetorik und literarischen Mittel folgenlos. Auch wenn es dem Autor so vorkommt, als seien die Erinnerungstexte ‚nur so dahingeschrieben‘, lassen sie doch alle Merkmale der fiktionalen Prosa erkennen.“ (Ebd. S. 130).

Wahrheit ein anderes als das bei Doubrovsky und Pascal formulierte Interesse für eine poetische Wahrheit. Vielmehr nähert sich, so meine These, Bernhard der autobiographischen Wahrheit eher als Fragestellung: Ist überhaupt eine authentische Darstellung des Lebens möglich, und wenn, auf welche Weise? Für Bernhard ist dies, wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden soll, vor allem ein Darstellungsproblem. Die Gattungswahl erscheint so als Mittel zum Zweck: Bernhard erprobt offensichtlich das autobiographische Genre, um die Möglichkeiten von Lebens- und Selbstdarstellung zu erkunden.

2.4.4 Zur Begrifflichkeit: ‚Stile‘ und ‚Schreibweisen‘

Obwohl in der Literaturwissenschaft die Auffassung vorherrscht, dass es nicht *den einen* Stil der Autobiographie gibt, kennzeichnet die sogenannte Schriftstellerautobiographie tendenziell ein hohes Bewusstsein für Sprache und Form.¹²⁴ Der Begriff des ‚Stils‘ wird in der wissenschaftlichen Literatur zu Bernhards Erzählwerk häufig verwendet, und die Rede von einem spezifischen ‚Bernhard-Stil‘ ist sowohl hier als auch in der journalistischen Literaturkritik geradezu omnipräsent.¹²⁵

Offensichtlich legt die Verfasstheit von Bernhards Texten als eine wiederkehrende und bestimmte strukturelle Merkmale aufweisende Form den Begriff eines Stils nahe. So spricht Franz Eyckeler in Bezug auf die Musikalität von Bernhards Sprache von einer „Stilqualität“, während Anne Betten in ei-

¹²⁴ Vgl. Holdenried: *Im Spiegel ein anderer: Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*. Heidelberg: C. Winter 1991.

¹²⁵ Vgl. z. B.: Schäfer, Andreas: Sein Schreibstil war ein Virus. <https://www.zeit.de/2014/07/thomas-bernhard>. Letzter Abruf: 29.5.2018. Auch Christa Bürger spricht von der Prosa Bernhards, „die nicht Werk sein will und nicht Ausdruck“, die aber „einen Stil“ repräsentiere. Damit meint Bürger die eigenartige Schreibweise Bernhards; seine Poetik der Andeutung, die als Übertreibung erscheint, die aber auch eine eigene Wahrheit enthält. Bürger, Christa: Schreiben als Lebensnotwendigkeit. Zu den autobiographischen Fragmenten Thomas Bernhards. In: *Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. Colloquium an der Universität von Amsterdam. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 21)*. Hrsg. von Alexander von Bormann. Amsterdam: Rodopi 1987. S. 43-64, hier S. 59.

nem Aufsatz zur Sprache Bernhards „besonders auffällige Stilmittel“, vor allem Neologismen und Syntax, im Rahmen einer „Stilanalyse“ untersucht.¹²⁶ Sowohl Eyckeler als auch Betten sind dabei eher sprachwissenschaftlich orientiert, und der Ausdruck ‚Stil‘ wird von ihnen in erster Linie auf die Wirkungsdimension bezogen. Wie ließe sich ‚Stil‘ in einem literaturwissenschaftlich produktiven Sinn definieren, und inwiefern kann es doch legitim sein, von einem ‚autobiographischen Stil‘ zu sprechen?

Im Kern des Begriffs ‚Stil‘ liegen – entsprechend seiner etymologischen Herkunft aus dem lateinischen *stilus* (Schreibstift, Schreibart, Schreibweise)¹²⁷ – sowohl der Akt des Schreibens selbst als auch das Schreibprodukt, der Text in seiner besonderen Form. Im heutigen Gebrauch wird allerdings vor allem auf letzteren Aspekt fokussiert. Stil gilt als eine Art und Weise des Schreibens, die sich in einem Text manifestiert. Stil wird also eher als eine Eigenschaft eines Textes verstanden denn als eine Form des Schreibaktes. In einem solchen Verständnis ist ein ‚Stil‘ etwas Stabiles und von anderen Formen Abgegrenztes.¹²⁸ Entsprechend befasst sich die Stilistik mit der ästhetischen Wirkung von Texten. Die ‚Stilkennzeichen‘ werden dabei immer in ihrer Form, Funktion und Wirkung erläutert, wobei zumeist auf linguistische Termini zurückgegriffen wird.¹²⁹

Adorno definiert (literarischen) Stil als „das umfassende Moment, durch welches Kunst Sprache wird – der Inbegriff aller Sprache an Kunst ist ihr Stil

¹²⁶ Betten, Anne: Stilanalysen zur Literatursprache Thomas Bernhards. In: *Alles wird gut*. Hrsg. von Dagmar Neundorff, Henrik Nikula und Verena Möller. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005. S. 13-29, hier S. 13.

¹²⁷ Müller, Wolfgang W.: Stil. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2013. S. 712-713, hier S. 712.

¹²⁸ Der Begriff wurde in der antiken Rhetorik in drei Unterteilungen zusammengefasst: in den ‚niederen‘, den ‚mittleren‘ und den ‚höheren‘ Stil. Im 18. Jahrhundert wurde der Stil als „der individuelle Ausdruck der Persönlichkeit“ entdeckt; der Begriff umfasst damit verschiedene Arten von Ausdrücken, so wie auch ‚Lebensstil‘, den Denkstil, ‚Mentalstil‘, unter diesem beispielsweise den ‚Stream of consciousness‘ einzuordnen wäre. Dies zeigt aber, dass das Verständnis des Begriffs ‚Stil‘ seit der Antike sich nicht nur ständig geändert hat, sondern dass damit auch verschiedene spezifische Bedeutungen verknüpft sind. Metzlers Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie beschreibt Stil als „Devianzkriterium, das die Abweichung beobachteter Phänomene von einer definierten Charakteristik beschreibt.“ Ebd. S. 713.

¹²⁹ Rommel, Thomas: Stilistik/Stilanalyse/Stilkritik. In: Ebd. S. 713-716, hier S. 714.

– , wie [...] das Fesselnde, das irgend noch mit Besonderung sich vertrug“.¹³⁰ Der Stil ist also nach Adorno bestimmend für den künstlerischen Ausdruck der Sprache. Jean Starobinski betont seinerseits, dass die Frage nach dem Stil bei der Autobiographie „mehr als anderswo [...] Sache des Individuums“ sei,¹³¹ und dass man vermeiden müsse, „von einem Stil oder selbst von einer Form zu sprechen, die an die Autobiographie gebunden wären“.¹³² Jedoch unterstreicht er die Bedeutung des Stilbegriffs im Zusammenhang mit der autobiographischen Literatur: „In diesem Bericht, wo der Erzähler seine eigene Vergangenheit als Thema wählt, ist das individuelle Kennzeichen des Stils von besonderer Bedeutung, da der Stil der expliziten Autoreferenz der Erzählung selbst den impliziten, autoreferentiellen Wert einer besonderen Aussageart hinzufügt.“¹³³ Starobinski betont damit die Verbindung zwischen der Autoreferentialität und der für jeden Autor individuellen Erzählform. Nach Starobinski ist der Stil also an das Erzähler-Ich gebunden, das von dem Jetzt der Schreibsituation ausgeht:

[Der Stil] ergibt sich aus dem durch die Sprache und die literarische Konvention angebotenen Freiraum, sowie aus dem Gebrauch, den der Schriftsteller davon macht. Der autoreferentielle Wert des Stils verweist also auf den Augenblick des Schreibens, auf das aktuelle getreue Erfassen und die genaue Wiedergabe von abgelaufenen Ereignissen.¹³⁴

Starobinski zufolge läuft eine stilistisch hervorragend geschriebene Autobiografie stets Gefahr, ihre Glaubwürdigkeit einzubüßen. Es könne leicht der Eindruck entstehen, der literarische Text sei „zu schön, um wahr zu sein“ – und dies könne beim Leser ein systematisches Misstrauen erwecken. Starobinski bringt es folgendermaßen auf den Punkt: „Die originale Qualität des

¹³⁰ Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften. Ästhetische Theorie* Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 305.

¹³¹ Starobinski, Jean: Der Stil der Autobiographie. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 200-213, hier S. 201.

¹³² Ebd. S. 200.

¹³³ Ebd. S. 201.

¹³⁴ Ebd. S. 201.

Stils scheint, indem sie die Bedeutung der Gegenwart des Schreibaktes hervorhebt, eher das Willkürliche der Erzählung als die Treue des Gedächtnisses zu begünstigen.¹³⁵ Wie in der vorliegenden Untersuchung zu zeigen wird, ist in der Schreibweise Bernhards diese „Gegenwart des Schreibaktes“ von besonderer Bedeutung – jedoch als gesteigertes und bewusst inszeniertes Wirkungselement des Textes, der damit gegen stilistische Konventionen, die die rhetorischen Mittel der Aussageabsicht unterordnen, in immer neuen Anläufen gezielt verstößt.

In Anlehnung an Starobinski hebt auch Michaela Holdenried die Bedeutung des Stils in der Autobiographieforschung hervor: Stil sei als „das individualisierende Moment schlechthin zu betrachten“.¹³⁶ Denn „[h]öchster Ausdruck von Selbstreferentialität ist der Bezug von Sprache auf sich selbst: im Stil“.¹³⁷ Stilisierung sei nämlich, so Holdenried, „ein selbstverständliches (und nicht zu vermeidendes) Kennzeichen jedes autobiographischen Textes und zwar umso stärker, je mehr sich der Text von der Zweckform entfernt hat und zum literarischen geworden ist.“¹³⁸ Dabei unterscheidet sie die Selbststilisierung, die meist unbewusst ist, von einer „intentional eingesetzte[n] Stilisierung“ des Werks.¹³⁹ So problematisch gerade letztere Unterscheidung zwischen ‚bewusster‘ und ‚unbewusster‘ Stilisierung auch sein mag, da im Grunde jegliche literarische Gestaltung eine bewusste Gestaltung ist – so fruchtbar und treffend sind doch Holdenrieds theoretische Reflexionen über den Zusammenhang von Autobiographie, Stil und Sprache. Holdenrieds Ansatz hat für vorliegende Arbeit hohe Relevanz, zumal Thomas Bernhards *Autobiographie* zum Korpus der von ihr beispielhaft herangezogenen Texte gehört.

Im Fall des autobiographischen Romans nennt Holdenried die Stilisierung ein Mittel zur Fiktionalisierung. Allerdings werde mit der Stilisierung oder vielmehr mit der „Stilpriorität“, wie es Holdenried in diesem Fall nennt, selbst eine ästhetische autobiographische Wahrheit produziert, die auch

¹³⁵ Ebd. S. 202.

¹³⁶ Holdenried: *Im Spiegel ein anderer*. S. 164.

¹³⁷ Ebd. S. 164.

¹³⁸ Ebd. S. 165.

¹³⁹ Ebd. S. 165.

„mit der größtmöglichen Authentizität der Darstellung nicht verfügbar gemacht werden kann.“¹⁴⁰

So lassen sich aus dem Spektrum von Stilformen Rückschlüsse auf die „Subjektrepräsentation“ in einer Autobiographie ziehen.¹⁴¹ Holdenried argumentiert für die Stilanalyse unter anderem deshalb, weil der Stil die individualisierenden Merkmale eines autobiographischen Werks zeigen kann.¹⁴² Gleiches gilt ihr zufolge im Umkehrschluss für die Negation eines Stils, der sich etwa in Form von Stilabbrüchen oder abrupten Stilwechseln geltend machen kann. Holdenried meint, der Stil müsse aber auch als „Medium der dialektischen Umsetzung existentieller in ästhetische Erfahrung“ gesehen werden.¹⁴³ In diesem Zusammenhang verweist Holdenried explizit auf die Funktion der Wiederholung und Insistenz bei Thomas Bernhard.¹⁴⁴ Auf diese Aspekte soll in Kapitel 4 und 5 zurückgekommen werden.

Holdenried meint, es gehe damit in einer Autobiographie vor allem um eine „Sprachfindung“ des Individuums – also nicht unbedingt um eine Ich-Findung, wie in der Autobiographieforschung sonst des Öfteren betont wird. Denn Holdenried zufolge ist „[n]icht dieses konkrete authentische Ich [...] ‚Fond‘ des Textes, sondern die Sprache selbst, wie sie sich in der Konstitution eines Text-Ichs zeigt.“¹⁴⁵

In Abgrenzung zum Begriff des Stils wird der Begriff ‚Schreibweise‘ im Allgemeinen offener definiert. Im *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie* fungiert der Terminus „Schreibweisen“ als „Sammelbegriff zur Bezeichnung ganz unterschiedlicher Aspekte der Textgestaltung (z. B. Stil, Metaphern, rhetorische Figuren, Symbole) und wird oft weitgehend synonym mit literar[ischen] Darstellungsverfahren“ verwendet.¹⁴⁶ Der offenere Begriff der ‚Schreibweise‘ umfasst sowohl den Begriff des Stils, also die Wirkung und die Darstellungsverfahren eines Textes, als auch den Akt des Schreibens selbst,

¹⁴⁰ Ebd. S. 165.

¹⁴¹ Ebd. S. 167.

¹⁴² Ebd. S. 167.

¹⁴³ Ebd. S. 167.

¹⁴⁴ Ebd. S. 167.

¹⁴⁵ Ebd. S. 168.

¹⁴⁶ Nünning, Ansgar: Schreibweisen. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erw. Auflage.* Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2013. S. 678-679, hier S. 678.

das Schreiben als Handlung. Auf diesen Aspekt zielt auch Rüdiger Campe mit seinem Konzept der ‚Schreib-szene‘ ab. Campe geht von Roland Barthes‘ Unterscheidung zwischen „écriture“ und „écriture“ aus, bei der „écriture“ als Konstituent der „Spuren einer Schreibpraktik“ erklärt wird.¹⁴⁷ Campe sieht die „écriture“ als eine Schrift, die als „eine Instanz der Sprache zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“ verstanden werden kann, die aber auch „eine Praktik, ein Repertoire von Gesten und Vorkehrungen“ impliziert.¹⁴⁸ Die sprachlich-gestische Beziehung nennt Campe die ‚Schreib-szene‘. Er beschreibt sie als ein „nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“.¹⁴⁹ Seine Beschreibung der ‚Schreib-szene‘ bezieht somit sowohl das Thematisieren des Schreibens durch Metakommentare, als auch die performative Dimension des Schreibens mit ein. Diese ‚Schreib-szene‘ wird somit Teil der Schreibweise des Autors.

In der folgenden Analyse stehen das Schreiben und das geschriebene Leben im Mittelpunkt. Dabei liegt ein besonderer Fokus auf der Schreibsituation und ihrer Reflexion als Schreibprozess im Text. Insofern erscheint der offenere Begriff der Schreibweise, der in seiner Doppelheit gerade auch den Zusammenhang von Schreiben und Text stärker berücksichtigt, für die Beschreibung von Bernhards *Autobiographie* besser geeignet als der sonst übliche Begriff des Stils. Wie Wagner-Egelhaaf gezeigt hat, impliziert der Fokus auf Schrift und Stil beziehungsweise auf die Schreibweise auch für die autobiographische Literatur einen Blick auf die Rhetorizität des Ich (im Gegensatz beispielsweise zur Entwicklung des Ich).¹⁵⁰ Weil die Textkonstitution und die sprachliche Verfasstheit gerade in Bernhards autobiographischer Pentalogie von zentraler Bedeutung sind, wird ein Schwerpunkt der folgenden Untersuchung auf der Prozessualität liegen. Prozessualität betrifft etwa den Schreibprozess des schreibenden beziehungsweise erzählenden Ichs, die Prozessualität des Erzählens und des Erzählten und die Beweglichkeit der Sprache. Daraus ergibt sich die Frage, welche Bedeutung diese Prozessualität

¹⁴⁷ Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. Schreiben. In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 759-772, hier S. 759.

¹⁴⁸ Ebd. S. 759.

¹⁴⁹ Ebd. S. 760.

¹⁵⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 16f.

für die poetologische Konzeption der Autobiographie hat. Dies soll mit Blick auf ihren Authentizitäts- und Wahrheitsanspruch, ihre sprachtheoretischen und erzähl- und darstellungstechnischen Implikationen und ihren Status im Feld autobiographischen Schreibens beleuchtet werden.

2.4.5 *Montaigne-Referenzen: Essayismus und autobiographisches Schreiben*

Klaus-Detlev Müller hat die prinzipielle Unabgeschlossenheit der Autobiographie hervorgehoben und sie in die Nähe des literarischen Fragments gerückt.¹⁵¹ Ingrid Aichinger hingegen bezeichnet in ihrem Beitrag zu ‚Selbstbiographie‘ im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* Kindheitserzählungen als „abgebrochene Autobiographien“.¹⁵² Wie bereits Michaela Holdenried gezeigt hat, ist dies jedoch eine unzureichende Charakterisierung.¹⁵³ Denn der normative Standpunkt Aichingers unterstellt ein Unvermögen gegenüber einem geschlossenen Gattungsideal, das von der Realität autobiographischen Schreibens in der Gegenwart längst überholt worden ist. Autobiographische Kindheits- und Jugendgeschichten sind längst ein eigenständiger Typus der autobiographischen Literatur geworden. So sieht Anke Bennholdt-Thomsen autobiographische Deutungen der Kindheit und Jugend, die etwa Beschreibungen von Orten einbeziehen und insofern ‚Erinnerungstopoi‘ angesehen werden können, als „Keimorte“ für den literarischen Stoff des Autors.¹⁵⁴

Mit diesen Charakteristiken rückt das autobiographische Schreiben in die Nähe des Essayismus, wie er auch für Thomas Bernhards Schreiben von Bedeutung ist. Wie in der vorliegenden Untersuchung gezeigt werden soll, spielen insbesondere die *Essais* von Michel de Montaigne für Bernhards *Autobiographie* eine wichtige Rolle.

¹⁵¹ Müller, Klaus-Detlef: *Autobiographie und Roman: Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Tübingen: Niemeyer 1976. S. 56.

¹⁵² Aichinger, Ingrid: Selbstbiographie. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Aufl. Hrsg. von Klaus Kanzog. Berlin: de Gruyter 1977. S. 801-819, hier S. 814.

¹⁵³ Holdenried: *Im Spiegel ein anderer*. S. 169.

¹⁵⁴ Bennholdt-Thomsen, Anke: Erinnerungstopoi. In: *Sog. Konvergenz und Peripherie der Systeme*. Hrsg. von Reiner Matzker. 1986. H. 2, S. 17-26, hier S. 24.

Montaigne gilt mit seinem Werk *Les Essais*, das ab 1580 erschien und erst 1595 in einer dreibändigen Ausgabe publiziert wurde, als der Erschaffer des essayistischen Genres. Die Herkunft des Begriffes aus dem Französischen betont die Aspekte der Prozessualität, des Handelns und des Experimentcharakters des Genres: Das Verb *essayer* lässt sich mit ‚(aus)probieren‘ oder ‚experimentieren‘ übersetzen, das Nomen *essai* mit ‚Versuch‘.¹⁵⁵ Dementsprechend nennt Claire de Obaldia den Essay ein ‚potentielles Genre‘, „an acutely reflexive form anachronistically hovering between mode and genre, process and product“.¹⁵⁶ Ähnlich definiert Peter Zima den Essay als „*Intertext mit weit reichenden Transformations- und Adaptationsmöglichkeiten* [Hervorheb. im Original]“¹⁵⁷ und betont dabei die Vielfalt der Formen, in denen ein Essay auftreten kann – beispielsweise als Erzählung, Beschreibung, abstrakte Argumentation oder in Gestalt eines Briefes, eines Dialogs oder einer Kurzgeschichte, als Prosagedicht, Aphorismus oder systematisches Traktat.¹⁵⁸

Georg Lukács fragt in einem – selbst als Essay geformten – Brief an Leo Popper nach der Form und dem Wesen des Essays: Was macht den Essay zu einem Kunstwerk, außer dessen „Gutgeschriebensein“, das allzu sehr betont werde?¹⁵⁹ Lukács erläutert den Unterschied zwischen Dichtung und Essay, indem er eine Parallele zwischen dem Essay-Schreiben und dem Porträtmalen zieht:

Die Dichtung nimmt aus dem Leben (und der Kunst) ihre Motive; für den Essay dient die Kunst (und das Leben) als Modell. Vielleicht ist damit der Unterschied schon bezeichnet: die Paradoxie des Essays ist beinahe dieselbe wie die des Porträts. Du siehst doch den Grund? Nicht wahr, vor einer Landschaft fragst Du Dich nie: ist denn dieser Berg oder dieser Fluß tatsächlich so, wie er gemalt ist; vor jedem Porträt aber taucht unwillkürlich immer die Frage der Ähnlichkeit auf.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Obaldia, Claire de: *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford; New York: Clarendon Press; Oxford University Press 1995. S. 5.

¹⁵⁶ Ebd. S. 38.

¹⁵⁷ Zima, Peter V.: *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. S. 3.

¹⁵⁸ Ebd. S. ix.

¹⁵⁹ Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuwied: Luchterhand 1971. S. 8.

¹⁶⁰ Ebd. S. 20f. Zu Bernhards Reflexionen über Porträtmaler und Schreiber vgl. Kap. 4.

Mit dieser Analogie zwischen dem Essayisten und dem Porträtmaler wird ein Darstellungsproblem angesprochen: Der Leser eines Essays erwartet eine Ähnlichkeit zwischen dem Dargestellten und der Wirklichkeit.¹⁶¹ Lukács hingegen betont den grundsätzlichen Kunstcharakter des Essays, der sich immer nur auf bereits vorgefundene Formen beziehe.¹⁶²

Montaigne geht es ähnlich darum, das Ich und die Existenz aus verschiedenen Perspektiven zu studieren, seine Schriften sind prinzipiell subjektive Betrachtungen.¹⁶³ Aufgrund ihrer Subjektivität und der Bewegung des Essays zwischen unterschiedlichen Stil- und Genreebenen besteht offensichtlich ein Zusammenhang zwischen der Essayistik und dem autobiographischen Schreiben. Inwiefern können Montaignes *Essais* als ein Vorbild des autobiographischen Schreibens betrachtet werden?

Montaigne leitet seine *Essais* mit einer Warnung an den Leser ein, die seine eigene Person in den Blickwinkel der Betrachtung rückt:

Dieses Buch, Leser, gibt redlich Rechenschaft. Sei gleich am Anfang gewarnt, dass ich mir damit kein anderes Ziel als ein rein häusliches und privates gesetzt habe. [...] Ich will jedoch, daß man mich hier in meiner einfachen, natürlichen und alltäglichen Daseinsweise sehe, ohne Beschönigung und Künstelei, denn ich stelle mich als den dar, der ich bin.¹⁶⁴

¹⁶¹ Siehe hierzu auch Good, Graham: *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. London; New York: Routledge 1988. Good zufolge fordere der Essay die Wahrheit, d.h. nicht eine permanente Wahrheit, sondern eine spezifische Wahrheit des Hier und Jetzt, nicht die von anderen Zeiten oder anderen Orten. Diese Wahrheit sei auf persönlichen Erfahrungen basiert und nicht auf wissenschaftlichen Kompetenzen. S. 4f.

¹⁶² Lukács: *Die Seele und die Formen*. S. 20. Für Lukács ist dabei die Frage nach der Wahrheit und Wahrhaftigkeit des Essays zentral; vgl. zu diesem Problemkomplex bei Bernhard Kap. 5 dieser Arbeit.

¹⁶³ Müller-Funk kommt zur Folgerung, dass der Essayismus seit Montaigne „– neben Malerei, Autobiographie, Literatur, Film – nur eine Form [ist], in der sich moderne Selbst- und Welterfahrung thematisiert“. Müller-Funk, Wolfgang: *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademie Verlag 1995. S. 39.

¹⁶⁴ Michel de Montaigne: *Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stille*. Frankfurt am Main: Eichhorn Verlag 1998. S. 9.

Die Leseranrede beginnt mit einem Bescheidenheitstopos, mit der der Autor um Sympathie wirbt. Vor allem aber erweckt Montaigne mit diesen einleitenden Worten der *Essais* die Erwartung, dass es sich im Folgenden um autobiographische Texte handeln wird. Montaigne behauptet, sich selbst darstellen zu wollen und dabei ein aufrichtiges und scheinbar wahrhaftes und authentisches Bild von sich selbst zu geben.

In der Forschung zur Autobiographik ist die Position von Montaignes *Essais* innerhalb der Tradition des autobiographischen Schreibens ausführlich diskutiert worden. Holdenried meint, einerseits werde Montaignes Anliegen anerkannt, die „Welt vollständig mit kritischem Bewusstsein zu durchdringen“, andererseits werde seine „Nichtunterscheidung von Ich und Welt moniert“.¹⁶⁵ Laut Holdenried geht es bei Montaigne nicht um das Erinnern und die Vergangenheitsbewältigung, sondern um die Anschauung der Welt in einer Gegenwartsperspektive.¹⁶⁶ Also fehlt die rückschauende Perspektive des Autobiographischen, die (schriftliche) Vergegenwärtigung der eigenen Vergangenheit. Auch Ralph-Rainer Wuthenow betrachtet Montaignes *Essais* nicht als eine Autobiographie, aber als eine Vorstufe dazu. Er beschreibt die *Essais* als „intellektuelle Selbstdarstellung, Porträtierung auf der Grundlage von Einzelzügen, ja, eine Selbsterkundung unter Zuhilfenahme des autobiographischen Materials, die niemals zu festen Resultaten führt [...]“.¹⁶⁷ Obwohl die *Essais* als ‚Selbstdarstellung‘ betrachtet werden können, sind sie Wuthenow zufolge in Bezug auf die Ich-Darstellung noch episodischer und fragmentierter organisiert und noch weniger am Zusammenhang eines darzustellenden Lebens orientiert als eine Autobiographie.

Ähnlich weist Martina Wagner-Egelhaaf bei Montaigne auf das Bild einer Selbstzergliederung hin, die in den *Essais*

den Akt der Selbstthematisierung in den Vordergrund treten lässt und das sezierte autobiographische Ich nicht als eine in *einem* Referenzpunkt fundierte Einheit, vielmehr als ein multifokales, gleichsam

¹⁶⁵ Holdenried: *Autobiographie*. S. 105.

¹⁶⁶ Ebd. S. 105.

¹⁶⁷ Wuthenow, Ralph-Rainer: *Das erinnerte Ich: Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*. München: C. H. Beck 1974. S. 12.

komposites und zum Zwecke der Beschauung wieder in seine Bestandteile zerlegbares Wesen erscheinen lässt.¹⁶⁸

Laut Wagner-Egelhaaf handelt es sich bei Montaignes *Essais* also nicht um eine chronologische Lebensgeschichte wie in einer traditionellen Autobiographie, sondern um eine Thematisierung eines Ich, das sich hinter Weltbetrachtungen und Gedanken über u.a. Gesellschaft und Politik befindet. Montaignes *Essais* zeichnen ein hypothetisches intellektuelles Selbstporträt, um sowohl Wuthenows Beschreibung als auch Lukács' Analogie zu folgen, eine Erfindung der Erfahrungen eines Ich. Insofern hat Montaignes Text mit neueren autofiktionalen Texten gemeinsam, dass sich das Ich häufig als Konstruktion und das Erzählen als prozessual darstellt. Das Ich wird sowohl in Montaignes *Essais* als auch in autobiographischen Texten letztendlich als fragmentiert und als entwurfhaft dargestellt: Sowohl der Essay als auch die (neuere) autobiographische Literatur sind gattungstheoretisch und erzählchronologisch flüchtig. Letztlich handelt es sich um Hybridisierungen,¹⁶⁹ in denen sich Autobiographisches mit Fiktion, subjektiven Betrachtungen und assoziativen Schreibweisen vermischen. Dies betrifft nicht zuletzt die Offenheit sowohl des Essays als auch autobiographischer Literatur gegenüber dem Einbringen fremder Stimmen in den Text. Im ersten thematischen Kapitel der vorliegenden Untersuchung soll als Einstieg daher die Funktion der Stimme Montaignes in Bernhards *Autobiographie* herausgearbeitet werden. Die exemplarische Untersuchung dieses intertextuellen Aspekts wird erste Anhaltspunkte für die Analyse von Bernhards Schreibweise und für die Verortung seiner Pentalogie im Feld autobiographischen Schreibens geben.

¹⁶⁸ Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 144.

¹⁶⁹ Hans Magnus Enzensberger spricht u. a. von der „Überschreitung des eigenen Genres“ als der Zukunft des Essays, und zwar im Hinblick auf: „Autobiographie und die Polemik, die Wissenschaft und die Reiseerzählung, die Philosophie und die Reportage“. Enzensberger, Hans Magnus: *Nomaden im Regal*. In: *Nomaden im Regal*. Hrsg. von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 9-16, hier S. 14.

3. Montaigne und die Essayistik in Thomas Bernhards *Die Autobiographie*

„[I]ch bin begierig darauf, mich erkennen zu lassen, in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht.“ (Ur: 87) So lautet eines von etwa zehn Zitaten von Michel de Montaigne im Prosawerk *Die Ursache*. In Bernhards Oeuvre werden viele klassische literarische Werke und Schriftsteller zitiert, oft auf eine ungenaue, schroffe Art und Weise. Montaigne gilt als eine der wichtigsten realen Bezugsfiguren, und seine Bedeutung wird unterstrichen durch seine Rolle in dem Roman *Auslöschung* (1986) und insbesondere in der Erzählung *Montaigne*.¹⁷⁰ In seinem Werk hat sich Bernhard häufiger als eine Art Wahlverwandter Montaignes inszeniert. Manfred Mittermayer spricht deshalb von der Rolle Montaignes bei Bernhard als einer „Gegen-Familie“ zur genealogischen Familie.¹⁷¹ In der Erzählung *Montaigne*, die Bernhard in der Verlängerung des Romans *Auslöschung* schrieb, wird Montaigne zur Ersatzfamilie für den Erzähler:

Montaigne habe ich immer geliebt, wie keinen zweiten. Immer bin ich zu meinem Montaigne geflüchtet, wenn ich in Todesangst gewesen bin. Von Montaigne habe ich mich lenken und leiten, ja auch führen und verführen lassen. Montaigne ist immer mein Retter und Erretter gewesen. (Mo: 420)

Im Band *Die Ursache*, der sowohl von der Schriftstellergenealogie und dem Bildungsprozess des Erzählers als auch von dessen familiärer Herkunft handelt,

¹⁷⁰ In *Der Atem* wird Montaigne als einer der für den Erzähler konstant wichtigen Autoren dargestellt: „Ich hatte Montaigne gelesen und Pascal und Péguy, die Philosophen, die mich später immer begleitet haben und die mir immer wichtig gewesen sind.“ (At: 299)

¹⁷¹ Mittermayer, Manfred: Von Montaigne zu Jean-Paul Sartre. Vermutungen zur Intertextualität in Bernhards *Auslöschung*. In: *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*. Hrsg. von Joachim Hoell, Kai Luehrs-Kaiser und Anke Bennholdt-Thomsen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 159-173, hier S. 164.

gilt Montaigne sowohl inhaltlich und poetologisch als auch teils im Zusammenhang mit der Rolle des Großvaters als Vorbild. Gegen Ende des ersten Teils der Pentalogie finden sich innerhalb von drei verschiedenen Textpassagen Zitate, die laut dem Erzähler von Montaigne stammen und die alle abrupt und ohne einen thematischen Zusammenhang wie in den Text hineingeworfen erscheinen. In den zitierten Texten steht das Thema der Selbstbeschreibung im Vordergrund.

Die Rolle Montaignes für Thomas Bernhards *Autobiographie* wurde in der Forschung bereits mehrfach thematisiert: So haben etwa Christa Bürger, Manfred Mittermayer und Michael Billenkamp auf die poetologische Funktion Montaignes für die Identitätsfindung hingewiesen. Während Kathleen Thorpe Bernhards Aneignung von Montaigne in *Die Ursache* als ein Werkzeug für die Erforschung der Erfindung des Ichs sieht, dabei aber ausschließlich auf Bernhards Identifikation mit Montaigne eingeht und auch nicht auf die erzählerische Form der Adaption,¹⁷² sieht Walter Wagner die Suche nach Wahrhaftigkeit als vorrangigen Grund der Orientierung an Montaigne.¹⁷³ Oliver Jahraus, der die Montaigne-Rezeption in Bernhards Werk im Generellen untersucht hat, spricht sowohl von thematischen (etwa Todesthematik, Abgeschlossenheit, Krankheit) als auch von poetologischen (die kreisende Schreibweise, Antithesen und Wiederholungen etc.) Projektionen von Montaigne in Bernhards Werk.¹⁷⁴ Diesen Gedanken einer strategischen Aneignung verfolgt auch Thomas Parth, der in seiner Analyse der Montaigne-Zitate in *Die Ursache* zwischen der personalen beziehungsweise biographischen und der interpersonalen beziehungsweise poetologischen Ebene unterscheidet, wobei der personalen Ebene mit der Benennung Montaignes als Urheber der zitierten Aussagen eine interpersonale Bedeutung verliehen werde.¹⁷⁵ Zu

¹⁷² Thorpe, Kathleen: The Autobiographical Works of Thomas Bernhard. In: *Acta Germanica* 13 (1980). S. 189-200, hier S. 190: „Bernhard's adoption of the traditional form of the autobiography as a vehicle for the expression and explanation of his self-understanding as a writer is particularly evident in the numerous quotations from Montaigne's *Essais* in *Die Ursache*.“

¹⁷³ Wagner, Walter: *Franzose wäre ich gern gewesen. Zur Rezeption französischer Literatur bei Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main; New York: P. Lang 1999. S. 110f.

¹⁷⁴ Jahraus: *Das „monomanische“ Werk*. S. 54 u. S. 226f.

¹⁷⁵ Parth, Thomas: *Verwickelte Hierarchien: Die Wege des Erzählens in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*. Tübingen: Francke 1995. S. 96. Ebenso sieht Peter Laemmler den Montaigne-Bezug als eine sowohl handlungsmäßige als auch stilistische

Recht stellt Parth das Spannungsverhältnis und die Nähe zwischen den beiden Ebenen fest, d. h. konkret zwischen der Stimme des Großvaters und der von Montaigne. Dabei behauptet er etwas pauschal, sie seien in Wirklichkeit „nicht voneinander zu trennen“, ohne aber dies zu nuancieren oder weiter darauf einzugehen.¹⁷⁶ William J. Donahue verknüpft wiederum Bernhards „Ursachenforschung“, die er als „Momentaufnahmen“ bezeichnet, mit poetologischen Selbstaussagen Montaignes.¹⁷⁷

Christa Bürger stellt in Bezug auf die Übernahme des Selbstbeschreibens in *Die Ursache* fest, dass nicht nur die konkreten Zitate im Text poetologische Bedeutung gewinnen, sondern dass auch die Philosophie Montaignes vom Erzähler übernommen werde: „Von Montaigne übernimmt er das Pathos der Selbstbeschreibung mit dem einzigen Prinzip der rückhaltlosen Offenheit bei der Bestandsaufnahme“.¹⁷⁸ Bürgers Folgerung der Übernahme von Montaignes Poetologie seitens des Erzählers scheint m. E. jedoch etwas übereilt. Weder Bürger noch Thorpe, Jahraus und Laemmler gehen auf die Mehrdeutigkeit der Zitate ein oder auf Beispiele der poetologischen Übernahme im autobiographischen Kontext.

Den referierten Forschungspositionen ist gemeinsam, dass sie in erster Linie ein thematisches Interesse an den Montaigne-Zitaten verfolgen und die Passagen vor allem als Belege für die Ähnlichkeit der Darstellungsabsichten Montaignes und Bernhards betrachten. Es geht ihnen also vor allem um Montaigne als Referenzautor für Bernhard. Dagegen ist die konkrete Zitier-technik Bernhards im Zusammenhang seiner Schreibweise in *Die Ursache* in der Forschung kaum in den Blick gekommen. Eine Ausnahme bildet hier Eva Marquard mit der These, dass Bernhard gerade durch die Überlagerung der Stimmen im Text, der den Unterschied zwischen Text und Zitat verwischt, das eigene Ich zum Verschwinden bringe.¹⁷⁹ Demgegenüber vertritt Michael

Annäherung an den „skeptischen Mystizismus eines Montaigne oder Pascal“. Er geht aber nicht darauf ein, inwiefern dies geschieht. Laemmler, Peter: „Karriere eines Außenseiters. Vorläufige Anmerkungen zu Thomas Bernhards fünfteiliger Autobiographie.“ In: *Text + Kritik* 43 (1982). S. 1-7, hier S. 4.

¹⁷⁶ Parth: *Verwickelte Hierarchien*. S. 96.

¹⁷⁷ Donahue: Zu Thomas Bernhards *Die Ursache. Eine Andeutung*. S. 101. Vgl. Wagner: *Franzose wäre ich gern gewesen*. insb. S. 113f.

¹⁷⁸ Bürger: Schreiben als Lebensnotwendigkeit. S. 53.

¹⁷⁹ Marquard: *Gegenrichtung*. S. 138.

Billenkamp die These, Bernhard versuche durch die Montaigne-Zitate „stärker als bisher, über die Selbstbetrachtung sein Ich zu ergründen“.¹⁸⁰ Sowohl Marquardt als auch Billenkamp haben m.E. hier Recht: Einerseits führen die Zitate das Erzählen von der subjektiven Ebene weg; das Ich tritt in den Hintergrund, während Montaignes objektivierende Stimme eine zusätzliche Perspektive in den Text einführt. Andererseits versucht das Ich durch Montaignes Ratschläge das autobiographische Schreiben zu legitimieren und die Ratschläge im Werk schriftlich zu verwirklichen. Die zitierte Literatur bekommt dadurch die Funktion einer Anleitung für die Kunst des autobiographischen Schreibens. Aber weder in Marquardts noch in Billenkamps Studie wurden die Montaigne-Zitate in ihrer vollen Komplexität wahrgenommen – so wurde die mehrfache Bezüglichkeit der Zitate Montaignes nicht berücksichtigt, die sowohl auf der Ebene des Erzählens als auch auf der Ebene des Erzählten eine Rolle spielen. Auch wurde die Zitatechnik nicht auf ihre poetologischen Konsequenzen im Zusammenhang des autobiographischen Schreibens untersucht, und auch der den Text ständig begleitende Widerspruch, die Relativierung des eigenen Sprechens, wurde nicht thematisiert.

In diesem Kapitel soll auf der Grundlage einer textkritischen Analyse die Frage näher beleuchtet werden, in welcher Weise Bernhards autobiographisches Werk auf Montaignes Prinzipien des Selbstschreibens und auf seine essayistische Schreibweise Bezug nimmt. Um diese Frage erläutern zu können, sollen zunächst Montaigne und die Essayistik im Zusammenhang mit dem Schreiben Bernhards gesehen werden (3.1). Im Anschluss daran soll die Funktion der Zitate auf mehreren Ebenen analysiert werden: Erstens sollen die Zitate auf der poetologischen und handlungsmäßigen Ebene veranschaulicht werden, insbesondere in ihrer Funktion als eine Art Manual zum autobiographischen Schreiben (3.2). Weiter soll die Zitiertechnik untersucht werden (3.3); dazu wird zunächst analysiert, auf welche Weise Bernhard Montaigne konkret rezipierte (3.3.1). Daran anschließend sollen die Effekte von Bernhards Zitiertechnik untersucht werden (3.3.2). Dabei sollen die strukturellen Aspekte und die theoretischen Konsequenzen der Zitate für die formale und die inhaltsmäßige Ebene in *Die Ursache* erläutert werden.

¹⁸⁰ Billenkamp: *Narrativik und poetologische Praxis*. S. 149.

3.1 Montaigne als Referenzautor für Bernhard

Die genuin prozessuale Natur der autobiographischen Literatur seit den 1970er Jahren wurde in der Forschung durch Begriffsbildungen wie ‚Autofiktion‘ und ‚autobiographisches Schreiben‘¹⁸¹ hervorgehoben. Was geschildert wird, sind oft nur Bruchstücke oder Episoden eines Lebens, und genremäßig bewegt sich diese Art von Literatur häufig im Spannungsfeld zwischen Fiktion und Fakten.¹⁸² Alle diese Merkmale des modernen autobiographischen Schreibens haben deutliche Parallelen zur Essayistik Montaignes, wie im Theorieteil herausgearbeitet wurde. Wie das autobiographische Schreiben zielten auch Montaignes *Essais* auf die Erkundung des Selbst und auf eine tiefere existentielle Erkenntnis im Prozess des Schreibens.

Gleichzeitig ist das Autobiographische sowohl bei Bernhard als auch bei Montaigne jedoch auch mit Vorbehalten verbunden: Während bei Montaigne das eigene Leben nur in geringem Grad thematisiert wird und nicht als erzähltes Kontinuum erscheint,¹⁸³ hat Bernhards *Autobiographie*, dem Titel gemäß, zwar einen deutlichen Fokus auf das Leben des Ichs, aber auch hier zielt die Darstellung nicht in erster Linie auf Vollständigkeit oder erzählerischen Zusammenhang. Obwohl die beiden Werke schon wegen ihres historischen Abstandes im Grunde kaum vergleichbar sind, sind weitere Ähnlichkeiten zu beobachten: Es geht in beiden Werken um ein Ich und um Politik und Gesellschaft, während der Lebensaspekt (*bios*) bei beiden in unterschiedlichem Grade im Hintergrund bleibt.¹⁸⁴ Beide suchen sie Wahrheit beziehungsweise sind auf der Suche nach Wahrhaftigkeit, jedoch mit der Einsicht *in mente*, dass eine sichere Erkenntnis unmöglich sei, worin Walter Wagner die Motivation für Bernhards Montaigne-Rezeption sieht.¹⁸⁵ Mon-

¹⁸¹ Vgl. Sandberg und Breuer: Einleitung.

¹⁸² Vgl. Doubrovskys Definition von ‚Autofiktion‘ in: Doubrovsky: Nah am Text. S. 126.

¹⁸³ Vgl. Kap. 2.4-5.

¹⁸⁴ Vgl. Betz: *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*. Betz sieht eine Parallele zwischen Montaignes essayförmiger Autobiographie und Bernhards autobiographischen Romanen darin, dass „[d]ie Ebene des Geschehens [...] zugunsten einer abstrakteren Kommentar-, Beschimpfungs- und Reflexionsebene reduziert“ sei. (Betz: *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*. S. 307.)

¹⁸⁵ Wagner: *Franzose wäre ich gern gewesen*. S. 110f.

taigne und Bernhard haben gleichermaßen Vorbehalten gegenüber der Möglichkeit authentischer schriftlicher Darstellung, und beide betrachten die Wahrheitsproblematik aller Selbstbeschreibung in erster Linie als ein Darstellungsproblem. Aber während Montaigne in Bezug auf die Möglichkeit, in der Schrift die Wirklichkeit und sich selbst ausdrücken beziehungsweise festhalten zu können, grundsätzlich optimistisch zu sein scheint, steht bei Bernhards Erzähler die skeptische Frage nach der Möglichkeit von Authentizität in der Selbstbeschreibung im Vordergrund.

Das Interesse an Fragen der Darstellung wird sowohl bei Bernhard als auch bei Montaigne vor allem in der Erzählweise deutlich. Die Untersuchung des Ichs aus verschiedenen Perspektiven, welche im Essayismus zentral ist,¹⁸⁶ steht auch bei Bernhard im Blickpunkt. Das Ich wird bei Bernhard häufig im Verhältnis zu seiner Umgebung betrachtet, d. h. im Verhältnis zu den Mitmenschen, zu der Familie und der Gesellschaft oder aber im Verhältnis zu den Räumen, in denen es sich bewegt. In der *Autobiographie* wird dieses Verhältnis durch die Poetologie des Beobachtens des Erzählers dargestellt, was auch eine Distanzierung zwischen dem Erzähler und seiner Umgebung herstellt. Zugleich ist dieses Verhältnis mit der Wahrheitssuche des Erzählers verknüpft.

Wie schon bei Montaigne der Akt der Selbstthematization selbst zum Thema wird,¹⁸⁷ so folgt auch Bernhards *Autobiographie* den Gedankengängen eines Erzählers, der sein Denken immer wieder zum Gegenstand seiner Darstellung macht:

[T]atsächlich haben wir es heute hier mit einem fortwährend gestörten Gleichgewicht zwischen Katholizismus und Nationalsozialismus zu tun, das plötzliche Absinken des nationalsozialistischen Gewichts ist hier jederzeit möglich. Aber wer diesen tatsächlich fortwährend in

¹⁸⁶ Die Perspektivität des Essayistischen in ihrer Relevanz für die Moderne hat Robert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften* treffend beschrieben: „Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen, - denn ein ganz erfaßtes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein - glaubte er [der Protagonist Ulrich], Welt und eigenes Leben am richtigsten ansehen und behandeln zu können.“ In: Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. S. 250.

¹⁸⁷ Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 144.

der Salzburger Luft liegenden Gedanken ausspricht, wird, wie wenn er andere, ebenso gefährliche in der Luft liegende Gedanken ausspricht, zum Narren erklärt, wie jeder immer zum Narren erklärt wird, der ausspricht, was er denkt und empfindet. Und das hier sind Andeutungen von fortwährenden und den, der das notiert, immer und seiner ganzen Existenz wenigstens irritierenden, ihn nicht ruhen lassenden gedachten Gedanken und Empfindungen, nichts weiter. (Ur: 79)

Durch die kreisende Erzählbewegung, die Wiederholungen, Übertreibungen und Antithesen, die als prozessuale Erzählversuche erscheinen, aber zugleich die Teleologie der erzählten Geschichte durchkreuzen, erhält der Leser Einsicht in das Bewusstsein der Figuren beziehungsweise des Erzählers.¹⁸⁸

Neben diesen thematischen, genremäßigen und erzählerischen Bezügen zu Montaigne fällt im ersten Band von Bernhards Autobiographie jedoch vor allem die Art und Weise der Zitation aus den *Essais* ins Auge. Als thematisch weitestgehend unverbundene und nicht in den Erzählzusammenhang integrierte Fragmente erscheinen die Montaigne-Passagen wie Fremdkörper, textuelles Rohmaterial, das aus dem erzählerisch-fiktionalen Zusammenhang herausfällt. Wie ist nun diese Form der Referenz zu Montaigne zu bewerten, und inwiefern hat sie Bezüge zu Montaignes eigener Praxis des Referierens auf ältere Texte?

Der französische Philosoph Michel de Montaigne ließ sowohl klassische als auch zeitgenössische Literatur in seine *Essais* einfließen. Diese literarischen Referenzen hatten Graham Good zufolge zwei Funktionen: Zum einen dienten sie, insbesondere in den früheren *Essais*, zur Untermauerung von

¹⁸⁸ Häufig – jedoch nicht in der *Autobiographie* – wird hierfür die *inquit*-Formel benutzt, so dass die Beschreibung der Figuren mittels indirekter Rede durch den Monolog eines anderen präsentiert wird. Dadurch bekommt der Leser Einsicht gleich in das Bewusstsein zweier Figuren, weil der Monolog zugleich selbstbezüglich ist. Die Texte erscheinen dabei als dialogisch, und die langen Sätze verstärken den Eindruck, dass es sich bei Bernhards Schreiben um ein essayistisches Experimentieren handelt. Im Roman *Alte Meister* beispielsweise kommt die *inquit*-Formel in besonders hohem Ausmaß zum Einsatz: „Das Burgenland hat ja auch *außer dem Herrn Haydn, wie Herr Reger sagt*, nichts hervorgebracht, so Irrsigler. Ich komme aus dem Burgenland, heißt ja doch nichts anderes, als ich komme aus der Strafanstalt Österreichs. Oder aus dem Irrenhaus Österreichs, so Irrsigler. *Die Burgenländer gehen nach Wien wie in die Kirche*, sagte er.“ (AM: 11)

Montaignes eigenen Sichtweisen, die durch passende Zitate bekräftigt werden sollten. Zum anderen, und insbesondere in Montaignes späterem Werk, sollte die zitierte Literatur vor allem eine neue Stimme ins Gespräch bringen. Good argumentiert, dass dies schließlich zum Ziel des Zitierens an sich wurde, während die Funktion der zitierten Literatur als autoritative Unterstützung demgegenüber an Bedeutung verlor.¹⁸⁹ Montaigne hat damit eine Tradition eingeleitet, in der Essayisten frei aus dem Gedächtnis zitieren, ohne Referenzen in Form von Fußnoten oder ähnlichem hinzuzufügen. Im Schreibprozess wird das zitierte Material zum Eigenen des Essayisten gemacht, es wird persönlich angeeignet und wird durch das Losreißen aus dem ursprünglichen Zusammenhang in einen neuen Bedeutungskontext integriert.

Diese Entwicklung entspricht recht genau dem Begriff von Intertextualität, wie er von Broich und Pfister skizziert wurde: als eine bewusste Übernahme eines vorangegangenen Textes in einen neuen Text.¹⁹⁰ Harold Bloom hat gezeigt, dass es dabei zwischen dem zitierten und dem zitierenden Text zu einem Konflikt kommen kann, indem der zitierte Text als eine Autorität betrachtet werde, gegen die der zitierende Text sich behaupten müsse. Die wichtige Rolle Montaignes als Bezugsfigur in *Die Ursache* kann entsprechend mit der Ambivalenz des Erzählers gegenüber Autoritäten in Verbindung gebracht werden: Obwohl gerade die Autoritäten-Verachtung in *Die Ursache* ein durchgehend wichtiger Themenstrang ist, wird Montaigne als eine literarische Autorität und prominentes Vorbild hervorgehoben.¹⁹¹ Gerade in der Form, wie Montaigne als intertextuelle Referenz konkret in Bernhards Text erscheint, wird jedoch zugleich deutlich, dass es sich dabei keinesfalls um bloße Reminiszenzen an eine historische Autorität handelt, sondern dass auch dieses Verhältnis zwischen Nähe und Distanz wechselt, wie im Folgenden noch genauer zu zeigen sein wird.

¹⁸⁹ Good: *The Observing Self*. S. 1.

¹⁹⁰ Broich und Pfister: *Intertextualität*. S. 15.

¹⁹¹ Vgl. auch Bernhards Ambivalenz gegenüber literarischen Vorbildern, wie er es in *Drei Tage* äußert: „Andererseits ist es so, daß gerade die Autoren, die für mich die wichtigsten sind, meine größten Gegner oder Feinde sind. Es ist ein ununterbrochenes Zur-Wehr-Setzen, gerade gegen die, denen man einfach *restlos* verfallen ist. Ich bin Musil verfallen, Pavese, Ezra Pound – es ist ja keine Lyrik, das ist *absolute Prosa*. [...] Die Franzosen haben mich außer Valéry überhaupt nie interessiert...“ In: Bernhard: *Drei Tage*. S. 63.

3.2 Intertextuelle Referenzen als poetologisches Programm

Die Ursache enthält sowohl poetologische als auch handlungsmäßige Hinweise auf Montaigne, die im Folgenden beschrieben werden sollen. Die vielen direkten Montaigne-Zitate, die den Weg ins Werk gefunden haben, sollen zuerst im Hinblick auf das Bild, das Bernhard von Montaigne durch die Zitate vermittelt, analysiert werden; welche Aspekte von Montaignes Leben und Werk werden durch die Zitate betont?

In *Die Ursache* erhält der Erzähler durch den Großvater eine Einführung in die Gedanken Montaignes, welche sentenzenhaft in der Erzählung aufscheinen. Dem ‚Unterrichtsstoff‘ gemäß finden die Montaigne-Unterweisungen auf Spaziergängen in der Natur statt. Diese ‚Großvaterschule‘ wird als Einführung in die „Beobachtungskunst“ beschrieben (Ur: 88); der Protagonist lernt, seine Umgebung kritisch zu beobachten, und obwohl er bei den Spaziergängen selbst nie zu Wort kommen darf, wird diese Schule als seine einzige erfolgreiche Ausbildung dargestellt.¹⁹² Der Großvater wird seinerseits als der einzige dargestellt, der dem Erzähler überhaupt etwas beigebracht habe.¹⁹³ Montaigne ist also Teil der erinnerten Geschichte des Erzählers, und die Zitate aus seinem Werk können gewissermaßen die Erinnerung an den Großvater ins Leben rufen, da sie angeblich vom Großvater in der Kindheit des Erzählers rezitiert wurden. Somit deuten die Montaigne-Zitate auf einen Versuch hin, die Erinnerungen an die Wanderungen aus einer glücklichen Vor-Internatszeit wachzurufen.

Die Zitate erscheinen im Werk erstmals gerade beim Erzählen von Episoden aus der Kindheit: „Die Zeit war angefüllt mit *Unheimlichkeit* und *Unzurechnungsfähigkeit* und mit fortwährender *Ungeheuerlichkeit* und *Unglaublichkeit*.“ (Ur: 87) Diese Reflexion markiert zugleich den Übergang zur ersten zitierten Montaigne-Passage, die mit der Auskunft endet, dass die Zitate vom

¹⁹² Manfred Mittermayer sieht die Dialoge zwischen dem Großvater und dem Ich-Erzähler als eine Analogie zur monologischen Struktur beziehungsweise Aufnahmefunktion der Erzähler in den übrigen Prosawerken, mit einer belehrenden, oder zumindest plaudernden Hauptfigur. Mittermayer: *Thomas Bernhard* (1995). S. 93.

¹⁹³ Zur Funktion des Großvaters als geistigem Vorfahr des Erzählers vgl. Kap. 6.

Großvater stammen. Von diesem die Erzählsituation verkomplizierenden Kommentar abgesehen, wird Montaigne zum Gesprächspartner über das Schreiben der Auto(bio)graphie, über das Selbst-Schreiben. Die erste und längste der drei zitierten Montaigne-Passagen thematisiert die Wichtigkeit der ehrlichen und rücksichtslosen Selbstbeschreibung:

Montaigne schreibt, es ist schmerzlich, sich an einem Ort aufhalten zu müssen, wo alles was unser Blick erreicht, uns angeht und uns betrifft. Und weiter: meine Seele war bewegt, über die Dinge meiner Umgebung bildete ich mir ein eigenes Urteil und verarbeitete sie ohne fremde Hilfe. Eine meiner Überzeugungen war, die Wahrheit könne unter keinen Umständen dem Zwang und der Gewalt erliegen. Und weiter: ich bin begierig darauf, mich erkennen zu lassen, in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht. Und weiter: es gibt nichts Schwierigeres, aber auch nichts Nützlicheres, als die Selbstbeschreibung. Man muß sich prüfen, muß sich selbst befehlen und an den richtigen Platz stellen. Dazu bin ich bereit, denn ich beschreibe mich immer und ich beschreibe nicht meine Taten, sondern mein Wesen. Und weiter: manche Angelegenheit, die Schicklichkeit und Vernunft aufzudecken verbieten, habe ich zur Belehrung der Mitwelt bekanntgegeben. Und weiter: ich habe mir zum Gesetz gemacht, alles zu sagen, was ich zu tun wage, und ich enthülle sogar Gedanken, die man eigentlich nicht veröffentlichen kann. Und weiter: wenn ich mich kennenlernen will, so deshalb, damit ich mich kennenlernen, wie ich wirklich bin, ich mache eine Bestandsaufnahme von mir. (Ur: 87)

Eine weitere und kürzere Passage nimmt die Selbstbeschreibung sowie auch das Bedürfnis nach Anerkennung und Erkenntnis wieder auf:

Manchmal geht es mir durch den Kopf, die Geschichte meines Lebens nicht preiszugeben. Diese öffentliche Erklärung aber verpflichtet mich, auf dem einmal beschrittenen Wege weiterzugehen, so Montaigne. Es dürstet mich danach, mich zu erkennen zu geben; mir ist gleichgültig, wie vielen, wenn es nur wahrheitsgemäß geschieht; oder, besser gesagt, ich begehre nichts, aber ich fürchte um alles in der Welt,

von denen verkannt zu werden, die mich nur dem Namen nach kennen, so Montaigne. (Ur: 92f.)

Die letzte Passage, die ein einzelnes Montaigne-Zitat enthält, stellt die Selbstbeschreibung als ein absolutes Bedürfnis des Ichs dar, und geht dabei weiter als die bisherigen Zitate, indem es auf eine etwas pompöse Art und Weise die volle Souveränität über die „Materie“ beansprucht:

Ich studiere mich selbst mehr als alles andere, das ist meine Metaphysik, das ist meine Physik, ich selbst bin der König der Materie, die ich behandle, und ich schulde niemandem Rechenschaft, so Montaigne. (Ur: 100)

Welche Hinweise auf das Schreiben einer Autobiographie wählte sich Bernhard bei Montaigne aus? Was ist der Inhalt der Zitate – und inwiefern können sie in Bezug auf *Die Ursache* als poetologische Grundlegungen betrachtet werden? Die Zitate können als Richtlinien für das autobiographische Schreiben gelesen werden, und dabei lassen sich, wie im Folgenden zu zeigen ist, drei Dimensionen des Schreibens und der Selbstbeschreibung unterscheiden: Sich an einem (mental)en Ort aufhalten (3.2.1); Wahrheit über alles: Selbständiger Umgang mit dem Stoff (3.2.2) und Ich-(Be)Schreiben und Identitätsfindung (3.2.3).

3.2.1 *Sich an einem (mental)en Ort aufhalten*

Die zitierten Aussagen, „es ist schmerzlich, sich an einem Ort aufhalten zu müssen, wo alles was unser Blick erreicht, uns angeht und uns betrifft“ und „meine Seele war bewegt, über die Dinge meiner Umgebung bildete ich mir ein eigenes Urteil und verarbeitete sie ohne fremde Hilfe“ (Ur: 87) sind Forderungen nach kritischer Beobachtung der Gesellschaft, was bei Bernhard ein zentrales Anliegen ist. Die Änderung des Tempus vom Präsens zum Präteritum von einem Satz zum anderen ist ein Hinweis darauf, dass der erste Satz von einem mentalen, gegenwärtigen Zustand spricht, während der

zweite Satz sich auf einen erinnerten Zustand bezieht. In dieser Hinsicht kann eine Parallele zu den beiden Zeitebenen in *Die Ursache* gezogen werden: Die erste Zeitebene ist durch die zurückschauende Perspektive auf die Stadt und die eigene Kindheit geprägt, die zweite Zeitebene durch die subjektiven Beobachtungen der Umgebung in einer Gegenwartsperspektive.

Die räumliche Dimension, die sich in diesen zwei Zitaten andeutet, lässt sich auf die Wahrnehmung des Stadtraums, auf den Erinnerungsraum, das Aufsuchen der Stadt und des Internats beziehen. Die Auseinandersetzung mit diesen Räumen geschieht sowohl mental als auch physisch.¹⁹⁴ In Anbetracht der erinnerungsorientierten Thematik in Bernhards autobiographischem Werk liegt es nahe, diese Zitate mit der Erinnerungsarbeit des Erzählers zu verknüpfen. Das Substantiv „Verarbeitung“ (Ur: 87) impliziert zunächst persönliche Vergangenheitsbewältigung, die Verarbeitung von Eindrücken und von Erinnerungen. Montaigne betont im Zitat die Eigenständigkeit – „ohne fremde Hilfe“ – bei der Verarbeitung. Also deutet er eine selbständige Verarbeitung als Ideal an. Dies kann bei Bernhards Erzähler auf die eigene, unkonventionelle Kindheitsdarstellung und seinen eigenen Schreibstil bezogen werden. Für den Erzähler scheint es wichtig, sich beim Darstellen der eigenen Identität von Fremdurteilen zu distanzieren, um sich ein eigenes Bild sowohl von der eigenen Kindheit und dem Ich als auch von seiner Umgebung machen zu können. Die Wortwahl deutet aber auch eine Doppelheit an: „ohne fremde Hilfe verarbeiten“ lässt sich hier mit etwas Mechanischem, Maschinenhaftem assoziieren, welches damit die Aussage relativiert und sich als eine Ironisierung der Erinnerungsproblematik des autobiographischen Genres lesen lässt.¹⁹⁵

Der Anfang des zweiten Satzes – „meine Seele war bewegt“ – unterstreicht zunächst das gefühlbetonte Engagement, das mit dem Ort und den Erinnerungen verbunden ist, und deutet damit auch auf das Bedürfnis der Verarbeitung hin. Dies ist aber auch und vor allem ironisch lesbar: Die archaische Begrifflichkeit dieses Zitats betont sprachlich eine neue zeitliche Ebene, eine

¹⁹⁴ Zur wichtigen Rolle der Räume, insbesondere im Zusammenhang mit Erinnerung vgl. Kap. 6.

¹⁹⁵ Beschreibungen des Maschinellen und der Mechanik sind durch die ganze Pentalogie hindurch zu finden. Zum Funktionszusammenhang des Maschinellen siehe auch Mittermayer: *Thomas Bernhard* (1995). S. 85.

Reminiszenz aus der Montaigne-Zeit. Damit wird ein neuer Kontext eröffnet, der zur Distanzierung beiträgt. Das Montaigne-Zitat hat darüber hinaus durch das Wort ‚Seele‘ auch einen philosophischen beziehungsweise biblisch-religiösen Anklang.¹⁹⁶ Insbesondere in Anbetracht der kritischen Perspektive Bernhards auf den Dogmen der katholischen Kirche, die in der *Autobiographie* zum Ausdruck kommt, erscheint ein biblischer Hinweis in diesem Sinne jedoch als ein Fremdkörper im Text. Dadurch wird ein Vorbehalt ausgesprochen, die Gefühlsbetonung wird ironisiert, oder zumindest relativiert.

Das Zitat „sich an einem Ort aufhalten zu müssen“ lässt sich darüber hinaus auch im Sinne des mentalen Versetzens in eine vergangene Zeit verstehen, welches auf die metareflexiven Kommentare über das Sich-Hineinversetzen und Sich-Hineinschreiben in die Materie, also in die eigene Kindheit und Jugendjahre, hinweist. Durch Metareflexionen in *Die Ursache* wird festgestellt, dass das Aufsuchen der Kindheit schwierig, aber notwendig ist. Der Erzähler versucht, sich „vorbehaltlos in den Zustand [s]einer Kindheit und Jugend [...] zu versetzen [...], dieser Augenblick [...] muß ausgenutzt werden [...]“ (Ur: 46). Die Stelle thematisiert den selbst auferlegten Zwang, den Augenblick auszunutzen, damit der Erzähler sich mental in die eigene Kindheit versetzen und diese wahrhaft schildern kann. Die langen, suggestiven Sätze, die für Bernhards Schreiben charakteristisch sind, bekommen auf diese Weise ein Gepräge von etwas Ausprobierendem, auch im Sinne der im Untertitel genannten Andeutung, und lassen sich insofern wiederum im Zusammenhang mit dem experimentierenden essayistischen Schreibstil sehen.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Vgl. ‚Seele‘, ‚Geist‘. In: Bibel-Lexikon: https://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=1841. (Letzter Abruf: 10.7.2018)

¹⁹⁷ Marcel Reich-Ranicki hat in diesem Zusammenhang Bernhards Stil der Andeutung als eine Schreibweise der Suggestion beschrieben: „Nicht das Rasonieren oder Argumentieren ist seine Sache, sondern das Evozieren.“ Reich-Ranicki, Marcel: *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre. Erw. Neuausgabe*. München: DTV 1982. S. S. 266-277, hier S. 271. Im Hinblick auf die dem Leser dabei zugeschriebene Rolle als Mitproduzenten von Sinn ist das strategische Evozieren mit semantischen Leerstellen so wie auch mit Andeutung verbunden. Das ‚Evozieren‘, das Andeuten und auch die Ironie bei Bernhard kann auch im Zusammenhang mit Wolfgang Iser's Konzept der ‚Leerstelle‘ beziehungsweise der ‚Unbestimmtheitsstelle‘, betrachtet werden: Eine Unbestimmtheit oder eine Leerstelle ermöglicht es dem Leser, an die Sinnkonstitution des Textes mitzuwirken. Vgl. Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und*

Die Schreibweise hinterlässt gerade aus dieser Perspektive den Eindruck, dass der Erzähler versucht, sich in das Material hineinzuschreiben, sich den Erinnerungsraum (trotz des eigenen Widerwillens) anzueignen.

3.2.2 *Die Wahrheit über alles: Selbständiger Umgang mit dem Stoff*

Das oben genannte Zitat – „Ich studiere mich selbst mehr als alles andere [...]“ (Ur: 100) – unterstreicht die Funktion Montaignes als Legitimation eines rücksichtslosen Subjektivismus: Montaigne, der dabei abrupt eingeführt wird, beharrt hier auf der Souveränität seiner Selbstdarstellung, wodurch er niemandem etwas schuldig sei. Er bezeichnet sich als den „König der Materie“. Diese Selbstnennung erscheint, übertragen auf Bernhards Text, als eine eigene Form der Überschätzung auktorialer Souveränität. Indem der Erzähler Montaigne zitiert, übernimmt er die Behauptung Montaignes, er sei König über das sprachliche Material, in diesem Falle also über Montaignes Text selbst. Das Zitieren dieser Phrase kann als ironische Strategie betrachtet werden, die die Stellung Montaignes bei Bernhard relativiert: Montaignes Aussage erscheint hier beinahe als karikiert, womit seine Stellung als Autorität wiederum in Frage gestellt wird. Dies liest sich somit als eine selbstironische Kritik des Erzählers an dem eigenen Gebrauch von Montaigne als einer Autorität.

Die kritische Beobachtung der Gesellschaft in Bernhards *Die Ursache* geht mit der Überzeugung Montaignes einher, „die Wahrheit könne unter keinen Umständen dem Zwang und der Gewalt erliegen“ (Ur: 87). Dieses Montaigne-Zitat soll offenbar das Geschriebene legitimieren: Das Prinzip der Aufrichtigkeit und Authentizität wird ein Verknüpfungspunkt zwischen dem Projekt des Erzählers mit dem von Montaigne. Eine Wahrheit, die weder Zwang noch Gewalt unterliegt, wird mit der Vorstellung der Wahrheit des Erzählers, wie sie in *Die Ursache* dargestellt wird, übereinstimmen: Zitiert wird das doku-

Praxis. Hrsg. von Rainer Warning. München: Wilhelm Fink Verlag 1975. S. 228-252, hier S. 228ff.

mentarische Ethos der Unabhängigkeit der Darstellung, die sich der Wahrheitshegemonie und der Definitionsmacht der Autoritäten widersetzen muss und nur der eigenen Überzeugung verpflichtet ist.

Auch in mehreren der weiteren Montaigne-Zitate wird auf der Wahrheit und auf der Authentizität beharrt, wie etwa bei den folgenden, welche die Entlarvung verbotener oder der Allgemeinheit verschwiegener Informationen betreffen:

Und weiter: manche Angelegenheit, die Schicklichkeit und Vernunft aufzudecken verbieten, habe ich zur Belehrung der Mitwelt bekanntgegeben. Und weiter: ich habe mir zum Gesetz gemacht, alles zu sagen, was ich zu tun wage, und ich enthülle sogar Gedanken, die man eigentlich nicht veröffentlichen kann. (Ur: 87)

Diese Sätze lassen sich mit den Prinzipien des Erzählers im eigenen Projekt verknüpfen, welche die Darstellung der Stadt Salzburg und insbesondere des Internats betreffen: Der Erzähler thematisiert darin mit Vorliebe tabuisierte Erzählgegenstände wie die nationalsozialistische Vergangenheit und den Umgang der katholischen Kirche mit Selbstmord.

Darüber hinaus weckt der Begriff der Belehrung hier eine Assoziation zur antiken Definition der Aufgaben des Dichters, „prodesse et delectare“, wie es Horaz in seinem Werk über die Dichtkunst, der „*Ars poetica*“, beschreibt.¹⁹⁸ Dadurch, dass der Anspruch der „Belehrung“ in einem Zitat vorgetragen wird, erfährt er allerdings eine Relativierung; die archaisierende Ausdrucksweise führt wieder zu einem Vorbehalt gegenüber dem aufklärerischen Optimismus, der in der Formulierung von der Belehrung liegt. Dennoch folgt Bernhard dem Programm Montaignes, das den Tabubruch einkalkuliert: Er schil-

¹⁹⁸ Diese Forderung erlangte besonders in der Aufklärung erneut Bedeutung, da die Dichtung möglichst „nützlich“, also belehrend sein sollte. Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle: *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J.M. Metzler 1990. S. 354. Allerdings kann das Wort Belehrung auch im Sinne von informieren verstanden werden: vgl. Definition im Duden (<https://www.duden.de/suchen/dudenonline/belehren>, zuletzt abgerufen am 16.5.2018).

dert Angelegenheiten, „die Schicklichkeit und Vernunft aufzudecken verbieten“. Diese Begriffe erfahren in diesem Kontext eine weitere Ironisierung: Der Erzähler berichtet vom öffentlichen Umgang mit Selbstmord sowie vom öffentlichen, und das heißt nationalsozialistischen und katholischen Umgang mit Künstlern und selbständig Denkenden. Der Erzähler beleuchtet gerade die Themen, welche in der Öffentlichkeit tabuisiert werden:

Mir sind mehrere Begräbnisse auf dem Kommunalfriedhof und auf dem Maxglaner Friedhof, auf welchen solche von ihrer Umwelt umgebrachte dreizehn- oder vierzehnjährige oder fünfzehn- oder sechzehnjährige Menschen als Zöglinge *verscharrt, nicht begraben worden sind*, bekannt, denn in dieser streng katholischen Stadt sind diese jungen Selbstmörder natürlich nicht begraben worden, sondern nur unter den deprimierendsten, menschenentlarvendsten Umständen verscharrt. (Ur: 19)

Vor allem jedoch kommt das behelrende Vorhaben des Erzählers auf der formalen Ebene zum Ausdruck, durch Wiederholung und Variation weniger Themen¹⁹⁹ und die insistierende, pejorative Sprechweise, die einen Anspruch auf Wahrheit erhebt und darauf besteht, tabuisierte Themen aufzugreifen und polemisch zu kommentieren.

3.2.3 *Ich-(Be)Schreiben und Identitätsfindung*

Mehrere der in *Die Ursache* zitierten Montaigne-Aussagen zielen auf eine Suche nach Identität: „ich bin begierig darauf, mich erkennen zu lassen, in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht.“ (Ur: 87), „ich beschreibe nicht meine Taten, sondern mein Wesen.“ (Ur: 87), „wenn ich mich kennenlernen will, so deshalb, damit ich mich kennenlernen, wie ich wirklich bin, ich mache eine Bestandsaufnahme von mir.“ (Ur: 87) Hier spricht Montaigne vom Studium seiner selbst, um seine eigene Identität zu

¹⁹⁹ Vgl. hierzu beispielsweise Urs Bugmanns syntaktische Untersuchung zu den Selbstmordmeditations-Passagen in *Die Ursache*. Bugmann: *Bewältigungsversuch*. 38ff.

suchen, und er gibt hierbei außerdem eine Art Ziel für die Selbstbeschreibung an. Der Begriff der Bestandsaufnahme verweist vor allem auf eine sachliche, distanzierte, objektivierende Herangehensweise, was aber damit auch in einen latenten Widerspruch zu seinem an anderer Stelle proklamierten Subjektivismus gerät. Dass das Wort ‚Bestandsaufnahme‘ benutzt wird, kann somit als Versuch verstanden werden, den Leser von der Wahrhaftigkeit seines Schreibens zu überzeugen.

Der Begriff ‚Bestandsaufnahme‘ hat zugleich eine gewisse Nähe zum autobiographischen Schreiben, insofern als das Schreiben eine Sortierung und Verschriftlichung von einzelnen Episoden aus dem Leben betrifft. Bernhards *Autobiographie* ist allerdings keine „geordnete“ Lebensgeschichte, sondern sie besteht aus assoziativ vorangetriebenen Anekdoten aus der Kindheit sowie allgemeinen Betrachtungen über die Gesellschaft. Ihr autobiographisches Potenzial liegt vor allem in ihrer Selbstverpflichtung zu einer aufrichtigen Selbstbeschreibung, die ganz auf der Linie Montaignes liegt. Die folgenden Sätze Montaignes in *Die Ursache* können als Musterbeispiele seiner Strategie des autobiographischen Schreibens zusammengefasst werden, und sie lassen sich dabei auch als Metakommentare sowohl zum Schreiben als auch zur Verpflichtung zum Schreiben lesen:

[E]s gibt nichts Schwierigeres, aber auch nichts Nützlicheres, als die Selbstbeschreibung. Man muß sich prüfen, muß sich selbst befehlen und an den richtigen Platz stellen. Dazu bin ich bereit, denn ich beschreibe mich immer und ich beschreibe nicht meine Taten, sondern mein Wesen. (Ur: 87)

Die Lösung ist laut Montaigne also Selbstdisziplin beim Schreiben. Dieses Zitat erinnert an Bernhards eigenen Kommentar zum Schreiben im Fernsehinterview *Drei Tage*: „Das Furchtbarste ist für mich Prosa schreiben... Überhaupt das Schwierigste... Und von dem Augenblick an, in dem ich das bemerkt habe und gewußt hab', habe ich mir geschworen, nur noch Prosa zu schreiben.“²⁰⁰ Der Autor sucht den Widerstand im Schreiben aktiv auf, er zielt

²⁰⁰ Bernhard: *Drei Tage*. S. 61.

auf eine aporetische Haltung, die wiederum als Element seiner Poetologie erscheint.²⁰¹

So nehmen die Zitate eine Zwischenstellung ein: Sie lassen sich einerseits als ironisch distanzierte Verweise lesen, aber auch als ganz direkte Richtlinien für das eigene Schreiben. Als Beschwörung oder Mantra der Selbstbeschreibung²⁰² können die Zitate wiederum auch für den Erzähler als Aufforderung gelten, dass er sich selbst in den für die Selbstbeschreibung richtigen Modus versetzen soll. Diesen Sätzen zufolge hat der Erzähler die moralische Verpflichtung, sich selbst treu zu sein und eine wahrhafte Darstellung seiner selbst zu geben, indem er sich selbst – sein Wesen – zum Objekt der Beschreibung macht. Montaignes Ratschlägen zufolge – „in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht“ (Ur: 87) – ist das Vorrangige hier die disziplinierte Durchführung.

Die Priorität der Durchführung wird allerdings in einer Variante des Zitats mit der Forderung nach der Wahrhaftigkeit relativiert: „wenn es nur wahrheitsgemäß geschieht“. Betont wird also die Authentizität bei der Selbstdarstellung. Dies kann wiederum auf die schon erwähnte Bescheidenheitsformel in den Einleitungsworten der *Essais* bezogen werden – oder auch auf die Reflexionen des Erzählers zur Wahrheit, worauf in Kapitel 5 zurückgekommen werden soll.

Die Montaigne-Zitate können also von ihrem Aussagewert her als eine Richtlinie der Selbstbeschreibung verstanden werden: sich an einem (mentalen) Ort aufzuhalten, die Forderung nach Wahrhaftigkeit und Rücksichtslosigkeit sowie Selbstdisziplin und Verpflichtung zur Selbstbeschreibung. Die Zitate, die meist zusammenhangslos aufgelistet werden und den Erzählvorgang unterbrechen, erscheinen dabei als eine Inszenierung der poetologischen Bezugnahme Bernhards auf Montaigne. Der intertextuelle Verweis kann von daher als Autorisierungsstrategie betrachtet werden: Die Zitate

²⁰¹ Vgl. auch Martin Hubers These, Bernhard habe in seinem Arbeitsprozess einzelne Teile (im Roman *Frost*) wiederkehrend ausgetauscht bzw. ihre Position geändert und damit den „Horror vacui vor dem weißen Blatt Papier“ überspielt. In: Huber: „schrieb und schrieb und schrieb...“. Erste Anmerkungen zu Nachlaß und Arbeitsweise Thomas Bernhards. S. 204.

²⁰² Eva Marquardt deutet die Zitate Montaignes in diesem Zusammenhang dahingehend, dass die Zitate vor allem den Autor selbst überzeugen sollen und in ihrer kurzen aufgelisteten Form beinahe wie Beschwörungen wirken. Marquardt: *Gegenrichtung*. S. 138.

fungieren als eine Thematisierung des autobiographischen Schreibens, und Montaigne wird als Legitimation für die Aufrichtigkeit in den Beschreibungen benutzt.

3.3 Zitiertechnik und Montage

Schon in einer Frühphase des Schreibprozesses fungiert Montaigne für Bernhard anscheinend als Ratgeber für das Schreiben, insbesondere für die Schilderung einer Dystopie einer vergangenen Zeit, d. h. einer von Krieg und Krankheit geprägten Kindheit. In Bernhards Nachlass findet sich in einer handschriftlichen frühen Fassung von *Die Ursache* folgender Satz: „Montaigne immer: über mich selbst selbstsicher?!“²⁰³ Der letzte Teil des letzten Wortes, „sicher“ ist dabei dreimal unterstrichen. Deutlich ist also, dass Bernhard gerade für das Prinzip der Rücksichtslosigkeit bei der Ich-Beschreibung von Montaigne inspiriert wurde. Das Fragezeichen nach dem Wort „selbstsicher“ deutet allerdings einen Vorbehalt an – eine Relativierung, die sowohl Montaigne als auch dem autobiographischen Genre gilt. Die Unsicherheit sowohl gegenüber sich selbst als auch gegenüber der Möglichkeit von Auktorialität überhaupt und der Möglichkeit einer souveränen Beschreibung des eigenen Lebens wird damit ebenso zu einem leitenden Interesse.

Wie verhält sich Bernhard zu Montaignes Prinzipien des autobiographischen Schreibens und zu Montaigne als einer literarischen Autorität? Auf

²⁰³ NLTB W10/3, Bl. 41. Dieses Blatt trägt die Überschrift „[NS Schülerheim]“ und enthält eine frühe Vorstufe der Schilderung von der Ankunft im Internat, wie auch eine kurze handschriftliche Stichwortliste, die das Werk *Die Ursache* nahezu zusammenfasst: „an den jahrelangen Erschöpfungszustand an das Aufstehen i. d. Bombennacht/Ohrfeigen von Grünkranz / [Grünkranz] / (NS Schülerheim) / [Johanneum].“ Direkt nach der Liste kommt Folgendes im Typoskript: „und diese Lehre dauerte zweieinhalb Jahre ... kaufmännische Lehre ein/und darauf die schwere, lebenslängliche Krankheit“. Die letzten zwei Zeilen fassen damit sowohl die Zeit im Gymnasium zusammen als auch die Zeit, von welcher der zweite Band *Der Keller* handelt, und schließlich die später in *Der Atem* und *Die Kälte* beschriebene Krankheit. Die Stichwörter – Erschöpfungszustand, Bombennacht, Ohrfeigen, Krankheit – geben einen Hinweis auf die Thematik des geplanten Werks. Weil der letzte Band, *Ein Kind*, erst später geplant wurde, stellen diese Stichwörter damit eine Art Zusammenfassung des gesamten autobiographischen Projekts dar. Montaigne spielt also schon an dieser Stelle offenbar eine wichtige Rolle.

welche Weise eignet er sich Montaigne konkret an? Um diese Fragen beantworten zu können, soll zunächst Bernhards Rezeptionsprozess rekonstruiert werden, und zwar anhand seiner Annotationen und Markierungen in der von ihm benutzten Quelle der Montaigne-Zitate. Der Blick auf den Zitierprozess soll zeigen, welche Effekte das Zitieren auf den Text und auf die Zitate hat und welche Bedeutungsänderung die Zitate durch diese Zitiertechnik erfahren.

3.3.1 „Wie ich!\": Quellenanalytische Untersuchung der Zitate

Wie zitiert Bernhard Montaigne konkret? Die Annahme der früheren Forschung, dass Bernhard die oben genannten Passagen aus den *Essais* zitierte und leicht umschrieb, wurde von den Herausgebern der Werkausgabe korrigiert: Alle Zitate stammen aus der Rowohlt-Monographie *Michel de Montaigne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* aus dem Jahre 1958, welche sich in Bernhards Nachlass befindet. Die Monographie stammt von Francis Jeanson und wurde von Paul Mayer ins Deutsche übersetzt. Auch in den Archivmaterialien zu *Die Ursache* ist Montaigne zweimal in Bernhards Notizen erwähnt: Das erste Mal sind die Seitenzahlen 25 und 27 erwähnt,²⁰⁴ die auf die oben erwähnte Kurzbiographie verweisen. Hier finden sich wiederum Textstellen aus Montaignes Werk, die allerdings nicht aus einer publizierten

²⁰⁴ Die erste Anführung befindet sich auf Blatt 3 im Dossier: Das Blatt ist offenbar eine frühe Konzeption des Werks *Die Ursache*, mit einer Mischung aus einem mehr oder weniger zusammenhängenden Text im Typoskript oben auf dem Blatt und handschriftlichen Notizen unten. Neben dem Namen „Montaigne“, der handschriftlich in Majuskeln geschrieben ist und mit einem Pfeil zu den Seitenzahlen, die auf zwei der zitierten Seitenzahlen in der Monographie verweisen, steht „das Internat“ geschrieben, mit Pfeilen aus drei verschiedenen Richtungen und mit einem Pfeil zu der Nummer 47/6. „Das Internat“ war der erstgeplante Titel des Werks, das später zu „Die Ursache“ geändert wurde. Dieses Blatt zeigt aber damit, dass Montaignes Rolle schon in einer frühen Fassung des Werkes als bedeutend geplant war. Im Typoskript wird auch der Großvater erwähnt: „alles vom großvater aus.“ Dies zeigt nicht nur die besondere Bedeutung des Großvaters, sondern möglicherweise auch, dass Montaignes Rolle für Bernhard eben an erster Stelle in Bezug auf den Großvater zu betrachten ist. (Huber: Kommentar. S. 531.)

Übersetzung der *Essais*, sondern vom Übersetzer der Monographie stammen.²⁰⁵ Bernhards Interesse für diese Monographie zeigt sich sowohl in Markierungen in seinem Exemplar des Buchs als auch bereits in seinen eigenen frühen handschriftlichen Notizen zum Werk *Die Ursache*, in denen Montaigne mit Hinweisen auf Seitenzahlen in der Monographie erwähnt wird.

Die Monographie ist als ein textliches Zwischenglied zu betrachten. Die von Bernhard verwendeten Sätze sind mehr oder weniger direkte Zitate aus der Monographie, welche in *Die Ursache* ohne Zitatzeichen oder andere Kennzeichen übernommen wurden. Im Folgenden möchte ich die Verwendung der Zitate durch Bernhard ausgehend von ihrer Anordnung und Kommentierung in der Monographie Jeansons analysieren, um Formen der Rezeption und der kreativen Aneignung des vorgefundenen Materials unterscheiden und so die Funktion Montaignes in *Die Ursache* näher beleuchten zu können.

Das erste Zitat, das von Bernhard verwendet wird, ist das Folgende: „Wenn ich mich kennenlernen will, so deshalb, damit ich mich kennenlernen, wie ich wirklich bin, ich mache eine Bestandsaufnahme von mir...“²⁰⁶ Diese aus den *Essais* zitierten Sätze befinden sich in der Monographie in einem Kapitel mit dem Titel „Ich male mich selbst“. In dieser Passage greift der Biograph Jeanson Montaignes Vorhaben des Schreibens eines „*absonderliche[n] und wilde[n] Selbstporträt[s]*“ sowie seine Beweggründe für dieses Unternehmen auf.²⁰⁷ Demgemäß schrieb Montaigne über sich selbst, um seine innere Leere auszufüllen und „um seinem eigenen Leben Gehalt zu geben“.²⁰⁸

²⁰⁵ Vgl. ebd. S. 534. Walter Wagner weist beispielsweise auf die fehlerhaften bzw. verfälschten Zitate hin und vermutet, dass Bernhard die Zitate aus der deutschen Übersetzung der *Essais* genommen und modifiziert habe. Wagner: *Franzose wäre ich gern gewesen*. S. 17f.

²⁰⁶ Jeanson, Francis: *Michel de Montaigne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt 1958. S. 17. (Vgl. Ur: 87)

²⁰⁷ Jeanson deutet an, dass Montaignes Vorhaben, wie er es in Briefen usw. schilderte, mehr auf eine Autobiographie deutet, aber kommt zur Folgerung, dass für Montaigne kein Unterschied zwischen einem Selbstporträt und einer Autobiographie bestanden habe. Ebd. S. 15.

²⁰⁸ Ebd. S. 17. Jeanson zufolge ist es Montaignes Vorhaben gewesen, ein möglichst aufrichtiges Bild von sich zu geben, dass er also vorhatte, über sich selbst, wenn auch nicht die eigene Lebensgeschichte zu erzählen. Mit „Autobiographie“ meint Jeanson scheinbar Selbstporträt im buchstäblichen Sinn, also ein Porträt des „Selbst“, während der ‚bios‘-Aspekt der Autobiographie in den Hintergrund rückt. Ebd. S. 16f.

Jeanson hebt darüber hinaus die Gleichgültigkeit Montaignes gegenüber seinen Lesern hervor: Er lasse sich nicht dahingehend beeinflussen, das autobiographische Schreiben zu begründen, sondern ihn beschäftige nur die Durchführung.²⁰⁹ Ein Grund, warum Bernhard gerade diese Stelle interessant fand, könnte also zum einen in Montaignes Reflexionen zur Frage nach der Rezeption seines Werks liegen. Zum anderen könnte Bernhards Montaignes Haltung dazu, wie sie in der Monographie dargestellt wird, angezogen haben. Somit werden durch die Zitate Montaignes in der Auswahl Jeansons der Versuch einer Legitimation für das Selbstporträtieren und die Verteidigung gegenüber einer falschen Interpretation seines Motivs von Bernhard sozusagen kopiert. Bernhard nimmt allerdings keine Rücksicht auf den ursprünglichen Kontext von Montaignes Zitaten, sondern nutzt die einzelnen Sätze als Material für sein eigenes Projekt. Die Ironisierung der Zitate entsteht durch deren Dekontextualisierung, durch welche die semantische Bezüglichkeit der Zitate geöffnet wird und Ambivalenzen entstehen. Dies geht mit dem potentiellen Charakter des Essays einher, den Claire de Obaldia bei der Essayistik betont: Übertragen auf Bernhards Werk bedeutet dies, den Erzählvorgang mit Reflexionen, mit Korrekturen oder Moderierungen des Erzählten zu unterbrechen.

Die Zitate unterbrechen Bernhards eigenen Erzählvorgang und werden aus Montaignes Kontext herausgerissen, zugleich aber zum Teil in Bernhards Erzählweise integriert: „Ich studiere mich selbst mehr als alles andere. Das ist meine Metaphysik, das ist meine Physik. [...] Ich selbst bin der König der Materie, die ich behandle, und ich schulde niemandem Rechenschaft...“.²¹⁰ Diese Sätze werden auch von Bernhard fast direkt und ohne Referenzen in *Die Ursache* übernommen.²¹¹ Die einzigen Unterschiede zwischen dem originalen Zitat in der Monographie und dem Zitat bei Bernhard sind nur kleine Wortänderungen („behandele“ wird zu „behandle“) und die Punkte sind durch Kommas ersetzt, so dass die drei Sätze zu einem langen Satz werden.

²⁰⁹ „Ihn bekümmert es nicht, für dies absurde Unternehmen Gründe zu finden, ihm kommt es nur darauf an, es gut auszuführen.“, so der Biograph. Ebd. S. 17.

²¹⁰ Ebd. S. 22. (Vgl. Ur: 100)

²¹¹ Ebd. S. 22. Vgl. (Ur: 100).

Auf diese Weise werden Montaignes Sätze in Bernhards Schreibweise integriert, die von langen Sätzen und einer melodiosen Sprache geprägt ist,²²² so dass die Zitate im Text nicht auffallen, sondern mit Bernhards eigenen Sätzen mehr oder weniger zusammenschmelzen.

In der Auswahl Jeansons wird vor der oben zitierten Passage ein weiteres Zitat angeführt, in dem Montaigne über sich selbst unter anderem sagt, „wer sich umsieht, befindet sich nicht zweimal in der gleichen Lage... schamhaft bin ich und doch auch unverschämt... schwatzhaft und doch auch schweigsam, [...]; ein Lügner bin ich und doch ein Freund der Wahrheit... [...]“.²²³ Diesem Zitat geht demselben Montaigne-Zitat bei Bernhard die folgende Selbstbeobachtung voraus: „Wieder höre ich, gegen alle Vernunft, die gemeinen Ansichten gemeiner Menschen, bin ich, gegen alle Vernunft, wo ich *nicht* mehr reden sollte, ein Redender, wo ich *nicht* schweigen sollte, ein Schweigender.“ (Ur: 100) Die Parallele zwischen den beiden Sätzen ist offensichtlich. Während aber Montaigne die Vielseitigkeit und Widersprüchlichkeit seiner selbst anerkennt, malt Bernhards Erzähler ein Bild von sich selbst, in dem er selbst in Opposition zu seiner Umwelt tritt. Wenn auch Montaignes Satz zur Inspiration für Bernhards antithetischen Satz wurde, so erfuhr er doch zugleich eine radikale Bedeutungsverschiebung.

Der folgende Satz aus der Monographie stimmt mit Bernhards angeblichem Annäherungsversuch an die Wahrheit überein:

Es dürstet mich danach, mich zu erkennen zu geben; mir ist gleichgültig, wievielen, wenn es nur wahrheitsgemäß geschieht; oder, besser gesagt, ich begehre nichts, aber ich fürchte um alles in der Welt, von denen verkannt zu werden, die mich nur dem Namen nach kennen.²²⁴

Aufschlussreich ist hier, dass das Montaigne-Zitat, das in der Originalausgabe von Jeanson in zwei verschiedenen Varianten erscheint,²²⁵ in beiden Versio-

²²² Zu Bernhards Musikalität siehe Kapitel 4.

²²³ Jeanson: *Michel de Montaigne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. S. 21f.

²²⁴ Ebd. S. 24. (Vgl. Ur: 93)

²²⁵ Ebd. S. 24. Siehe auch das Zitat „ich bin begierig darauf, mich erkennen zu lassen [...]“ S. 44. Vgl. Kommentar zu den Zitaten im Originaltext in Kap. 3.3.1.

nen auch von Bernhard übernommen wird: „ich bin begierig darauf, mich erkennen zu lassen, in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht.“ (Ur: 87) „Es dürstet mich danach, mich zu erkennen zu geben; mir ist gleichgültig, wie vielen, wenn es nur wahrheitsgemäß geschieht“ (Ur: 92f.). Im weiteren Zitat ist das Wort „begierig“ mit „dürstet“ ausgetauscht: Die Wortänderung von „begierig“ zu „dürstet“²¹⁶ zeigt eine Prioritätsänderung hinsichtlich der Motivation für das Schreiben an. Ebenso deutet die Verschiebung vom „Wie“ („in welchem Maße“) zur Zahl der Adressaten („wie vielen“) und von der Handlung selbst („wenn es nur wirklich geschieht“) zur Priorität der Wahrheit („wenn es nur wahrheitsgemäß geschieht“) eine Bedeutungsverlagerung an. Die zunächst ausdrückliche Gier nach der Selbstdarbietung als Absicht des Schreibens wird damit schon innerhalb der Zitatensreihe relativiert.

Montaignes Forderung nach Wahrheit und seine Befürchtung, verkannt zu werden, werden in der Monographie als Zeichen dafür angegeben, dass Montaigne sich jetzt seiner neuen Rolle bewusst sei, dass er nicht nur der Mittelpunkt seiner Selbstbetrachtungen sei, sondern auch, dass diese ein Publikum haben, das er nicht kenne und das seine mehr oder weniger persönlichen Beschreibungen seiner selbst lese. Bernhard kombiniert dieses Zitat, das bei Jeanson isoliert steht, mit einem anderen Zitat aus der Monographie: „Manchmal geht es mir durch den Kopf, die Geschichte meines Lebens nicht preiszugeben. Die öffentliche Erklärung aber verpflichtet mich, auf dem einmal beschrittenen Wege weiterzugehen.“²¹⁷ Bei Montaigne gehe es hier, schreibt Jeanson, gerade um die Schwierigkeit, die „richtige“ Wahrheit über sich selbst zu wählen beziehungsweise zu schreiben: „[D]ie objektive Klarheit ist eine Chimäre: sich kennen, das bedeutet schon die Wahl zwischen verschiedenen Arten der Existenz.“²¹⁸

Bernhards Zitieren dieses Satzes Montaignes lässt jedoch einen erklärenden Satz über Montaignes veröffentlichtes Bild seiner selbst aus, der in der Monographie direkt vor den obigen Sätzen steht: „Ich fühle den unerhofften

²¹⁶ Das Wort „dürstet“ erscheint dabei als Allusion auf biblische Sprache, etwa auf Ausdrucksweisen im Hohelied: „Es dürstet meine Seele nach dir; mein Fleisch verlangt nach dir in einem trockenen und dürren Land, wo kein Wasser ist...“. In: Psalm 63: 1-3.

²¹⁷ Jeanson: *Michel de Montaigne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. S. 25. (Vgl. Ur: 92f.)

²¹⁸ Ebd. S. 25.

Vorteil, den die Veröffentlichung meiner Lebensweise gewährt, die ich keineswegs als Vorbild hinstellen möchte.“²¹⁹ Diese Auslassung führt bei Bernhard damit zu einer Bedeutungsverschiebung weg von der Diskussion über das Publikum. Im Unterschied zu Montaigne geht es bei Bernhard nicht um das öffentliche Bild seiner selbst, sondern es geht ausschließlich um die Poetologie: Laut Zitat geht es um die Verpflichtung, „auf dem einmal beschrittenen Wege weiterzugehen“, was als Metapher für die Verpflichtung zur Aufrichtigkeit im Schreiben gedeutet werden kann.²²⁰ Um das gleiche geht es bei Montaigne auch im nächsten Zitat, von dem Bernhard nur den ersten Satz zitiert:

Ich habe es mir zum Gesetz gemacht, alles zu sagen, was ich zu tun wage, und ich enthülle sogar Gedanken, die man eigentlich nicht veröffentlichen kann. Der schlimmste meiner Gedanken und meiner Zustände erscheint mir nicht so häßlich, wie ich es häßlich und feige finde, ihn nicht einzugestehen. Jeder ist maßvoll in der Beichte; man sollte es auch im Tun sein; die Kühnheit, Fehler zu begehen, wird durch die Kühnheit sie einzugestehen, weder wettgemacht noch gezügelt.²²¹

Auch hier ist Bernhards Auswahl aufschlussreich. Der zweite und der dritte Satz im Zitat werden von Bernhard nicht zitiert. Vor allem der letzte Satz enthält ein Plädoyer für die Mäßigung und wird von Bernhard nicht zitiert. Montaignes Forderung nach Mäßigung passt nicht zu Bernhards eigenem autobiographischen Projekt. Im Gegenteil, Bernhard möchte alles und vor allem das gesellschaftlich nicht Akzeptierte schreiben. Deshalb zitiert er nur die Stellen, die zu seinem eigenen radikalen Ansatz passen. Dies zeigt sich etwa in der folgenden Textstelle, bei der Bernhard den ersten Satz, der ihm also als weniger wichtig erschienen sein muss, auslässt:

²¹⁹ Ebd. S. 25.

²²⁰ Darüber hinaus stellen dieses Zitat und die Metapher des Gehens erstens einen Bezug auf das Essayistische und Prozessuale der Schreibweise, und zweitens eine Verbindung zum spaziergehenden Großvater her, auf den in Kapitel 6 zurückgekommen werden soll.

²²¹ Jeanson: *Michel de Montaigne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. S. 26. Der erste Satz ist in *Die Ursache* S. 87 zitiert.

Wenn ich mich zeige, wie ich bin, so mag das nicht viel bedeuten, aber vielleicht kann es anderen von Nutzen sein... Manche Angelegenheit, die Schicklichkeit und Vernunft aufzudecken verbieten, habe ich zur Belehrung der Mitwelt bekanntgegeben.²²²

Der Vorsatz Montaignes, dass seine Beschreibung anderen von Nutzen sein soll, also die Referenz an das klassische „prodesse et delectare“, wird von Bernhard hier ausgelassen. Auf eine Verpflichtung gegenüber dem Publikum will sich Bernhard offensichtlich nicht einlassen, seine Poetik gibt der subjektiven und kompromisslosen Freiheit den Vorrang. Das nächste Zitat, das bei Bernhard vor dem vorigen platziert ist, betont daher auch vor allem die Wichtigkeit der Selbstbeschreibung:

Es gibt nichts Schwierigeres, aber auch nichts Nützlicheres als die Selbstbeschreibung. Man muß sich prüfen, man muß sich selbst befehlen und an den richtigen Platz stellen. Dazu bin ich immer bereit, denn ich beschreibe mich immer.²²³

Bernhard zitiert die Textstelle vollständig und fügt nach dem letzten Satz ein weiteres Montaigne-Zitat hinzu: „[...] und ich beschreibe nicht meine Taten, sondern mein Wesen.“²²⁴ Dies scheint beinahe ein Programm für die Handlungsarmut in Bernhards Schreiben zu sein: Das Wesen des Erzählers, vor allem seine Radikalität und Wut, kommt vor allem durch die Sprechweise, durch das Erzählen zum Vorschein – und nicht so sehr durch den Inhalt, das Erzählte. Darin unterscheidet Bernhard sich tatsächlich von Montaigne, für den der Inhalt als das wichtigste hervorgehoben wird, wie schon bei Jeanson zu lesen war: „Montaigne schreibt, um sich verständlich zu machen, und nicht um der Worte selbst willen; er will nicht, daß die Form die Aufmerksamkeit von den Ideen ablenkt.“²²⁵ Die Form der Darstellung findet zwar auch bei Montaigne Berücksichtigung.²²⁶ Anders als bei Montaigne hat die

²²² Ebd. S. 30. (Vgl. Ur: 87)

²²³ Ebd. S. 30. (Vgl. Ur: 87)

²²⁴ Ebd. S. 31. (Vgl. Ur: 87)

²²⁵ Ebd. S. 94.

²²⁶ Vgl. ebd. S. 15.

Schreibweise bei Bernhard, wie zu zeigen ist, aber nicht lediglich eine Ausdrucksfunktion, sondern gewinnt erkenntnismäßigen Eigenwert.

Die folgenden Zitate sind bei Bernhard auf zwei verschiedene Passagen verteilt (S. 87 und S. 93), wie oben schon erörtert:

Ich bin darauf begierig, mich erkennen zu lassen; in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht; oder, um es besser auszudrücken, ich bin auf nichts begierig, aber ich fürchte gewaltig, von denen verkannt zu werden, die meinen Namen kennenlernen.²²⁷

In der Monographie geht dieser Passage folgende Feststellung Jeansons unter der Überschrift „Moral des guten Willens“ voraus:

Hier kann man versuchen, Montaigne zu verstehen: in diesem dialektischen Hin und Her zwischen spontaner Selbstdarstellung – „Ich bin begierig, mich erkennen zu lassen.“ – „Ich habe so große Freude daran, beurteilt und erkannt zu werden, daß es mir ganz gleichgültig ist, in welcher Art es geschieht“ –, und seiner defensiven Haltung, „wenn es nur wahrheitsgemäß geschieht ... oder um es besser auszudrücken, ich fürchte gewaltig, von denen verkannt zu werden, die meinen Namen kennenlernen.“²²⁸

Dieses Spannungsfeld, das „dialektische[] Hin und Her zwischen spontaner Selbstdarstellung [...] und seiner defensiven Haltung“, wie es der Biograph Jeanson formuliert,²²⁹ geht einher mit Montaignes Überlegungen zur Darstellung der Wahrheit, wie oben erläutert. Hier liegt außerdem ein wichtiger Anknüpfungspunkt zu Bernhards eigenem Projekt. Die reflexive Haltung bezüglich der Wahrheit kann auf das Prosawerk *Die Ursache* insgesamt übertragen werden, und zwar auf das Spannungsfeld zwischen Bernhards Studie seiner selbst, der Suche nach der „Ursache“ einerseits, und andererseits seiner Poe-

²²⁷ Ebd. S. 42. (Vgl. Ur: 87 und 93)

²²⁸ Ebd. S. 44. (Vgl. Ur: 87 und 93)

²²⁹ Vgl. ebd. S. 25.

tik der Andeutung, wie sie der Untertitel benennt. Implizit in diesem Untertitel liegt ein Zweifel, der das Gesagte – oft als spontan erscheinende, vorläufige oder lediglich behauptende Darstellungen – wieder relativiert.²³⁰

Montaignes eigene Reflexionen werden also von Bernhard zunächst zitiert, aber in einen neuen Kontext platziert, wie auch bei den letzten Beispielen deutlich wird: „Es ist schmerzlich, sich an einem Ort aufhalten zu müssen, wo alles was unser Blick erreicht, uns angeht und uns betrifft“²³¹ bezieht sich bei Montaigne auf lästige Alltagsverpflichtungen.²³² Dieser Satz Montaignes, der bei Bernhard als erstes Zitat erscheint – auffällig ist, dass in *Die Ursache* die Zitate in entgegengesetzter Reihenfolge zur Anordnung in der Monographie erscheinen –, erfährt im Kontext von Bernhards autobiographischen Ausführungen eine grundsätzliche Bedeutungsverschiebung, sowohl als Beschreibung der Schmerzhaftigkeit des Erinnerns als auch als ein subtiler Hinweis auf den fehlenden Willen der Umgebung zur Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit. Auch Montaignes Sätze „Meine Seele war bewegt [...]“ und „[...] die Wahrheit könne unter keinen Umständen dem Zwang und der Gewalt erliegen“²³³ haben einen konkreten biographischen Hintergrund, der in der Aneignung durch Bernhard gelöscht wird: Sie weisen auf Montaignes Rolle in Theateraufführungen als Kind hin, die seinem damaligen Alter nicht entsprochen habe, wie Montaigne in der Darstellung folgert. Montaigne deutet damit an, dass seine Hybris ihm seine Karriere gegeben oder zumindest geholfen habe. Dies verstärkt Jeanson noch durch folgenden Kommentar, der als Zwischentitel für den Absatz hervorgehoben ist: „Der Junge besitzt Geist und Selbstsicherheit.“²³⁴ Die Zitate enthalten also Montaignes eigene Reflexionen zu konkreten Ereignissen in seiner Biographie. Bernhard löst diese Aussagen aus ihrem Kontext und verallgemeinert sie

²³⁰ Diese Poetik hat deutliche Bezüge zur romantischen Ironie. Das Ziel der frühromantischen Universalpoesie war es, durch romantische Ironie, durch die Grenzüberschreitung zwischen Erzählen und Reflektieren eine höhere Wahrheit zu erlangen. Vgl. Japp, Uwe: *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: V. Klostermann 1999, S. 185f.

²³¹ Jeanson: *Michel de Montaigne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. S. 88. (Vgl. Ur: 87)

²³² Ebd. S. 88.

²³³ Ebd. S. 77.

²³⁴ Ebd. S. 77. Dies lässt darüber hinaus an Bernhards handschriftlichen Notizen über die Selbstsicherheit denken; „Montaigne immer: über mich selbst selbstsicher!?“ (siehe oben, Kap. 3.3).

dadurch. Auf diese Weise erfahren sie Bedeutungsverschiebungen, die von Umakzentuierungen bis hin zu Ironisierungen reichen.

Deutlich ist also, dass Bernhard nur Aussagen verwendet, die von Montaignes Reflexionen über das eigene Schreiben handeln, oder andere Aussagen so zitiert, dass sie ihre ursprünglichen konkreten biographischen Referenzen verlieren.²³⁵ Die Stellen, die Bernhard in seinem Exemplar der Rowohlt-Monographie markiert hat, beziehen sich auf Zitate beispielsweise über den Tod, der sowohl in *Die Ursache* als auch in anderen von Bernhards Werken ein wichtiges Thema ist. Einige andere deutlich und teils mit vielen Pfeilen markierte Stellen beschreiben die Ehe und die Rolle der Frau, wie auch Montaignes Meinungen zum Thema Kinder.²³⁶

Dass Bernhard eine Geistesverwandtschaft mit Montaigne empfunden hat, drückt sich nicht zuletzt in den häufigen Markierungen in Jeansons Monographie aus.²³⁷ Ein Absatz über das ländliche Leben, in dem es darum geht, dass Montaignes intellektuelle Arbeit auf Kosten seiner Alltagstauglichkeit gehe, ist in Bernhards Ausgabe mit der Randbemerkung versehen: „Wie ich!“²³⁸ Der Absatz ist in *Die Ursache* jedoch typischerweise nicht zitiert, was ein Hinweis darauf ist, dass es Bernhard in seiner *Autobiographie* eben nicht um die persönliche Parallele geht und nicht um eine Ähnlichkeit der Lebensläufe, sondern vor allem um eine Poetik des autobiographischen Schreibens. Sein Vorhaben in *Die Ursache* ist offensichtlich, sich selbst und sein Leben in teilweiser Analogie zu Montaigne auf eine möglichst wahrhafte Art und

²³⁵ Bernhards eigene Ausgabe enthält viele Anmerkungen und Anstreichungen, aber interessanterweise gelten die Markierungen im Text hauptsächlich anderen Textstellen als den in *Die Ursache* zitierten.

²³⁶ Dieser Themenbereich ist in der *Autobiographie* nicht präsent. Allerdings hat Bernhard im Roman *Auslöschung*, wo Montaigne auch eine wichtige Bezugsperson ist, eine dieser markierten Textstellen als Motto des Romans benutzt.

²³⁷ Vgl. auch Manfred Mittermeyers Kommentar zu Bernhards Annotationen in der Monographie: Mittermayer, Manfred: „... sagt Montaigne“. Thomas Bernhard liest die Rowohlt monographie Nr. 21. In: *Lesespuren - Spurenlesen oder Wie kommt die Handschrift ins Buch? Von sprechenden und stummen Annotationen*. Hrsg. von Marcel Atze und Volker Kaukoreit. Wien: Praesens 2011. S. 414-416.

²³⁸ Jeanson: *Michel de Montaigne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. S. 91. Bernhard kaufte 1965 einen Vierkanthof in Ohlsdorf, renovierte diesen und arbeitete hier auch als Schriftsteller. Vgl. etwa Schmid, Wieland und Erika Schmid: *Thomas Bernhards Häuser: Mit einem Essay und 132 Photographien*. Salzburg: Residenz 1995. S. 5f.

Weise zu beschreiben. Deshalb ist es plausibel, dass Bernhard nur die Stellen zitiert hat, die von der Selbstbeschreibung handeln.

Bernhard geht es darum, bei Montaigne nach Anknüpfungspunkten für das eigene autobiographische Schreiben zu suchen, auch wenn die Suche eine inszenierte ist, sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene. Bernhard hat deutlich nur diejenigen Zitate ausgewählt, die für sein Projekt nützlich gewesen sind. Obwohl er sich Montaigne aneignet und ihn als Autorität und Lehrmeister hervorhebt, wählt er nur die Sätze aus, die zu seiner eigenen Thematik und vor allem zu seiner Radikalität passen. Mit dem neuen Kontext entsteht dazu eine Bedeutungsverschiebung; die Sätze erhalten bei Bernhard tendenziell einen engeren, rein poetologischen Fokus. Auf der anderen Seite wird Montaigne, wenn auch in einer dem eigenen Schreiben angepassten Version, als Autorität inszeniert. Die Art und Weise, wie die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelösten, dekontextualisierten und verallgemeinerten Sätze die Handlung unterbrechen und wie dabei Montaignes Name hervorgehoben wird, verstärkt zusätzlich Montaignes Position als Autorität und Lehrmeister. Zugleich aber führt diese Zitiertechnik – die Unterbrechung der Handlung, die fehlenden Übergänge und die Auflistung der Sätze – aber auch dazu, dass Montaignes Stimme mit derjenigen des Erzählers verschwimmt.

3.3.2 *Formen und Effekte der Zitatechnik*

Mit Walter Wagner kann man in den Montaigne-Passagen einen Dialog zwischen dem Erzähler und Montaigne beziehungsweise eine Art autobiographischen Pakt sehen, indem der Erzähler die Sätze als ein Mantra darstellt, als Strategien zur Wahrhaftigkeit bei der Selbstbeschreibung.²³⁹ Die ältere Forschung ging zum Teil davon aus, dass der Erzähler Montaignes Sentenzen nach und nach auf sich selbst beziehe und dabei kommentiere.²⁴⁰ Weil beinahe jeder Satz in den Montaigne-Passagen²⁴¹ ein Subjekt-Ich enthält (bis auf

²³⁹ Wagner: *Franzose wäre ich gern gewesen*. S. 110f.

²⁴⁰ Siehe z.B. Marquardt: *Gegenrichtung*. S. 138.

²⁴¹ Vgl. den kompletten Text der Passagen in Kap. 3.2.

einen Satz, bei dem das Subjekt ein generalisiertes „man“ ist) und keine Zitatzeichen benutzt werden, sind die Stimmen des Erzählers, Montaignes und des Großvaters nicht einfach auseinanderzuhalten. Dadurch erhalten auch ihre Referenzen einen unklaren Status. Wie oben gezeigt, entstammen aber alle zitierten Sätze Montaignes in *Die Ursache* der Monographie von Jeanson: Die von Bernhard benutzte Quelle der Zitate ist in der Forschung bislang nicht im Detail studiert worden,²⁴² weshalb diese Untersuchung eine neue Perspektive über die Form und den Effekt dieser Zitiertechnik leisten kann.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie die Zitate im Text- und Handlungszusammenhang platziert sind. Auffällig ist, wie die Zitate die Handlung, und das heißt die Erinnerungsdarstellungen beziehungsweise Reflexionen über die vergangene Zeit und die Erinnerungen unterbrechen. Sie erscheinen wie willkürlich in den erzählenden Text eingefügt, haben keine unmittelbare Referenz zum Kontext und wirken damit auf den ersten Blick wie zufällig angeordnet. Dazu haben die einzelnen Sätze teilweise das Gepräge einer Auflistung loser Einzelsätze, vor allem in der ersten Passage, in der Montaigne beinahe zur Parodie der Selbstbeschreibung wird.²⁴³ Das erste Zitat wird mit dem lapidaren Ausdruck „Montaigne schreibt“ eingeleitet und unterbricht die Erzählung von illegalen Grenzübertritten zwischen Österreich und Deutschland, die der Erzähler als Jugendlicher gemeinsam mit seinem Bruder unternahm:

Wahrscheinlich bin ich den nachfolgenden Samstag mit meinem Halbbruder wieder *schwarz* über die Grenze nach Traunstein zurück, die Folgen waren sicher fürchterliche gewesen. Die Zeit war angefüllt

²⁴² Mittermayers kurzer Kommentar zur Monographie stellt zwar eine Ausnahme dar, dieser kann jedoch nur als eine kurze Präsentation gelten. Vgl. Mittermayer: „... sagt Montaigne“. Thomas Bernhard liest die rowohl monographie Nr. 21.

²⁴³ „Montaigne schreibt, es ist schmerzlich, sich an einem Ort aufhalten zu müssen, wo alles was unser Blick erreicht, uns angeht und uns betrifft. Und weiter: meine Seele war bewegt, über die Dinge meiner Umgebung bildete ich mir ein eigenes Urteil und verarbeitete sie ohne fremde Hilfe. Eine meiner Überzeugungen war, die Wahrheit könne unter keinen Umständen dem Zwang und der Gewalt erliegen. Und weiter: ich bin begierig darauf, mich erkennen zu lassen, in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht. Und weiter: es gibt nichts Schwierigeres, aber auch nichts Nützlicheres, als die Selbstbeschreibung. Man muß sich prüfen, muß sich selbst befehlen und an den richtigen Platz stellen. [...]“ (Ur: 87).

mit *Unheimlichkeit* und *Unzurechnungsfähigkeit* und mit fortwährender *Ungeheuerlichkeit* und *Unglaublichkeit*. Montaigne schreibt, es ist schmerzlich, sich an einem Ort aufhalten zu müssen, wo alles was unser Blick erreicht, uns angeht und uns betrifft. Und weiter: meine Seele war bewegt, über die Dinge meiner Umgebung bildete ich mir ein eigenes Urteil und verarbeitete sie ohne fremde Hilfe. [...] (Ur: 87)

Die Aneinanderreihung von Zitaten, die nur durch den wiederholten aufzählenden Ausdruck „und weiter“ zusammengehalten wird, erscheint durch den fehlenden Übergang wie ein Fremdkörper im Text, der den Erzählfluss stört. Tatsächlich wird dem Erzählverlauf durch die Zitate eine neue Ebene hinzugefügt, die im erzählerischen Zusammenhang erst durch den abschließenden Erzählerkommentar motiviert wird:

Und weiter: wenn ich mich kennenlernen will, so deshalb, damit ich mich kennenlernen, wie ich wirklich bin, ich mache eine Bestandsaufnahme von mir. Diese und andere Sätze habe ich oft von meinem Großvater, dem Schriftsteller, gehört, wenn ich ihn auf seinen Spaziergängen begleitet habe, Montaigne hat er geliebt, diese Liebe teile ich mit meinem Großvater. (Ur: 87)

In der folgenden Zitatpassage, bei der der Ausgangspunkt eine pessimistische Reflexion über das Erinnern und Erzählen bildet, ist der Übergang zwischen erzählendem Text und Zitat auf den ersten Blick überhaupt nicht zu erkennen. Der zitierte Text erscheint zunächst lediglich einen Themenwechsel anzukündigen. Dass es sich tatsächlich um einen Sprecherwechsel handelt, um einen Übergang zwischen Erzähltext und Zitat, wird erst nach dem zweiten Satz des Zitats durch die Hinzufügung „so Montaigne“ kenntlich gemacht. Die hat auf den Leser den Effekt, dass das zitierte Ich Montaignes zunächst mit dem reflektierenden Erzähler verwechselt wird:

So sind alle, die mir die Nächsten gewesen sind und die alle aus dem Boden dieser Stadt oder dieser Landschaft sind, wieder in den Boden

dieser Stadt oder Landschaft zurückgekommen, aber meine Friedhofbesuche zu meiner Mutter, zu meinen Großeltern, zu meinem Onkel sind, an sich zwecklos, nur *unerhörte* Erinnerung und schwächende, nachdenklich machende Deprimierung. Manchmal geht es mir durch den Kopf, die Geschichte meines Lebens nicht preiszugeben. Diese öffentliche Erklärung aber verpflichtet mich, auf dem einmal beschrittenen Wege weiterzugehen, so Montaigne. Es dürstet mich danach, mich zu erkennen zu geben; mir ist gleichgültig, wie vielen, wenn es nur wahrheitsgemäß geschieht; oder, besser gesagt, ich begehre nichts, aber ich fürchte um alles in der Welt, von denen verkannt zu werden, die mich nur dem Namen nach kennen, so Montaigne. (Ur: 92f.)

Die mechanisch wiederholte Hinzufügung „so Montaigne“ wird auch im letzten Montaigne-Zitat verwendet, das ebenfalls völlig unverbunden im Text auftaucht:

Die Schönheit als Berühmtheit meiner (einer) Heimat ist nur ein Mittel, ihre Gemeinheit und ihre Unzurechnungsfähigkeit und Fürchterlichkeit, ihre Enge und ihren Größenwahnsinn mit erbarmungsloser Intensität fühlen zu lassen. Ich studiere mich selbst mehr als alles andere, das ist meine Metaphysik, das ist meine Physik, ich selbst bin der König der Materie, die ich behandle, und ich schulde niemandem Rechenschaft, so Montaigne. (Ur: 100)

Die Montaigne-Zitate erscheinen also alle ganz unvermittelt im Text und sind thematisch in keiner Weise vorbereitet; vielmehr provoziert der Text zu Verwechslungen zwischen Erzähler-Ich und dem zitierten Ich Montaignes. Auf der Handlungsebene lässt sich die Unklarheit bezüglich der Stimmen mit folgendem Gedankengang illustrieren, mit welchem die erste Montaigne-Passage endet:

Diese und andere Sätze habe ich oft, ohne sie zu verstehen, von meinem Großvater, dem Schriftsteller gehört, wenn ich ihn auf seinen Spaziergängen begleitet habe, Montaigne hat er geliebt, diese Liebe teile ich mit meinem Großvater. (Ur: 87)

In erster Linie wird durch diesen Satz klar, dass zwischen dem Großvater und Montaigne eine Geistesverwandtschaft besteht, wie auch deutlich zwischen dem Erzähler und Montaigne eine Geistesverwandtschaft erkennbar ist. Montaigne erhält dabei Vorbildcharakter, er wird zu einem intellektuellen Ort, an dem der Erzähler sich mit dem Großvater treffen kann, und die Sätze vereinen dabei auch den Erzähler mit seinem Großvater.²⁴⁴

Die Untersuchung der Montaigne-Monographie, aus der die Sätze zitiert sind, hat gezeigt, dass die Zitate im Großen und Ganzen direkt übernommen sind. Die Überlagerung der Stimmen im obigen Zitat ist als eine bewusste Erzählstrategie zu betrachten. Die Zitate sind ohne thematischen oder erzählerischen Zusammenhang in den Text eingebracht, so dass die Zitierweise als eher hart und montierend erscheint. Dieses literarische Spiel deutet auf eine Ambivalenz im Hinblick auf Montaignes Rolle als Autorität hin. Durch das wiederholte „und weiter“ wird dessen Stimme sogar fast karikiert.²⁴⁵ Das Ich entzieht sich der Unterwerfung durch diese Autorität, während es gleichzeitig Montaigne als eine Autorität benutzt. Dabei führt die Erzählweise zu Verwirrung, da durch das Verschwimmen der Stimmen die Schwierigkeit entsteht, den Zitatteilen klar abgegrenzte Sprechinstanzen zuzuordnen. Das Erzähler-Ich verschwindet, womit gleichzeitig die Chronologie und Zeit und Raum in der Erzählung aufgelöst werden, indem die Sätze als Teile einer losen Gedankenreihe assoziativ vorangetrieben werden.

²⁴⁴ Vgl. hierzu auch Wagner: *Franzose wäre ich gern gewesen*. S. 109.

²⁴⁵ Dies lässt wiederum Assoziationen zu *Alte Meister* zu, wo Heidegger, der dort „lächerliche[r] nationalsozialistische[r] Pumphosenspießer“ (AM: 55) genannt wird, karikiert dargestellt wird. Das komische Gepräge wird durch Aufzählungen seiner Alltagshandlungen, so wie sie angeblich auf Fotografien gezeigt seien, verstärkt: „auf diesen Fotografien steigt Heidegger aus seinem Bett, steigt Heidegger in sein Bett wieder hinein, schläft Heidegger, wacht er auf, zieht er seine Unterhose an, schlüpft er in seine Strümpfe, macht er einen Schluck Most, tritt er aus seinem Blockhause hinaus und schaut auf den Horizont, schnitzt er seinen Stock, setzt er seine Haube auf, nimmt er seine Haube vom Kopf [...]“. (AM: 59).

Indem der Text den eigenen Erzählfluss unterbricht, fordert er den Leser zur Herstellung von Zusammenhängen heraus. Er spielt mit dem Leser, der in seiner Leseerwartung immer wieder getäuscht und auf sich selbst zurückgeworfen wird. Auf den zweiten Blick stellen sich dann neue Zusammenhänge her, die weniger thematischer als vielmehr reflexiver Art sind. Während die erste Zitatreihe mit einer Metareflexion abgeschlossen wird („Diese und andere Sätze habe ich oft von meinem Großvater [...] gehört“), erscheinen die Sätze, die auf den zweiten und dritten Zitatblock folgen, ohne thematischen Zusammenhang zum zitierten Text. Was die Folgesätze hier jedoch vereint, sind ihre Länge, die verschachtelte Syntax und die assoziative Gedankenführung. Sie umkreisen ihr Thema, könnte man sagen, in gleichsam essayistischer Weise. So folgt unmittelbar auf das zweite Zitat anschließend, ohne erkennbaren thematischen Zusammenhang, eine Reflexion über die Frage, warum der Erzähler in das Gymnasium eingetreten ist:

Das Gymnasium war mir, durch alle Voraussetzungen, die ich gehabt habe, unmöglich geworden, *schon bevor* ich in das Gymnasium eingetreten bin, und ich hätte niemals in das Gymnasium eintreten sollen, aber es war der Wunsch meines Großvaters gewesen, und diesen Wunsch hatte ich erfüllen wollen, und tatsächlich hatte ich zuerst alle meine Kräfte zusammengenommen, um meinem Großvater, nicht mir, der ich diesen Wunsch nie gehabt habe, diesen Wunsch zu erfüllen, lieber wäre ich in eine der vielen Arbeitsmühlen meiner Verwandten gegangen als in das Gymnasium, aber ich war natürlich dem Wunsch meines Großvaters gefolgt, ich hatte nicht das Gefühl, nur auf dem Umweg über das Gymnasium etwas werden zu können, wie es, ganz gegen sein Denken, auf einmal mein Großvater gehabt hat und wie es zu allen Zeiten, solange es Gymnasien gibt, alle immer geglaubt haben, die Wahrheit ist, daß ich schon in der absoluten Gewißheit, im Gymnasium zu scheitern, in das Gymnasium eingetreten war, eine solche in Gymnasien herrschende Erziehungs- und Unterrichtsmaschine hatte nur eine zerstörerische Wirkung auf mich und also auf mein ganzes Wesen haben können, aber für meinen Großvater hatte es das Gymnasium sein müssen, weil er selbst nur die sogenannte Re-

alschule besucht hatte, keine *humanistische* Mittelschule also, sondern nur eine sogenannte *technische*, so sollte der Enkel das Gymnasium besuchen, das er, aus was für Gründen auch immer, nicht hatte besuchen *dürfen*. (Ur: 93)

Der lange verschachtelte Satz vermittelt den Eindruck spontanen Schreibens, einer Gedankenschrift. Erst nach einer langen Umkreisung des Themas – der (damalige) Wille zur Wunscherfüllung des Großvaters, dass der Enkel ins Gymnasium gehe – kommt der Erzähler zur Pointe, nämlich zum eigentlichen Grund für die Gymnasiumseinschreibung des Enkels, nach der Folgerung des Erzählers.²⁴⁶ Diese Information erscheint damit als eine neue Erkenntnis, also etwas, das erst im Laufe des Schreibprozesses festgestellt wurde. Die Passage ist somit ein typisches Beispiel für Bernhards umkreisen-des *essayistisches* Schreiben, in dem der Schreibprozess selbst als gedankliche Arbeit im Text sichtbar gemacht wird.

Die letzte Montaigne-Passage ist in die Feststellung eingeflochten, dass die Stadt Salzburg auch zwanzig Jahre nach dem Internatsaufenthalt als noch immer fürchterlich empfunden wird. Dieses oben schon angeführte Zitat steht hier, noch deutlicher als bei den anderen Zitaten, als unverbundener Einschub in den Erzählgang:

Die Schönheit als Berühmtheit meiner (einer) Heimat ist nur ein Mittel, ihre Gemeinheit und ihre Unzurechnungsfähigkeit und Fürchterlichkeit, ihre Enge und ihren Größenwahnsinn mit erbarmungsloser Intensität fühlen zu lassen. Ich studiere mich selbst mehr als alles andere, das ist meine Metaphysik, das ist meine Physik, ich selbst bin der König der Materie, die ich behandle, und ich schulde niemandem Rechenschaft, so Montaigne. Zwei Menschen sind mir vor allen andern aus dem Gymnasium in Erinnerung geblieben [...]. (Ur: 100)

²⁴⁶ Vgl. dazu Kap. 6.

Der Kontext vor und nach dem Zitat ist hier interessant: Von der Generalisierung, die durch die Aufzählung von negativen Attributen immer mehr intensiviert wird, geht der Erzählvorgang über zu einer Schilderung von zwei spezifischen Personen, einem Schüler und einem Lehrer. Die beiden Personen werden als konkrete Opfer der Stadt Salzburg angeführt und fungieren damit als Beispiel für die Behauptung des Erzählers vor dem Zitat, dass die Stadt fürchterlich sei. Der Übergang vor und nach dem Zitat ist auffällig abrupt, und das Zitat markiert eine Unterbrechung des Erzählflusses und eine Änderung der Intensität. Mit seinem auffälligen sprachlichen Rhythmus, der vor allem durch den Parallelismus von „Metaphysik“ und „Physik“ zustande kommt, fungiert das Zitat als eine kontrapunktische Reaktion auf eine vom Erzähler mit gegensätzlichen substantivierten Adjektiven beschriebenen Heimat, worin die Stereotypie der Schönheit der Heimat als ein zynischer Deckmantel, als eine Fassade entlarvt wird, die ihre eigentliche „Fürchterlichkeit“ nur überspielt.²⁴⁷ Das Zitat bezieht dabei eine andere Stimmungslage ein, als die polemische im davorstehenden Satz. Es erscheint somit als eine hineinmontierte zweite Stimme beziehungsweise Gegenstimme, die durch den Hinweis „so Montaigne“ zugleich als ein retardierendes Moment in der Beschreibung dient. Die Änderung der Intensität wird aber nach dem Zitat beibehalten: Das Montaigne-Zitat scheint also hier zu einer poetologischen Richtungsänderung beizutragen.²⁴⁸

Unmittelbar nach dem dritten Zitatblock erscheint ein Satz mit ähnlich aufgebauter Satzstruktur. Dieses Mal erinnert sich der Erzähler an die Zeit im Gymnasium zurück:

²⁴⁷ Somit erinnert die Ortsbeschreibung an den in der österreichischen Literatur stark vertretenen Themenkomplex der ‚Hassliebe‘. Vgl. hierzu etwa W. G. Sebald: *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg: Residenz Verlag 1991.

²⁴⁸ Vgl. die romantische Ironie und Schlegels Theorie der ‚Parekbase‘: Schlegel überträgt den Begriff der dramatischen ‚Parabase‘, die er ‚Parekbase‘ nennt, auf die Sprechweise der Ironie. Bei Schlegel heißt es: „Die Ironie ist eine permanente Parekbase.“ Die Parabase bezeichnet die Unterbrechung der dramatischen Handlung durch den Chor, also eine Störung der Illusion, die durch Potenzierung erreicht wird. Dies sieht er im Zusammenhang mit seinem Prinzip, dass die Poesie zugleich „Poesie der Poesie“ sein sollte, also sich selbst mitthematisieren, was auf der formalen Ebene als ein Spiel auf mehreren Ebenen erscheinen sollte. Indem die Kunst sich selbst damit darstellt, würde die Illusion gestört werden, was von Schlegel als „poetische Desillusionierung“ bezeichnet wurde. Diese „Desillusionierung“ sollte aber wiederum das Kunstwerk potenzieren und den Kunstcharakter exponieren. Japp: *Theorie der Ironie*. S. 186f.

Zwei Menschen sind mir vor allen andern aus dem Gymnasium in Erinnerung geblieben, der von einer Kinderlähmung vollkommen verkrüppelte Mitschüler, Sohn eines Architekten, welcher in einem der alten Häuser am linkseitigen Salzachufer seine Kanzlei gehabt hat, in einem jener bis in den dritten und vierten Stock hinauf von der Feuchtigkeit schwarzen Häuser mit ihren hohen Gewölben und meterdicken Mauern, in welchem ich selbst sehr oft gewesen bin zu dem Zwecke mathematischer Nachhilfeübungen, die gemeinsam mit diesem verkrüppelten Mitschüler, von welchem ich auch immer im geometrischen Zeichnen unterstützt worden bin, besser vonstatten gegangen waren, als wenn ich sie allein gemacht hätte, und ich war sehr oft und wöchentlich wenigstens einmal in dem Hause dieses Verkrüppelten gewesen, und der Geografieprofessor Pittioni, dieser kleine, glatzköpfige, von oben bis unten unansehnliche Mann, der der Mittelpunkt des Hohnes und Spottes aller meiner Mitschüler und tatsächlich des ganzen Gymnasiums gewesen war, denn selbst die Professoren als seine Kollegen hatten sich über den tatsächlich häßlichen und unter dieser Häßlichkeit wie kein anderer Mensch leidenden Pittioni lustig gemacht, dieser Pittioni war, solange ich das Gymnasium besucht habe, das Spott- und Hohnopfer aller gewesen, eine unausschöpfliche Quelle von Verhöhnungen und Verspottungen, und dieser Mensch ist mir nach und nach überhaupt zum Mittelpunkt des Gymnasiums geworden und, von wo aus immer ich es heute betrachte, dieser Mittelpunkt geblieben, als das erschreckende Beispiel der Opferbereitschaft eines einzelnen einerseits und einer ganzen brutalen, sich an einem solchen fortwährend und unbekümmert und bedenkenlos vergehenden Gesellschaft andererseits und also Inbegriff der Schmerzens- und der Leidensfähigkeit des einzelnen einerseits und Inbegriff der Niederträchtigkeit und Gemeinheit der (seiner) Umgebung als Gesellschaft andererseits. (Ur: 100f.)

Der Satz kreist um das Thema des verkrüppelten Mitschülers und des verhöhnten Professors, also der zwei Personen, die dem Erzähler in Erinnerung geblieben seien, wie der Anfang des Satzes erklärt. Die umkreisende, essayis-

tische Struktur dieses Satzes wird durch die Formel „einerseits – andererseits“ erzeugt, ebenso wie durch Wiederholungen, bis der Satz am Ende auf eine Gesellschaftskritik hinausläuft. Die auffällige Schreibweise des Satzes erscheint wie eine Demonstration der essayistischen Argumentationsstruktur in der Schreibweise. Der Satz mit seiner monologischen, nicht-teleologischen und spontan geprägten Struktur kreist um sich selbst und scheint kein Ziel zu haben, sondern wird prozessual immer weiter ausgebaut und folgt dem Gedankengang des Erzählers.

3.4 Zwischenfazit

Auf den ersten Blick verstärken die Montaigne-Passagen die Funktion des Textes als Versuch einer Kindheitsverarbeitung, welches der Begriff des „Verarbeitens“ im ersten Montaigne-Zitat noch offensichtlicher macht. Der Begriff ist jedoch mehrdeutig: Das „Verarbeiten“, welches beim (konventionellen) autobiographischen Schreiben mit Erinnerungs- und Identitätsfragen verknüpft ist, hängt bei Montaigne wie auch bei Bernhard, wie ich meine, offenbar vielmehr mit Wahrnehmungs- und Verschriftlichungsprozessen und der Frage nach der Autonomie der wahrnehmenden Subjektivität zusammen: „über die Dinge meiner Umgebung bildete ich mir ein eigenes Urteil und verarbeitete sie ohne fremde Hilfe“. Die Mehrdeutigkeit wird allerdings in Bezug auf das autobiographische Schreiben potenziert und ist bei Bernhard offenbar mit einem Spiel mit der Gattung verknüpft, zumal sich der Begriff auch auf die Verarbeitung des fremden Textmaterials im eigenen Text beziehen lässt. So wendet sich der Text auf sich selbst, auf seine eigene Gemachtheit. Die Selbstreflexivität dieses „Spiels“ verweist wiederum auf das essayistische Projekt Montaignes, das ebenfalls auf die Welt bezogen war: In *Die Ursache* radikalisiert Bernhard diesen Ansatz, indem das porträtierte Ich eine radikalsubjektive Beschreibung der Gesellschaft gibt, die Ausdruck einer Polarisierung zwischen der Gesellschaft und dem Ich ist und bei der die Gesellschaft die Rolle als Vernichter der Individualität des Einzelnen spielt.²⁴⁹

²⁴⁹ Vgl. Mittermayer: *Ich werden*. S. 250ff.

Die Hyperbolik dieser Beschreibung kann wiederum als essayistische Konfiguration gelten, wofür Wolfgang Müller-Funk in seinem Aufsatz zur Essayistik in Bernhards Schreiben plädiert.²⁵⁰ Müller-Funks Auflistung von Bernhards essayistischen Impulsen, die er aus einer Analyse der Romane *Amras* und *Auslöschung* gewonnen hat, lässt sich mit Gewinn auf das autobiographische Prosawerk *Die Ursache* übertragen: Die intertextuelle Bezugnahme auf Montaigne ist ein direkter Hinweis auf die Essayistik, und damit verbunden auf die Metapher des Gehens, die Auflösung der Handlung durch Metareflexionen und Assoziationen, sowie die radikale Subjektivität der Darstellung.²⁵¹

Ebenso wie die Zitate die Thematik des Werks pointieren, lassen sie sich also auch auf Bernhards Schreibweise beziehen: auf das Oszillieren zwischen der Forderung nach aufrichtiger Darstellung der (angeblichen) Wirklichkeit und der Relativierung der Möglichkeit einer solchen Darstellung, auf die radikale Subjektivität und damit verbunden die Selbstsicherheit des Erzählens und andererseits der Skepsis gegenüber der Behauptung, dass der Erzähler der Besitzer der eigenen Geschichte sein kann. Dies hängt wiederum mit Bernhards grundsätzlicher Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Darstellung zusammen. Denn anders als Montaignes Werk, ist Bernhards autobiographisches Projekt vom Sprachzweifel der Moderne geprägt, was sich nicht zuletzt in schriftlichen Hinweisen auf u. a. Wittgenstein zeigt.²⁵² Die

²⁵⁰ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: Hohe Schule des Hyperbolischen. Übertreibung als essayistische Konfiguration. In: *Germanistische Mitteilungen: Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur in Wissenschaft und Praxis* 60-61 (2004-2005). Müller-Funk listet einige Merkmale auf, die bei Bernhard als essayistische Impulse gelten können, basierend auf den Romanen *Amras* und *Auslöschung*: Intertextualität, und darin die Technik des Zitierens, Verwendung von Metaphern und rhetorischen Tableaus, Auflösung der Handlung durch gedankliche Einschübe, eine kreisende Bewegung (Wiederholung und Perspektivismus), aphoristische Sentenzen und Subjektivität. S. 80f.

²⁵¹ Peter Zima, der, wie im Theorieteil erläutert, den Essay als Intertext definiert, bezieht seinerseits den Essay gerade auf Kristevas und Barthes Definition von Intertextualität. Zima betont dabei Barthes' Definition, die die Umgestaltung des Textes hervorhebt. Zima: *Essay / Essayismus*. S. 6. Insofern kann allein schon Bernhards Methode, Zitate in den Text einzubringen, und die Art und Weise, in der dies geschieht, nämlich unverbunden mit dem übrigen Text, in einer losen, offenen Anordnung, als essayistisch gelten.

²⁵² Vgl. Eyckeler, Franz: *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: E. Schmidt 1995.: „Da der Begriff Wahrheit in Bernhards Texten als Fundamentalkategorie seiner Poesie figuriert, der engstens mit dem Problem der Mit-

Sprachskepsis wird bei Bernhard in der Art und Weise einer ständigen Relativierung des Geschriebenen ausgedrückt, wodurch die Prozessualität des Erzählens verstärkt in den Vordergrund rückt. Besonders in der Form von Metareflexionen, die zugleich dem Text ein entwurfsmäßiges Gepräge geben, kehrt das Wort Andeutung immer wieder als Eingriff des Erzählers in den Text zurück, in dem der Anspruch einer Repräsentation oder Abbildung der Wirklichkeit in Frage gestellt wird.²⁵³ Diese Problematisierung der Darstellung wird in *Der Keller* zu Reflexionen über die Wahrheit verschärft: „Wir machen einen Sachverhalt deutlich, und es ist nicht und niemals der Sachverhalt, den wir deutlich gemacht haben wollen, es ist immer ein anderer.“ (Ke: 135) Dieser Satz ist Teil eines langen Sprachstroms über die Wahrheit: Die Frage nach der sprachlichen Mitteilbarkeit der Wahrheit wird dabei zu einem Sprachspiel, indem die Reflexionen wiederholt werden, wie in einem Sprachspiel teils tautologisch, teils antithetisch. Die ständige Relativierung eigener Aussagen durch den Erzähler zeigt auf eine Bewegung des Erzählens hin, die zu seinem experimentellen Projekt gehört. Wie dieses sprachliche Experimentieren sich in Bernhards Autobiographie vollzieht und wie die darin implizite Sprachskepsis und Reflexionen über die Wahrheit und über das eigene Sprechen zum Ausdruck kommen, wird in den folgenden Kapiteln 4 und 5 näher zu untersuchen sein.

teilung, der Vermittlung, der Mitteilung eben solchen für wahr angesehenen propositionalen Gehaltes verknüpft ist, bildet er die Basis einer ebenso strukturbildenden Sprachskepsis, die in spezifischer Ausprägung typisch für Bernhards Oeuvre ist.“ S. 50. Vgl. auch Petrasch (1987), Huntemann (1990), Klug (1991). Letztgenannter ist der Meinung, dass die Sprachskepsis Bernhards „weder mit Erkenntnistheorie noch mit der ‚Sprachkrise‘ der Jahrhundertwende etwas zu tun hat“, sondern als „Problem der Mitteilung von Innerlichkeit“ zu verstehen ist. Klug, Christian: *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler 1991. Vorwort, S. XI.

²⁵³ Vgl. „[Ich] muß wieder sagen, daß ich notiere oder auch nur skizziere und nur andeute, [...]“ (Ur: 74).

4. Das Genre schreiben

Bernhards Sicht auf Montaignes essayistischen Biographismus wurde im vorigen Kapitel anhand der Zitate in *Die Ursache* ausführlich dargestellt. Der Bezug zu Montaigne dient im ersten Band der *Autobiographie* zum einen dazu, die Position des Erzählers zu untermauern und seine eigene Scheltrede zu legitimieren. Zum anderen haben die Montaigne-Zitate auch die Funktion einer theoretischen Grundlegung des eigenen autobiographischen Schreibens.²⁵⁴ Was bedeutet dies für Bernhards autobiographisches Schreiben in der Praxis?

Wolfgang Müller-Funk hat festgestellt, dass bei Thomas Bernhard zumindest „in Romanen wie *Amras* und *Auslöschung* essayistische Impulse wirksam sind“.²⁵⁵ Müller-Funk thematisiert in seinem Aufsatz über den Hyperbolicismus in Bernhards Werken den apodiktischen, „monadischen“ Ton und die Übertreibung, mit der die verlogene Größe der Welt ironisch beschrieben wird. Mit Bezug auf eine Textstelle aus *Auslöschung*, die dem Anfang von *Die Ursache* durchaus ähnelt, stellt Müller-Funk fest, der Effekt „der Bernhardischen Übertreibung“ sei, „eine ästhetische Verfremdung und Verzerrung“, die einer „menschlichen und gesellschaftlichen ‚Wirklichkeit‘“ gegenüberstehe.²⁵⁶ Er sieht in Bernhards Übertreibung „die listige Waffe, deren sich der Ohnmächtige im Kampf gegen die Macht bedient“.²⁵⁷ Müller-Funk listet dabei einige Punkte auf, unter anderem rhetorische Mittel und strukturelle Aspekte wie handlungsauflösende gedankliche Einschübe und kreisende Erzählbewegungen.²⁵⁸ Demnach vermittelt Bernhards polemischer Redefluss mit seinem rhetorischen ‚Mäandern‘ und in seiner Subjektivität eine radikale Gesellschaftskritik, die ihre Wurzeln in seiner essayistischen Schreibweise hat.

²⁵⁴ Vgl. z.B. Müller-Funk: *Hohe Schule des Hyperbolischen*. S. 75-87, hier S. 80f.

²⁵⁵ Ebd. S. 80.

²⁵⁶ Ebd. S. 86.

²⁵⁷ Ebd. S. 87.

²⁵⁸ Ebd. S. 80f.

Müller-Funks Ausführungen, die er hauptsächlich aus der Untersuchung des Romans *Auslöschung* gewinnt, lassen sich auch auf *Die Ursache* übertragen. Um die Frage nach der Adaptation von Montaignes Essayismus zu untersuchen, soll im Folgenden anhand der Analyse einzelner Textstellen die Schreibweise der autobiographischen Pentalogie im Hinblick auf die Erzählperspektive und die sprachlich-rhetorischen Wirkmittel in den Blick gerückt werden. Dabei sollen zunächst kurz der Handlungsverlauf und die Erzählchronologie dargestellt werden. Diese zeigen zum einen die Prozessualität der Werkstruktur. Zum anderen soll deren Analyse dazu dienen, einige der Problemkomplexe zwischen dem Erzählen und dem Erzählten zu verdeutlichen, die den Titel *Autobiographie* als Genrebezeichnung für das Werk in Frage stellen. Auch die Paratexte sind in diesem Zusammenhang von Interesse: In den Titeln und Motti zeigt sich eine Haltung, die sowohl die Schreibweise als auch die Handlung umgreift. Der konkrete Schreibprozess soll zudem anhand poetologischer Aussagen in Textvorstufen und Interviews nachvollzogen werden, wobei letztere zugleich auch die Rezeption des Textes mit steuern (4.1).

Den Ausgangspunkt für die Analyse der Schreibweise bilden die Anfänge der einzelnen Bände der Pentalogie, in denen sich Erzählerstimme, Erzählperspektive und rhetorischer Gestus je unterschiedlich konstituieren, und was als essayistische Impulse betrachtet werden. Dabei soll die Frage nach der autobiographischen Schreibweise und ihrer stilistischen Eigenart untersucht werden, die in der Forschung häufig als Charakteristikum von Bernhards Schreiben hervorgehoben wird.²⁵⁹ Vor allem soll dabei die Funktion der syntaktischen Verkomplizierung untersucht werden. Um den spezifischen Charakter des Autobiographischen in Bernhards Schreiben herausarbeiten zu können, werden dabei rezeptions- und produktionsästhetische Perspektiven miteinander kombiniert (4.2).

Des Weiteren sollen die im Text aufzufindenden Thematisierungen der Schreibsituation erörtert werden (4.3). Im Mittelpunkt einer autobiographischen Darstellung steht ein Ich, das ausgehend vom autobiographischen Pakt

²⁵⁹ Vgl. etwa Billenkamp: *Narrativik und poetologische Praxis*; Marquardt: *Gegenrichtung*; Betten: *Stilanalysen zur Literatursprache Thomas Bernhards*.

– sowohl Erzähler als auch Autor ist. Dahingegen ist für Bernhards *Autobiographie* gerade eine instabile Erzähler-Instanz charakteristisch. Dies hängt eng mit dem Spannungsverhältnis zwischen Fiktionalität und Faktizität zusammen (4.3.1). Dieser Umstand hat wiederum grundlegende Konsequenzen für die Schreibweise der Texte, die in verschiedener Art und Weise mit dem Genre und mit den Leserwartungen spielen. Insbesondere das Verhältnis und die Spannungen zwischen dem erzählten und dem erzählenden beziehungsweise schreibenden Ich durch die sichtbare „Schreibszene“ sind hier von großer Bedeutung, wie im Folgenden gezeigt werden soll (4.3.2). Abschließend soll untersucht werden, inwiefern das autobiographische Schreiben bei Bernhard als ein quasimusikalischer Vorgang betrachtet werden kann, und welche Bedeutung dieser in der Rezeption des Bernhardschen Werks häufiger anzutreffenden Charakteristik im poetologischen Zusammenhang zukommt (4.4).

4.1 Die Pentalogie und das Genre der *Autobiographie*

4.1.1 *Erzählchronologie*

Eine Leidens- und Überlebensgeschichte unter den Bedingungen von Krieg, Krankheit und einem staatlich-ideologischen Bildungssystem steht im Vordergrund der Darstellung der Kindheits- und Jugendjahre des Erzählers. Zugleich erzählt die *Autobiographie* von den Stationen der eigenen Künstlergenese, die in engem Zusammenhang mit den persönlichen Leiderfahrungen steht. Indem der Erzähler sich mit der eigenen familiären Herkunft, dem autoritären Schulsystem und der Gesellschaft im Allgemeinen auseinandersetzt, gerät der Prozess der Reflexion und Erinnerung ins Zentrum der Darstellung. So überschatten die sprachlichen Handlungen des Erzählers, seine Rhetorik und seine Gedankensprünge schließlich die erzählte Lebensgeschichte: Bernhards *Autobiographie* kann insofern nicht als eine traditionelle Autobiographie oder Künstlerautobiographie betrachtet werden.

Die Pentalogie ist nur bis zum letzten Band einigermaßen chronologisch erzählt. Während der erste Band, *Die Ursache*, nicht mit dem Anfang, sondern mit dem Eintritt ins NS-Schülerheim in Salzburg beginnt, vollzieht der

letzte Text, *Ein Kind*, einen Zeitsprung in die Vergangenheit, der die Pentalogie dort enden lässt, wo *Die Ursache* anfängt. Dieser Rückschritt ist ein Kunstgriff, der einen doppelten Effekt hat: Einerseits kann der Schreibprozess der vier ersten Bände zum Erinnerungsprozess beigetragen haben. Denn *Ein Kind* ist vollständiger in den Kindheitsbeschreibungen und reicher an Handlung als die anderen Bände, insbesondere im Vergleich mit *Die Ursache*. *Die Ursache* enthält demgegenüber beinahe mehr Metakommentare über die Stadt, das Schreiben, die Zeit und die Erinnerungen als Beschreibungen der Kindheit selbst.

Andererseits weist das Ende der Pentalogie gerade im Hinblick auf den Schreibprozess als hermeneutischen Prozess der Erinnerung und der Identitätssuche auf eine gewisse Ironie hin: Dass das Werk so endet, wie es angefangen hat, kann ein Hinweis auf die Ziellosigkeit der eigenen Beschreibung sein. Denn die zirkuläre Struktur stellt die Fähigkeit der ‚Biographie‘ in Frage, überhaupt die Entwicklung eines Lebens nachzeichnen zu können. Dies impliziert demnach, dass die Sprache nicht imstande ist, die (biographische) Wirklichkeit abzubilden. Dies führt wiederum weiter zu einer grundsätzlichen Problematisierung der Gattung: Die Ziellosigkeit der Makrostruktur kann als ein Bild des ziellosen Spaziergangs der subjektiven Welt- und Existenzbetrachtung des Erzählers betrachtet werden. Darin zeigt sich eine Distanz zur klassischen Autobiographie und eine Affinität zum Essayismus, wie er im vorigen Kapitel erörtert wurde.

Dennoch: Ganz offensichtlich handeln die Bände von Bernhards Leben. Es werden sowohl konkrete Personen benannt – etwa Familienmitglieder – als auch konkrete Orte aufgerufen, wie beispielsweise die Stadt Salzburg. Zudem behauptet der Titel *Autobiographie* eine Gattungszugehörigkeit. Aber welchen Geltungsbereich kann dieser Titel eigentlich beanspruchen?

Das Werk wurde als zusammenhängende Pentalogie erst 1998 und also nach dem Tod des Autors veröffentlicht.²⁶⁰ Bernhard hat den Titel *Die Autobiographie* nicht selbst vorgeschlagen, obwohl er das Werk als „Biographie“

²⁶⁰ Laut den Herausgebern des Briefwechsels zwischen Bernhard und dem Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld entstand der Plan zu den autobiographischen Schriften auf einem Spaziergang des Autors mit dem Verleger im Jahr 1972. In einem Reisebericht Unselds

bezeichnete. Der Titel muss von daher als verlegerisch gelten. Dies lässt die Gattungsfrage des Werkes und dabei auch das Verhältnis zwischen Faktizität und Fiktionalität in einem neuen Licht erscheinen.²⁶¹ So besteht in der Forschung ein Konsens, dass die Grenze zwischen Fiktion und Faktizität eine fließende ist.²⁶² Während beispielsweise Laemmle die Pentalogie als Entwicklungsgeschichte liest,²⁶³ sieht Eyckeler Bernhards Werk in Zusammenhang mit der Tradition der Bekenntnisdichtung und betont dabei die Identitätssuche.²⁶⁴ Die Bezeichnung ‚Bekenntnisdichtung‘ trifft jedoch in erster Linie einen rhetorischen Aspekt von Bernhards Schreibweise, kann aber keinesfalls

heißt es: „Bernhard war in bester erzählerischer Stimmung und erzählte mir – ganz offensichtlich von der Salzburger Atmosphäre bestimmt – von seiner Jugend und Kindheit.“ (Bernhard und Unseld: *Der Briefwechsel*. S. 272.).

Zunächst wurden drei Bände unter den Titeln *Erinnern*, *Erinnern 2* und *Erinnern 3* geplant. Im Laufe des Herbstes 1974 kam es zum Streit mit dem Verlag über die Finanzen. Dazu kam Bernhards Vorwurf, dass sich seine Bücher beim Residenz Verlag in Salzburg besser verkauften. Huber erklärt im Kommentar zur Bernhard-Werkausgabe, dass dies, wie auch Bernhards Freundschaft mit dem Verleger Wolfgang Schaffler und die Salzburg-Thematik in *Die Ursache* dazu beigetragen haben mögen, dass Bernhard das Manuskript an Schaffler statt an Unseld gab. (Huber: Kommentar. S. 519.). Zunächst gab Bernhard dem Band den Titel „Das Internat“. Weil aber in demselben Jahr schon ein Roman mit diesem Titel erschienen war, änderte Bernhard den Titel umgehend zu *Die Ursache*. Auch hatte Bernhard zunächst nur den einen Band mit Residenz geplant, allerdings erschienen die kommenden vier Bände auch in diesem Verlag, obwohl Unseld zwischenzeitlich vergeblich versucht hatte, Bernhard zu überreden, bei Suhrkamp den letzten Band und dann die gesamte *Autobiographie* herauszugeben. Auch Schaffler im Residenz-Verlag verhandelte um die Rechte für eine Gesamtausgabe, letztlich scheiterte dieses Abkommen. Bernhard soll sich der Absicht der Verleger, die fünf Bücher in einem Band zu publizieren, verweigert haben, so Marquardt, und zwar wegen des fragmentarischen Charakters der Bände, den er beibehalten wollte. (Marquardt: *Gegenrichtung*. S. 145.). Vgl.: Huber: Kommentar. S. 545ff., 570 und Huber: *Möglichkeitssetzen von Erinnerung*. S. 45f.; Bernhard und Unseld: *Der Briefwechsel*. S. 272ff. und 279.

²⁶¹ Huber erklärt im Kommentar: “[Der Titel Autobiographie] kann sich zwar nicht auf den Autor berufen, der [...] mißverständlicherweise von 'Biographie' spricht. Aber auch die anderen von Bernhard zu unterschiedlichen Zeitpunkten ins Spiel gebrachten Vorschläge für die Gesamtheit der fünf Bände, 'Kindheit und Jugend', 'Erinnern', 'Neunzehn Jahre' und 'Ein Kind', sind von ihm nie abschließend beurteilt worden.” Huber: Kommentar. S. 570.

²⁶² Annelie Morneweg verweist auf den Umstand, dass viele wissenschaftliche Arbeiten zu Bernhard den Ausdruck ‚Autobiographie‘ vermeiden. Stattdessen seien Umschreibungen wie „autobiographische Schriften“, „autobiographische Fragmente“, „autobiographische Pentalogie“ oder „Jugenderinnerungen“ weit verbreitet. Morneweg: *Elemente des Komischen in der Autobiographie Thomas Bernhards*. S. 19f.

²⁶³ Laemmle: *Karriere eines Außenseiters*. S. 2.

²⁶⁴ Eyckeler: *Reflexionspoesie*. S. 54.

die ganze Komplexität des Bernhardschen Schreibens und insbesondere nicht seine offensichtlichen Vorbehalte gegenüber den Repräsentations- und Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache abbilden.

Offensichtlich steht eine Suche nach der eigenen Identität, wie sie für herkömmliche autobiographische Texte kennzeichnend ist, für den Erzähler gerade *nicht* im Vordergrund. Von einem rein instrumentellen Sprachgebrauch, wie er dem Bekenntnis zumindest nahe liegt, ist Bernhards Schreiben in der Pentalogie weit entfernt. Die radikalsubjektive Perspektive, die die eigene biographische Geschichte in den Hintergrund verschiebt und sie nur episodisch zum Vorschein kommen lässt, spricht gegen das Autobiographische und stattdessen für das Fiktionale. Der häufig skizzenhafte und polarisierende Erzählstil bringt einen Verzicht auf Realismus mit sich. Auch die beinahe dystopischen Wirklichkeitsbeschreibungen und die bemerkenswert seltene Selbstthematisierung des Erzählers vor allem in den ersten Bänden der Pentalogie sind nicht geeignet, eine Suche nach der eigenen Identität oder eine kohärente Lebensgeschichte zu begründen. Stattdessen dominieren kategorische Urteile und parabolische Beschreibungen der vergangenen Zeit. Im Vordergrund des Erzählens steht der Vorgang des Erzählens selbst, seine Rhetorik und Performativität, und nicht so sehr die Darstellung des eigenen Lebens.

4.1.2 Paratexte

Die Paratexte in Bernhards *Autobiographie* sind wichtige Bausteine der poetologischen Grundstruktur des Werkes. Gérard Genette definiert Paratexte als Texte, die den Haupttext begleiten und ergänzen, die aber nicht als Teil der erzählten Welt aufzufassen sind.²⁶⁵ Paratexte haben dabei wichtige Funktionen für das Verständnis der Werke und beleuchten die Prozessualität des Schreibens, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Außerdem sollen an dieser Stelle auch Bernhards poetologische Aussagen in Interviews in die Analyse einbezogen werden, die in der Forschung und Zeitungskritik vielfach aufge-

²⁶⁵ Genette: *Paratexte*. S. 7.

griffen und zitiert wurden. Diese Aussagen können sowohl rezeptionsästhetisch und entstehungsgeschichtlich als auch poetologisch aufschlussreich sein.

Genette bezeichnet die Paratexte als „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“.²⁶⁶ Paratexte steuern also die Rezeption eines Werks. Genette unterscheidet dabei zwischen Peritexten und Epitexten. Peritexte haben eine konkrete Verbindung zum Werk und sind also Teil des Buches. Darunter fallen beispielsweise Titel und Untertitel, Motti, Vorwort und Nachwort. Epitexte sind dahingegen werkexterne Texte, etwa Interviews und Tagebucheinträgen. Insofern solche Epitexte ein Werk erläutern und dessen Rezeption steuern, können sie als so genannte Metatexte betrachtet werden.²⁶⁷

Wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen Bernhards autobiographischem Werk und seinen Paratexten? Im Folgenden sollen sowohl Peritexte als auch Epitexte der Pentalogie untersucht werden.

Die Titel der ersten vier Bände bestehen aus einem Substantiv mit bestimmtem Artikel und einem Untertitel aus Substantiv mit unbestimmtem Artikel: *Die Ursache. Eine Andeutung; Der Keller. Eine Entziehung; Der Atem. Eine Entscheidung; Die Kälte. Eine Isolation* und *Ein Kind*. Der fünfte und letzte Band trägt als einziger einen Titel mit unbestimmtem Artikel und hat keinen Untertitel:

Der Titelbegriff des ersten Bandes, ‚Ursache‘ wird schon im 1970 erschienenen Roman *Das Kalkwerk* angesprochen:

Man suche hinter chaotischen oder wenigstens hinter merkwürdigen, jedenfalls hinter außergewöhnlichen Zuständen naturgemäß immer gleich nach der Ursache dieser chaotischen, merkwürdigen, außergewöhnlichen Zustände etcetera [...]. (Ka: 147)²⁶⁸

²⁶⁶ Ebd. S. 8.

²⁶⁷ Ebd. S. 12.

²⁶⁸ Der Satz geht folgendermaßen weiter: „[...] aber die Ursache finde man nicht, werde niemals gefunden, immer nur eine Ersatzursache, betreibe man die sogenannte heute doch recht mißbrauchte weil mißverständene Ursachenforschung, komme man immer nur auf Ersatzursachen und man gebe sich auch immer mit solchen Ersatzursachen zufrieden, die ganze Welt, wie wir sie glauben, oder ganz einfach tagtäglich wiederzuerkennen glauben, erkläre man (sich) aus nichts anderem als aus

Das Zitat offenbart ein Ich auf der Suche, das aber keinen Glauben an die Auffindung der Ursache hat. Diese Suche ist auch und vor allem in der autobiographischen Pentalogie plausibel: Während der Titel *Die Ursache* ein Ziel von Erkenntnis aussagt, zieht der Untertitel *Eine Andeutung* dieses Ziel auf ironische Weise zurück und deutet damit eine Relativierung des Ziels an. Die „Ursachenforschung“, wie es im Roman *Kalkwerk* heißt, bezieht sich auf ein Ziel der Erkenntnis, wenngleich dieses auf mechanische Art und Weise ausgedrückt wird. Der Begriff ‚Andeutung‘ dagegen öffnet die Möglichkeitsgrenzen und erlaubt größere dichterische Freiheit. Der Untertitel *Eine Andeutung* verweist auf eine Poetologie der Prozessualität, die sich im essayistischen, entwurfshaften Stil niederschlägt. Der ironische Beiklang des Untertitels erhellt sich zudem durch den Kontrast zum Inhalt des Bandes, der äußerst explizite und radikale Urteile über die Gesellschaft und die Stadt enthält. Die Polemik, die im Vordergrund insbesondere des ersten Bandes steht, kann kaum als eine Andeutung verstanden werden. Was angedeutet wird, ist dagegen die eigene Geschichte aus der Internatszeit. Der Titel impliziert den Glauben an eine Wahrheitsfindung, während der Untertitel ‚Andeutung‘ sich den begrenzten Möglichkeiten einer Wahrheitsfindung bewusst ist und im besten Falle auf eine Wahrhaftigkeit oder Authentizität zielt.²⁶⁹

Im Fernseh-Interview *Drei Tage* gibt Bernhard einen Hinweis auf die Bedeutung des Begriffes ‚Ursache‘. Bernhard bringt den frühen Anfang seines Schreibens – nicht weit von der Beschreibung in *Der Atem* entfernt – mit der schweren Krankheit und der damit folgenden Langeweile im Krankenbett in Verbindung:

Und dort hab' ich einfach Papier und Bleistift genommen, mir Notizen gemacht und den Haß gegen Bücher und Schreiben und Bleistift und

Ersatzursachen durch Ersatzursachenforschung.“ (Ka: 148f.) Auch beispielsweise im Stück *Die Jagdgesellschaft* kommt das Wort vor: „Nach der Ursache fragen wir / Ist es das / oder ist es das / fragen wir“ (Jg: 220). Auch im Roman *Korrektur* wird die „Studierursache“ (Ko: 171) thematisiert, von der alle Handlungen des Protagonisten die Wirkung seien. Das Wort „Ursachenforschung“ wird zum ersten Mal im frühen Text „Unsterblichkeit ist unmöglich“ aus dem Jahr 1968 erwähnt: „So treibe ich also Ursachenforschung, was meine Person betrifft“ (Un: 603).

²⁶⁹ Diesem Aspekt werde ich vertiefend in Kapitel 5 nachgehen.

Feder durch Schreiben überwunden, und das ist sicher die Ursache allen Übels, mit dem ich jetzt fertig zu werden hab'...²⁷⁰

Hier wird das Schreiben als ein auferlegtes Schicksal angedeutet, mit dem der Autor „fertig zu werden habe“. Die Verwendung des Begriffs ‚Ursache‘ im Interview ist aufschlussreich, da dies nahelegt, dass sich der Titel des ersten Bandes der Pentalogie also durchaus poetologisch lesen lässt: *Die Ursache* kann demnach direkt auf das Schreiben in seinen verschiedenen Facetten bezogen werden, als Frage nach dem Ursprung der Kreativität und der Künstlergenese.

Auch die Titel und Untertitel der letzten vier Bände sind auffällig. Titel und Untertitel der mittleren drei Bände stehen jeweils in einer anderen Art von Beziehung zueinander als bei *Die Ursache. Eine Andeutung: Eine Entziehung* weist anscheinend auf die Handlung des Bandes *Der Keller* hin – auf die Bewegung vom Internat weg. Die Metapher der ‚Entziehung‘ beziehungsweise des ‚Entzugs‘ bringt dabei auch die Emanzipation des Erzählers von den ihm aufgezwungenen Zwängen der Familie und des bürgerlichen Lebens zum Ausdruck. Der Untertitel von *Der Atem, Eine Entscheidung*, bezieht sich auf die Entscheidung des Erzählers zu leben und steht damit mit dem Titel *Atem* in enger semantischer Beziehung. Der Untertitel *Eine Isolation* weist auf die Situation des Erzählers im vierten Band *Kälte* hin – auf die Isolation des Sterbezimmers und auf die Einsamkeit des Erzählers nach dem Tod seiner zwei wichtigsten Bezugspersonen, dem Großvater und der Mutter.

Die vier Untertitel sind Substantivierungen der Verben ‚andeuten‘, ‚entziehen‘, ‚entscheiden‘ und ‚isolieren‘ und beziehen sich damit auf Handlungen. Dies betont wiederum stärker die Prozessualität der Werke, die so selbst als performative Akte erscheinen, die die eigentliche Biographie ausmachen. In Bernhards Oeuvre weisen mehrere Titel und Untertitel in ähnlicher Art auf das Genre, das Werk oder den Prozess hin:²⁷¹ Während viele der Werke

²⁷⁰ Bernhard: *Drei Tage*. S. 62.

²⁷¹ Die Titel der Romane *Kalkwerk* (1975) und *Holzfüllen. Eine Erregung* (1984) und die Erzählung *An der Baumgrenze* deuten einen Bezug auf das Werk bzw. auf das Material des Buches, d. h. Papier an. Dazu hat der Roman *Holzfüllen* eine ähnliche Struktur wie die auto-

mit einem Untertitel versehen sind, der sich direkt auf das Genre bezieht, wie „Roman“ oder „Erzählung“, sind Titel anderer Werke, wie der Roman *Alte Meister. Komödie* (1985), dessen Untertitel sich sowohl auf die komischen Elemente des Romans als auch auf die Bezüge auf das dramatische Genre hinweist, als Spiel mit den Genre Grenzen zu betrachten.

Auf ähnliche Weise können auch die Untertitel der autobiographischen Pentalogie als Spiel mit dem Genre gedeutet werden, obwohl diese Interpretation bei den mittleren drei Bänden weniger selbstverständlich ist. Insofern ersetzen die Untertitel der einzelnen Bände der autobiographischen Pentalogie sozusagen ein Gattungsverzeichnis, indem sie auf das Werk hinweisen, während ihr Status als Untertitel ihre Mehrdeutigkeit deutlich werden lässt. Auch weist die Kombination von bestimmtem Artikel, also etwas Konkretem, bei den Titeln und unbestimmtem Artikel bei den Untertiteln gerade auf die Spannung zwischen dem Konkreten, nämlich der Lebensgeschichte und dem Inhalt auf der einen Seite, und dem potentiellen Charakter des Erzählten, das heißt den Möglichkeiten des Erzählens auf der anderen Seite. Mit anderen Worten bildet sich in der Kombination von Titel und Untertitel ein Spannungsverhältnis zwischen dem Erzählten und dem Erzählen ab.

Auch in dieser Hinsicht stellt der letzte Band eine Ausnahme dar. Dass *Ein Kind* im Gegensatz zu den anderen vier Bänden auf etwas *Unbestimmtes* hinweist, erweckt den Anschein, dass es hier mehr um *eine*, also eine potentielle, möglicherweise fiktionale Kindheit als um die eigene Kindheit des Erzählers geht. Dies würde insofern mit einer unumgänglichen Fiktionalisierung der eigenen frühen Kindheit aufgrund der Begrenzungen des Gedächtnisses übereinstimmen.

Wie den meisten Werken Bernhards ist auch jedem der fünf Bände der *Autobiographie* ein Motto vorangestellt, zumeist ein Zitat aus einem literarischen oder philosophischen Werk. *Die Ursache* stellt hier den Ausnahmefall dar, indem dieser Band eine Zeitungsnotiz als Motto trägt. Diese Notiz

biographischen Bände. Die Titel der Romane *Verstörung* (1967) und *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986) bestehen ebenfalls, ähnlich wie die Untertitel der Bände in der autobiographischen Pentalogie, aus substantivierten Verben. *Verstörung* weist auf den Fürsten Saurau und seine Sinnesverstörung hin – der Titel deutet aber zugleich eine „Störung“ des literarischen Marktes an, was sich auf die experimentelle Erzählweise beziehen lässt.

stammt aus den *Salzburger Nachrichten* und bezieht sich auf die Selbstmordstatistik in Salzburg und Österreich.²⁷² Die Notiz, die erst im Mai 1975 in der Zeitung erschien, ersetzte damit ein ursprünglich geplantes Wittgenstein-Zitat als Motto, wie es die Archivmaterialien zeigen.²⁷³ Dem Werkkommentar zufolge ist diese Wahl auf das Thema des Selbstmords zurückzuführen, um die provokative Erzählweise des Themas zu aktualisieren und zu legitimieren; Bernhard nennt das Motto demgemäß „Fundament“ seines Buches.²⁷⁴

Die folgenden Bände sind mit Motti von einigen generell bei Bernhard gut repräsentierten Schriftstellern versehen. In diesem Zusammenhang sind es Zitate von Montaigne und von Voltaire, die besonders aufschlussreich sind. Das Montaigne-Motto von *Der Keller* ist ein Beispiel dafür, dass das Motto den Text kommentiert: „Alles ist unregelmäßige und ständige Bewegung, ohne Führung und ohne Ziel.“ (Ke: 112) Das Zitat lässt sich erstens auf das wiederholt bekundete Vorhaben des Erzählers beziehen, „in die entgegengesetzte Richtung“ gehen zu wollen (also vom Internat und dem bürgerlichen Leben weg hin zur armen Arbeitersiedlung). Der sich wiederholende Satz spricht eine Bewegung aus, sowohl inhaltlich als auch in seiner repetitiven Art. Das Motto könnte allerdings auch als Ausdruck einer Resignation gedeutet werden, und zwar in Bezug auf das Scheitern der anfangs vielversprechenden Lehrzeit. Drittens lässt sich ein Bezug des Mottos zu der Pentalogie als ganzer herstellen. Das Motto kann dann mit dem Untertitel „eine Andeutung“ in Verbindung gebracht werden, wie auch Walter Wagner schreibt, der den Untertitel als poetologisch-existenzphilosophische Aussage interpretiert: „Unser wahres Wesen entzieht sich der Beschreibung“.²⁷⁵ Deutlich ist auch die Verknüpfung des Mottos mit demjenigen des letzten Bandes, *Ein*

²⁷² „Zweitausend Menschen pro Jahr versuchen im Bundesland Salzburg ihrem Leben selbst ein Ende zu machen, ein Zehntel dieser Selbstmordversuche endet tödlich. Damit hält Salzburg in Österreich, das mit Ungarn und Schweden die höchste Selbstmordrate aufweist, österreichischen Rekord.“ *Salzburger Nachrichten* am 6. Mai 1975.“ (Ur: 8).

²⁷³ „Und wenn eine solche Asymmetrie vorhanden ist, so können wir diese als Ursache des Eintreffens des einen und Nicht-Eintreffen des anderen auffassen. / Wittgenstein“. NLTB W10/3, Bl. 1. Die ursprüngliche Absicht, die Autobiographie mit einem Wittgenstein-Zitat als Motto zu versehen, ist ein Hinweis auf die wichtige Rolle des Philosophen für Bernhards Schreiben.

²⁷⁴ Huber: Kommentar. S. 530.

²⁷⁵ Wagner: *Franzose wäre ich gern gewesen*. S. 113.

Kind: „Niemand hat gefunden oder wird je finden.“ (Ki: 406) So findet beispielsweise die Auseinandersetzung des Erzählers mit der Mutter erst bei der Beschreibung der frühen Kindheit im fünften Band statt. Die Motti lassen sich damit, wie Wagner feststellt, sowohl auf die Schwierigkeit der Beschreibung als auch auf die Erkenntnisproblematik im letzten Buch beziehen.²⁷⁶

Das Motto des fünften Bandes, *Ein Kind*, spricht darüber hinaus – ähnlich wie das Montaigne-Motto von *Der Keller* – eine resignative Haltung aus, die auch die Bücher selbst prägt. Als Peritext lässt sich das Motto aber zugleich auf das autobiographische Projekt des Bandes beziehen: Das Buch folgt keiner Teleologie und zielt nicht auf eine positive Erkenntnis oder Lebenseinsicht. Vielmehr ist die Erkenntnis eher, dass das Ende keine Lösung bieten wird: Der Ausgang von *Ein Kind* führt lediglich zum Anfang von *Die Ursache* zurück. Diese Zirkelbewegung leitet die Aufmerksamkeit weg vom Erzählten und hin auf das Erzählen, weg vom Prozess des Lebens und hin zum Prozess des Schreibens, der sich im Text niedergeschlagen hat.

4.2 Erzählanfänge

Bereits am Anfang von *Die Ursache* wird deutlich, dass wir es nicht mit einer Autobiographie in traditionellem Sinne zu tun haben. Die ersten Sätze (Ur: 9f.) sind lang, verwickelt und haben eine extrem hypotaktische Struktur, was für den Leser eine Herausforderung darstellt. Während in einer traditionellen Autobiographie die Sprache vor allem als Mittel benutzt wird, um die eigene Geschichte zu erzählen,²⁷⁷ ist dies bei Bernhard nur bedingt der Fall. Dafür ist die Satzstruktur des ersten Bandes und zum Teil der anderen Bände zu komplex; die Handlung wird in den Hintergrund verschoben, während die Spra-

²⁷⁶ Ebd. S. 114.

²⁷⁷ Vgl. Georg Mischs Definition der Autobiographie: „die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bio*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).“ In: Misch: *Geschichte der Autobiographie*. S. 9. Vgl. auch Kapitel 2 dieser Arbeit.

che selbst sich in den Vordergrund drängt. Die Sätze sind mit anderen Worten gerade in Anbetracht ihrer Länge auffällig handlungsarm, was sich besonders am Anfang des Werkes geltend macht.

Der erste Satz von *Die Ursache* rückt die Stadt unmittelbar in den Mittelpunkt des Erzählens: „Die Stadt ist, von zwei Menschenkategorien bevölkert, von Geschäftemachern und ihren Opfern, dem Lernenden und Studierenden nur auf die schmerzhaft, eine jede Natur störende, mit der Zeit verstörende und zerstörende, sehr oft nur auf die heimtückisch-tödliche Weise bewohnbar.“ (Ur: g) Was hier präsentiert wird, ist eine allgemeine und subjektive, polemische Beobachtung. Dabei wird als Abschluss einer Steigerung mit dem Attribut „heimtückisch-tödlich“ nicht etwa die Stadt beschrieben, wie zu erwarten wäre, sondern die Art und Weise, wie die Stadt für den „Lernenden und Studierenden“ bewohnbar sei. In der Forschung wurden „asyndetische Reihungen“ und „syntaktische Inversionen“ als charakteristisch für Bernhards Sprache hervorgehoben.²⁷⁸ In diesem Fall scheint der Text jedoch noch weiter zu gehen: Hier lässt sich von einer syntaktischen Verzerrung sprechen, die sich in einer verfremdenden, inhaltlich ver-rückten Satzkonstruktion manifestiert. Indem die Attribute der „Bewohnbarkeit“ der Stadt von „schmerzhaft“ über „störend“, „verstörend“ und „zerstörend“ bis hin zu „heimtückisch-tödlich“ variiert werden, wird die Eindeutigkeit ihres semantischen Bezugs geschwächt und der Bedeutungszusammenhang des Satzes geöffnet.²⁷⁹ Dieses sprachliche Erproben unterschiedlicher Ausdrücke bringt Bernhard an anderer Stelle der Pentalogie in direkten Zusammenhang mit der Wahrheitsproblematik des Schreibens. In *Die Kälte* heißt es:

Die Sprache ist unbrauchbar, wenn es darum geht, die Wahrheit zu sagen, Mitteilung zu machen, sie lässt dem Schreibenden nur die Annäherung an den Gegenstand, die Sprache gibt nur ein gefälschtes Authentisches wieder, das erschreckend Verzerrte, sosehr sich der

²⁷⁸ Glaser, Horst: Die Krankheit zum Tode oder der Wille zum Leben: Überlegungen zu Thomas Bernhards Autobiographie. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 1987 (1987) H. 21. S. 65-74, hier S. 67.

²⁷⁹ Siehe hierzu etwa auch Annelie Mornewegs Analyse der ersten Sätze von *Die Ursache*. Morneweg: *Elemente des Komischen in der Autobiographie Thomas Bernhards*. S. 80f.

Schreibende bemüht, die Wörter drücken alles zu Boden und verü-
cken alles und machen die totale Wahrheit auf dem Papier zu Lüge.
(Kä: 364)

Diese „These“ wird am Anfang von *Die Ursache* in extremer Form umgesetzt: Der Text entzieht sich nicht nur einer Wahrheit beziehungsweise einer Authentizität, sondern demonstriert das Ungenügen der Sprache konkret. „Das erschreckend Verzerrte“ erscheint unmittelbar im ersten Satz von *Die Ursache*, der nicht nur „ein gefälschtes Authentisches wiedergibt“, sondern die Verzerrung konkret im Inhalt und in der Syntax des Satzes vorführt. Diese demonstrative Schreibweise ist – ebenso wie auf inhaltlicher Ebene die Einteilung der Bewohner der Stadt in zwei polarisierte Kategorien – eine hyperbolische Strategie, die in einen Kontrast zur Form des Satzes tritt. Denn die Aussage wird als allgemeine Wahrheit in Form eines Aphorismus präsentiert. Dies kann wiederum als eine Andeutung auf das Spannungsfeld zwischen dem Versuch des authentischen Darstellens und der Verfälschung beziehungsweise Fiktionalisierung betrachtet werden.

Die folgenden Sätze sind nicht weniger komplex, sie sind ebenso hypotaktisch aufgebaut. Der Text widersetzt sich von Anfang an nicht nur einer Deutung, sondern dem Lesen selbst. Die komplexe, verschachtelte Syntax stellt eine permanente Überforderung des Lesers dar und unterläuft eine kontinuierliche Lektüre. So erscheinen die ersten Seiten der Pentalogie als direkte Umsetzung der programmatischen Ankündigung des Autors, er sei kein Geschichtenerzähler, sondern ein „Geschichtenerstörer“.²⁸⁰

Die hypotaktische Satzstruktur, die an manchen Stellen die Satzlogik unterlaufen kann, wirkt auf den Leser ähnlich wie die Stadt auf den Erzähler: störend, verstörend, zerstörend. Nur am Rande ist ein Subjekt zu erblicken, allerdings zunächst als ein indirektes Objekt versteckt: „dem Lernenden und Studierenden“, wobei ein „Ich“ gleich danach in einem Relativsatz folgt. Das

²⁸⁰ Bernhard: Drei Tage. S. 59. Im Begriff des Geschichtenerstörens liegt auch das Prinzip, ein Text solle unvollendet bleiben: „Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen. Man muß ja auch einen Weg möglichst an einer unvorhergesehenen Stelle abbrechen ... so ist es auch falsch, ein sogenanntes Kapitel in einem Buch wirklich zu Ende zu schreiben. Und der größte Fehler ist, wenn ein Autor ein Buch zu Ende schreibt. Und im Umgang mit Menschen ist es auch sehr gut, wenn man die Beziehung plötzlich abreißt.“ (Ebd. S. 63.)

in den Mittelpunkt gerückte Objekt (Stadt) und das als indirektes Objekt am Rande stehende Subjekt sind ein Hinweis darauf, wie dieser Band strukturiert ist: Es geht sowohl um den Erzähler als auch um sein Verhältnis zur Stadt, aber sowohl die Analyse der Stadt als auch des Ichs erscheinen nur in Andeutungen. Die verschachtelte Satzstruktur, in der die Stadt in den Vordergrund tritt, zeigt, wie sich Subjektivität im Text konstituiert – nämlich in einem Spannungsfeld zwischen Ausdrucks- und Darstellungsbedürfnis einerseits und Sprach- und Darstellungskritik andererseits. Die Erzählstimme konstituiert sich in der komplizierten Schilderung der Stadt, und damit manifestiert sich auch die Komplexität des autobiographischen Schreibens.

Ein direkter Hinweis auf die essayistische Schreibweise, die der Erzähler mit dem autobiographischen Schreiben verbindet, drückt sich in direkten Zitaten von Montaigne aus: „Montaigne schreibt, es ist schmerzlich, sich an einem Ort aufhalten zu müssen, wo alles, was unser Blick erreicht, uns angeht und uns betrifft.“ (Ur: 89) Wie im vorigen Kapitel erörtert wurde, stellt das unkommentierte und mit dem Kontext unverbundene Zitieren an sich einen Bruch im Erzählvorgang dar, der den textuellen Entstehungsvorgang im Text selbst sichtbar werden lässt. Doch auch schon zu Anfang von *Die Ursache* sind der hypotaktische Aufbau, die generalisierende und zugleich subjektive Perspektive auf die Stadt, die kreisende Erzählbewegung sowie der Hyperbolismus Aspekte, die den autobiographischen Text mit dem Essayismus verbinden. Die hypotaktischen Strukturen vermitteln den Eindruck eines Textes im Entstehen. Denn die Hypotaxen machen zum Teil lange Umwege innerhalb der Sätze, die sich vom komplexen Gesamtzusammenhang abkoppeln. So zerfällt der Text beim Lesen in Bruchstücke, die im linearen Lesevorgang nicht mehr zu einem Sinnkontinuum verbunden werden können und erst in der wiederholenden Rekonstruktion zu einem Ganzen zusammengesetzt werden können.

In *Der Atem* erscheint die Fragmentarität sogar ausdrücklich als eine Notwendigkeit der Beschreibung. Die Möglichkeit einer abgeschlossenen Darstellung hingegen wird ausgeschlossen: „Die Vollkommenheit ist für nichts möglich, geschweige denn für Geschriebenes und schon gar nicht für Notizen wie diese, die aus Tausenden und Abertausenden von Möglichkeitsketten zu-

sammengesetzt sind.“ (At: 266) Die Bruchstückhaftigkeit der Darstellung vermittelt den Eindruck, dass Bernhards Sätze von vornherein nicht teleologisch angelegt sind. Die Sätze fangen einen Kreislauf an, dessen Ende scheinbar nicht geplant ist. Der Weg, oder Prozess, scheint mit anderen Worten wichtiger zu sein als das Ziel. Das Nicht-Teleologische, der Mangel eines Ziels, wird dabei durch hyperbolische Satzkonstruktionen hervorgehoben.

Durch ihre Länge, ihren gedanklichen Aufbau und ihre Syntax erschweren die Sätze es dem Leser, einen Überblick über den Text zu gewinnen. Sie vermitteln vielmehr den Eindruck von einem Text, der das Schreiben denken unmittelbar widerspiegelt. Die künstliche Verschachtelung erscheint als das Produkt eines spontanen Schreibprozesses, der jederzeit offen ist für plötzliche Richtungsänderungen und Überraschungsmomente, die den Erzählvorgang in eine unerwartete Richtung bringen. Dabei ist es von Bedeutung, dass die Spontaneität des Schreibprozesses Teil der Poetologie einer *simulierten* Unfertigkeit und Prozessualität ist. Denn obwohl der Text Elemente syntaktisch verzerrter Satzkonstruktionen, gedankliche Abschweifungen in Form hypotaktischer Nebensätze und schreibsituative Einschübe enthält, ist er deutlich sorgfältig ausgearbeitet und konstruiert. Präsentiert wird damit ein Text, der versucht, eine performative Spontaneität ähnlich einer Mündlichkeit oder einem Gedankenprozess strukturell abzubilden.

Im Wort „Möglichkeitsfetzen“, das im obigen Zitat erschien, ist darüber hinaus eine Fiktionalisierung des Erzählten implizit. Dies kann mit Claire de Obaldias These der Potenzialität des Essayismus verknüpft werden: Das Geschriebene hat das Potential, in verschiedene Richtungen zu gehen und der Stil ist ein mäandernder, der Umwege macht. In Bezug auf das autobiographische Schreiben bedeutet dies wiederum eine potenzielle Grenzüberschreitung zwischen Faktizität und Fiktionalität.²⁸¹ „Möglichkeitsfetzen“ sind Teile möglicher Erinnerungen, also anekdotische, möglicherweise wahrhaftige Darstellungen der Erinnerungen, die aber auch fiktional sein oder fiktionale Elemente enthalten können.²⁸² Dass die Wahrhaftigkeit der Darstellung nicht

²⁸¹ Vgl. Claire de Obaldias Definition des Essayismus als ein „potentielles Genre“. In: Obaldia: *The Essayistic Spirit*. S. 5.

²⁸² Die „Möglichkeitsfetzen“ können auch als eine Andeutung auf die mäandernde Satzstruktur des Musilschen Essayismus betrachtet werden, wie auch im vorigen Kapitel erwähnt.

an eine bloße Faktizität gebunden ist, sondern sich aus der Potenzialität (also sowohl den tatsächlichen als auch den subjektiv möglichen, gedachten Ereignissen) gewinnt, macht ihre Verbindung zum Essayismus aus: Beschreibungen der Welt gründen immer in der Wahrnehmung einer empfindenden und denkenden Subjektivität. Diese wird in Bernhards Schreibweise, in der kreisenden, momentanen Gedankenführung unmittelbar kenntlich.

Der erste Teil des zweiteiligen Bandes *Die Ursache* hat den Titel „Grünkranz“, während der zweite Teil „Onkel Franz“ übertitelt ist. Dabei fällt die Nähe zwischen den beiden Namen „Grünkranz“ und „Franz“ auf: Obwohl es reale Namen zu sein scheinen, passt ihre klangliche Ähnlichkeit auch poetologisch in die Erzählungen. Denn „Franz“ erscheint sowohl sprachlich als auch inhaltlich lediglich als eine Variante von „Grünkranz“: Die zwei Direktoren regieren die Schule nach zwei weltanschaulichen Grundsatzlehren, und zwar nach der nationalsozialistischen Ideologie (Grünkranz) und später nach dem katholischen Dogma (Franz) – weshalb der Erzähler für den Begriff „nationalsozialistisch-katholisch“ plädiert. Beide operieren im Grunde ähnlich:

[...] dieser gestochen Deutsch sprechende Präfekt hatte auf katholische Weise das Erbe des nationalsozialistischen Grünkranz angetreten, er war genauso gefürchtet und gehaßt wie der Grünkranz und er war wahrscheinlich ein ebensolcher uns alle abstoßender Charakter.
(Ur: 67)

Dieses Urteil über die zwei Direktoren impliziert auf polemische Weise eine Fortführung derselben Ideologie, nur mit einem anderen Vorzeichen, und damit eine Ignoranz der Gesellschaft in Bezug auf die nationalsozialistische Geschichte.

Diese Kontinuität wird auch am Anfang des zweiten Teiles angedeutet. Ähnlich wie der erste Teil beginnt auch der zweite mit einer allgemeinen Beobachtung:

Wir werden erzeugt, aber nicht erzogen, mit der ganzen Stumpfsinnigkeit gehen unsere Erzeuger, nachdem sie uns erzeugt haben, gegen

uns vor, mit der ganzen menschenzerstörenden Hilflosigkeit, und ruinieren schon in den ersten drei Lebensjahren alles in einem neuen Menschen, von welchem sie nichts wissen, nur, wenn überhaupt, daß sie ihn kopflos und verantwortungslos gemacht, und sie wissen nicht, daß sie damit das größte Verbrechen begangen haben. (Ur: 63)

Hier finden wir die gleichen rhetorischen Aspekte wie am Anfang des ersten Kapitels wieder: Hyperbolismus (Eltern als „Erzeuger“ statt Erzieher, deren Eigenschaft der „Stumpfsinnigkeit“ und „menschenzerstörenden Hilflosigkeit“), eine verschachtelte hypotaktische Struktur und eine generalisierende Sprechweise, die durch das Satzsubjekt „wir“ hervorgehoben wird. Es geht auch hier nicht an erster Stelle um ein autobiographisches Ich, sondern um ein Wir, das trotz des hohen Subjektivitätsgrades der Aussagen dem Text ein allgemeingültiges und (pseudo-)sachliches Gepräge gibt.

Die folgenden Sätze kreisen um das gleiche Thema. In unterschiedlichen Satzvarianten werden in einer zirkulären Bewegung die gleichen Wörter des Erzeugens, des Zerstörens und des Nichtwissens sowie unterschiedliche Varianten dieser Wörter wiederholt:

In vollkommener *Unwissenheit und Gemeinheit* haben uns unsere Erzeuger und also unsere Eltern in die Welt gesetzt und werden, sind wir einmal da, mit uns nicht fertig, alle ihre Versuche, mit uns fertig zu werden, scheitern, sie geben früh auf, aber immer zu spät, immer erst in dem Augenblick, in welchem sie uns längst zerstört haben, denn in den ersten drei Lebensjahren, den entscheidenden Lebensjahren, von welchen unsere Erzeuger als Eltern aber nichts wissen, nichts wissen wollen, nichts wissen können, weil jahrhundertlang immer alles getan worden ist für diese ihre entsetzliche Unwissenheit, haben uns unsere Erzeuger mit dieser Unwissenheit zerstört und vernichtet und immer für unser ganzes Leben zerstört und vernichtet, und die Wahrheit ist, daß wir es auf der Welt immer nur mit in den ersten Jahren von ihren unwissenden und gemeinen und unaufgeklärten Erzeugern als Eltern zerstörten und vernichteten und für ihr ganzes Leben vernichteten Menschen zu tun haben. (Ur: 63)

Ähnlich wie der Anfang des ersten Teiles enthalten auch die ersten Seiten des zweiten Teiles allgemeine und polemische Betrachtungen über die Unwissenheit und Gemeinheit der Erzieher. Erst auf der fünften Seite dieses Teiles fängt die persönliche Geschichte an: „Jetzt war ich im Johanneum [...]“ (Ur: 67). Diese beiden Anfänge der zwei Teile „Grünkranz“ und „Onkel Franz“ sind geprägt von einer doppelten Negativität: Auf der Handlungsebene sind sie Ausdruck einer Kritik der Lebensumstände des erzählten Ichs, auf der Erzählebene widersetzen sie sich dem genremäßigen Anspruch auf Handlung und auf eine transparente, die Handlung problemlos vermittelnde Sprache.

Anders ist der Ton des Anfangs des zweiten Bandes, *Der Keller*, der mit dem Schulabbruch beginnt:

Die anderen Menschen fand ich in der entgegengesetzten Richtung, indem ich nicht mehr in das gehafte Gymnasium, sondern in die mich rettende Lehre ging, gegen alle Vernunft in der Frühe nicht mehr mit dem Sohn des Regierungsrats in die Mitte der Stadt durch die Reichenhaller Straße, sondern mit dem Schlossergesellen aus dem Nachbarhaus an ihren Rand durch die Rudolf-Biebl-Straße, nicht auf dem Weg durch die wilden Gärten und an den kunstvollen Villen vorbei in die Hohe Schule des Bürger- und des Kleinbürgertums, sondern an der Blinden- und an der Taubstummenanstalt vorbei und über die Eisenbahndämme und durch die Schrebergärten und an den Sportplatzplanken in der Nähe des Lehner Irrenhauses vorbei in die Hohe Schule der Außenseiter und Armen, in die Hohe Schule der Verrückten und der für verrückt Erklärten in der Scherzhauserfeldsiedlung, in dem absoluten Schreckensviertel der Stadt, an der Quelle fast aller Salzburger Gerichtsprozesse und im Keller als Lebensmittelgeschäft des Karl Podlaha, der ein zerstörter Mensch und ein empfindsamer Wiener Charakter gewesen war und der Musiker hatte werden wollen und dann immer ein kleiner Krämer geblieben ist. (Ke: 113)

Im Gegensatz zu den Anfängen der zwei Teile in *Die Ursache* ist hier ein ausdrückliches Ich vorhanden, welches der erzählten Ebene gleich ein persönlicheres Gepräge gibt als im ersten Band. Der kursivierte Ausdruck „die anderen Menschen“ bildet, zusammen mit der Ortsbestimmung „in der entgegengesetzten Richtung“, einen Gegensatz zur Stadt und zum Internat. Die auffällige Länge des Satzes hat die gleiche Funktion wie die ersten Sätze des ersten Teiles des Bandes: die Funktion einer Verfremdung und Distanzierung gegenüber dem Inhalt des Erzählten. Auch hier steht die Sprache selbst im Vordergrund und vermittelt den Eindruck einer Parallele zum Inhalt, nämlich zu dem etwas suchenden, tastenden Spaziergang, der den Weg zum Keller beschreibt und der mit dem Weg zum Gymnasium verglichen wird. Dabei werden die zwei Welten stark polarisiert. Metaphorische Ausdrücke wie etwa „Hohe Schule des Bürger- und des Kleinbürgertums“ und „Hohe Schule der Außenseiter und Armen“ sind zugleich Hinweise auf die zwei Welten als verschiedene Wege zur Bildung und zum Erwachsenwerden.

Der Spaziergang von der Welt des Gymnasiums zur Welt des Kellers nimmt die Denkbewegung essayistischen Schreibens auf. Im Bild des Gehens werden der (Bildungs)weg des Erzählers, der Erzählvorgang selbst und der konkrete Weg zur Scherzhauserfeldsiedlung, dem „absoluten Schreckensviertel“, ironisch ineingesetzt. Obwohl der Satz in seiner persönlichen und konkreten Art eher den Erwartungen an einen autobiographischen Text zu entsprechen scheint als die Anfänge im ersten Band, geben die Polarisierung der zwei Welten und die Bildlichkeit des Spaziermotivs auch diesem Text einen stilisierten Charakter.

Der Spaziergang als Metapher des Denkvorgangs und der Beweglichkeit des essayistischen Genres ist ein häufiges Motiv in der erzählenden Literatur,²⁸³ nicht zuletzt in anderen Prosawerken Bernhards, wie beispielsweise in den beiden Erzählungen *Gehen*²⁸⁴ (1971) und *Ja* (1978). Die Erzählung *Ja* the-

²⁸³ Vgl. u.a. Montaignes Benutzung des Motivs des Gehens, das er mit dem Denken in Verbindung bringt: „Meine Gedanken schlafen wenn ich sitze. Mein Geist marschiert nicht, wenn meine Beine ihn nicht in Bewegung setzen.“ Jeanson: *Michel de Montaigne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. S. 92.

²⁸⁴ Darüber hinaus wird durch die Notizen „Etwa wie Ungenach/Skizzen/Gehen etc.“ in den Vorstufen (NLTB W10/3) zu *Die Ursache* ebendieses Buch mit den Erzählungen *Ungenach* und *Gehen* in Verbindung gebracht.²⁸⁴ Über die Erzählungen *Ungenach* und *Watten* habe

matisiert die Spaziergänge eines Erzählers mit einer Frau, von der Verabredung bis zur Durchführung, sowie die Gespräche zwischen den beiden auf diesen Spaziergängen. Dabei erscheint es, als ob sich die Spaziergänge in der Schreibweise spiegelten:

[...] ich weiß heute nicht mehr, wieviele Spaziergänge ich mit ihr gemacht habe, aber ich bin täglich und auch oft mehrere Male täglich mit ihr spazieren gegangen und ich bin jedenfalls in dieser Zeit öfter und ausdauernder mit ihr spazierengegangen, als mit irgendeinem anderen Menschen und mit keinem anderen habe ich jemals über alles mögliche mit einer größeren Intensität und also Verstandesbereitschaft sprechen und also mit einer größeren Intensität und Verstandesbereitschaft über alles mögliche denken können und keiner hat mich jemals tiefer *in sich* hineinschauen lassen und keinen einzigen habe ich jemals tiefer und rücksichtsloser und immer noch rücksichtsloser und tiefer *in mich* hineinschauen lassen. (Ja: 11f.)

Die Erzählung *Ja* ist damit als der Bericht eines Erzählers über seine Spaziergänge mit einer Frau gestaltet, die er versucht in Erinnerung zu rufen und zu verschriftlichen. Auch hier steht das Erzählen selbst im Vordergrund, während das Erzählte eine eher untergeordnete Rolle spielt – beispielsweise erfährt der Leser nur wenig vom Inhalt der Gespräche auf den Spaziergängen. Ähnlich wie der Erzähler in der *Autobiographie* hat auch hier der Erzähler nur einen begrenzten Glauben an die Möglichkeiten der Sprache und des Schreibens,

[...] das auch nur bruchstückhaft und nur fehlerhaft und wie alles Geschriebene nicht im geringsten auf die vollständige und vollkommene

Bernhard im Gespräch mit Siegfried Unseld gesagt, sie seien noch autobiographischer als die *Autobiographie*, die laut dem Autor „nur so hingeschrieben“ sei (vgl. Bernhard: *Der Briefwechsel*. S. 651), während die Erzählung *Gehen* sowohl einen Spaziergang thematisiert als auch, mit ihrer essayistischen, kreisenden Erzählweise, sprachlich-metaphorisch wie ein Spaziergang strukturiert ist. Siehe auch Huber: Kommentar. S. 526.

Weise geschehen kann, nachdem so viele Ansätze dazu, die ich in der letzten Zeit unternommen habe, immer wieder gescheitert sind. (Ja: 34)

Wie die Spaziergänge selbst vermittelt das Erzählen den Eindruck einer Bewegung, die von den Wiederholungen und der Länge der Sätze verstärkt wird und durch die der Erzähler versucht, sich der Wahrheit zu nähern.²⁸⁵ Der Text stellt von daher offenbar einen Versuch dar – wie der Erzähler auch selbst feststellt, indem er Nietzsches philosophischen Satz²⁸⁶ ins Gegenteil dreht: „Indem wir wenigstens den Willen zum Scheitern haben, kommen wir vorwärts [...]“. (Ja: 35).

Auch der Anfang des dritten Bandes der Pentalogie, *Der Atem*, thematisiert den Spaziergang in einer Schreibweise, die als essayistisch betrachtet werden kann:

Es war, das zeigte sich dem noch nicht Achtzehnjährigen schon bald nach den von mir jetzt mit dem Willen zu Wahrheit und Klarheit zu notierenden Ereignissen und Geschehnissen nichts als nur folgerichtig, daß ich selbst erkrankte, nachdem mein Großvater plötzlich erkrankt war und in das nur wenige hundert Schritte von uns gelegene Krankenhaus hatte gehen müssen, wie ich mich erinnere und wie ich noch heute vor mir sehe, in seinem grauschwarzen Wintermantel, den ihm ein kanadischer Besatzungsoffizier geschenkt hatte, so unternehmend ausschreitend und seine Körperbewegung mit seinem Stock

²⁸⁵ Insofern erinnert diese Stelle auch an die Reflexionen des Erzählers über die Wahrheit in *Der Keller*, die in Kapitel 5 näher untersucht werden sollen.

²⁸⁶ Vgl. die Einleitung von Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“: „Der Wille zur Wahrheit, der uns noch zu manchem Wagnissen verführen wird, jene berühmte Wahrhaftigkeit, von der alle Philosophen bisher mit Ehrerbietung geredet haben: was für Fragen hat dieser Wille zur Wahrheit uns schon vorgelegt! [...] Wer ist das eigentlich, der uns hier Fragen stellt? Was in uns will eigentlich 'zur Wahrheit'? - In der Tat, wir machten lange Halt vor der Frage nach der Ursache dieses Willens, - bis wir, zuletzt, vor einer noch gründlicheren Frage ganz und gar stehen blieben. Wir fragten nach dem Werte dieses Willens. Gesetzt, wir wollen Wahrheit: warum nicht lieber Unwahrheit? Und Ungewißheit? Selbst Unwissenheit?“ In: Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse; Zur Genealogie der Moral*. München; Berlin: Detuscher Taschenbuch Verlag; De Gruyter 1999. S. 15.

taktierend, als wollte er einen Spaziergang machen wie gewohnt, an seinem Fenster vorbei, hinter welchem ich ihn beobachtete, nicht wissend, wohin ihn, den einzigen wirklich geliebten Menschen, dieser Spaziergang führte, ganz sicher in traurig-melancholischer Gefühls- und Geistesverfassung, nachdem ich mich von ihm verabschiedet hatte. (At: 217)

Der Band beginnt *in medias res*, als Anfang ohne Anfang. Ähnlich wie *Der Keller* und *Die Kälte* stellt er in gewisser Weise eine Kontinuität zum vorigen Band dar, er setzt Vorkenntnisse voraus, was im Missverhältnis zu ihrer Funktion als Einleitungen jeweils eigenständiger Prosawerke steht. Jeder Band an sich kann also als ein Bruchstück betrachtet werden, das aber mit den anderen zusammensetzbar ist.²⁸⁷

Der märchenhafte „Es war“-Beginn von *Der Atem*, ohne jedoch die Fortsetzung mit „einmal“, die zu erwarten wäre, steht im Widerspruch zum inhaltlichen Anfang. Dieser nimmt, ohne einleitende Worte, einfach den Faden vom vorigen Band auf und widersetzt sich damit einem traditionellen Erzählbeginn eines Märchens oder einer Autobiographie. Der Anfang steht somit im Widerspruch zum schon im ersten Satz ausgedrückten Willen zu Wahrheit und Klarheit, der zusätzlich durch die das Verständnis verkomplizierende Satzkonstruktion unterlaufen wird.

Der Satz benennt von vornherein das Hauptthema des Bandes, nämlich die Krankheit. Das Beobachten, welches das ganze Werk leitmotivisch durchzieht, findet hier auf mehreren Ebenen statt: auf der Ebene des Erzählens („wie ich [...] vor mir sehe“) und auf der Handlungsebene, indem der Erzähler seinen Großvater beim Gang ins Krankenhaus beobachtet. Ähnlich erscheint das Thema der Suche und des ziellosen Spaziergangs sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch in der sprachlichen Verschachtelung. Dies spiegelt sich wiederum in der Darstellung des spazierenden Großvaters, den das erzählte Ich mit Unsicherheit und Furcht in Bezug auf die Zukunft beobachtet: „[...] nicht

²⁸⁷ Eva Marquardt hat darauf hingewiesen, dass Bernhard sich dem Vorschlag des Verlags widersetzt habe, die *Autobiographie* in einem Band herauszugeben, weil er den fragmentarischen Charakter der Einzelbände beibehalten wollte. *Gegenrichtung*. S. 145.

wissend, wohin ihn, den einzigen wirklich geliebten Menschen, dieser Spaziergang führte [...]“. (At: 217)

Der erste Satz in *Der Atem* ist als eine lange Schreibszene, das heißt eine Metadarstellung der Schreibsituation des Erzählers, geformt. Der Erzähler präsentiert das erzählte Ich zunächst in dritter Person, wobei das erzählende beziehungsweise schreibende Ich durch die thematisierte Schreibszene schnell zum Ausdruck kommt, indem es den Wahrheitswillen seiner Betrachtungen betont. Die Beschreibung schwankt dabei zwischen der Darstellung subjektiven Leidens (der Krankheit) und den teilweise grotesken Versuchen der Objektivierung der Krankheit: „Es war [...] nichts als nur folgerichtig, daß ich selbst erkrankte [...]“.

So scheinen alle drei mittleren Bände der Pentalogie Bernhards poetologischer Strategie zu entsprechen, sich von einem traditionellen Geschichtenerzählen zu distanzieren. Ein Unterschied zwischen den drei Bänden liegt jedoch in dem Grad der Komplexität der ersten Sätze. Vor allem der letzte, *Die Kälte*, ist nun auch syntaktisch von lakonischer Einfachheit geprägt: „Mit dem sogenannten Schatten auf meine Lunge war auch wieder ein Schatten auf meine Existenz gefallen.“ (Kä: 313)

Der fragmentarische Charakter der Einzelbände macht sich auch darin geltend, dass ihre Anfänge, obwohl zumindest die ersten vier einer zeitlichen Chronologie folgen, gleichzeitig inhaltliche Diskontinuitäten darstellen: Sowohl *Die Ursache* als auch *Der Keller* beginnen mit existentiellen Umbrüchen im Leben des Erzählers. *Der Atem* stellt den Anfang der Krankheitszeit dar, während das Wort „Schatten“ im ersten Satz von *Die Kälte* als eine Vorausdeutung auf die noch schrecklichere Zeit ist, die im Band dargestellt werden soll, und die mit der Einweisung ins gefürchteten Lungenkrankenhaus Grafenhof am Anfang des Bandes beginnt.

Der letzte Band der Pentalogie, *Ein Kind*, stellt mit dem Sprung in die frühe Kindheit den deutlichsten Bruch dar, indem er die Chronologie der vorherigen Bände aufgibt: Die Zeit der Handlung liegt hier vor der Zeit von *Die Ursache*. Der Anfang des letzten Bandes erscheint, im Unterschied zu den anderen Bänden, als eine rückblickende Erzählung des eigenen Lebens – und steht also dem Genre der Autobiographie näher als die anderen Bände: „Im

Alter von acht Jahren trat ich auf dem alten Steyr-Waffenrad meines Vormunds [...]“ (Ki: 407)

Der Anfang stellt eine konkrete Kindheitserzählung eines Ichs dar, die dazu in anekdotischer und durchaus komischer Form präsentiert wird.²⁸⁸ Die Stimmung ist anders als in den vorhergehenden vier Bänden. Die Sätze sind meist kürzer, und die Sprache scheint in höherem Grad als bei den anderen Bänden eine Funktion des Vermittelns zu haben. Die Erzählweise ist hier weit entfernt vom üblichen Bernhardschen Redefluss. Sie ähnelt stattdessen vielmehr der einer traditionellen Kindheitsgeschichte: Der Erzähler erzählt rückblickend von seinem Plan, bei seiner allerersten Fahrradfahrt seine „an Sonntagen beliebte Schnitzel backende“ (Ki: 407) Tante Fanny zu besuchen. Verschwunden sind also die Beschreibungen des Schreckens, die Berichte von schrecklichen Erziehern, von Hässlichkeit, Krankheit und Tod – die Stimmung ist am Anfang des letzten Bandes auf den Kopf gestellt. Zugleich ist die Schreibweise hier von Ironie geprägt, teilweise durch die offensichtlich idyllisierenden Darstellungen, teilweise durch die forciert autodiegetische Erzählweise, mit der der Abstand zwischen erwachsenem Erzähler und dem kindlichen Protagonisten übersprungen wird.²⁸⁹ Damit nähert sich die Erzählweise dem Komischen, wenn etwa der Junge unterwegs feststellt, er kenne die Adresse der Tante nicht. Die Komik wird von einer polarisierenden Erzählweise unterstützt: Beschreibungen der übertrieben positiven und selbstbewundernden Empfindungen eines Achtjährigen bei seiner Fahrt „auf dem, wie ich glaubte, von mir geradezu perfekt beherrschten Rad“ (Ki: 407), der sich als „Triumphator“ (ebd.) und „Beherrscher der Welt“ (Ki: 409) betrachtet, sind dem Versagen gegenübergestellt, welches mit dem Defekt des Fahrrades beginnt und mit einem Regeninferno und einer ebenso übertrieben empfundenen Katastrophe endet: „Ich verfluchte mich. Ich wollte sterben.“ (Ki: 411)

²⁸⁸ Siehe auch Morneweg: *Elemente des Komischen in der Autobiographie Thomas Bernhards*. S. 129ff.

²⁸⁹ Anne Thill erklärt die Ironie bei Bernhard als eine „Fiktionsironie“ oder literarische Ironie, die sich an einzelnen Textstellen manifestiere, aber zugleich auch auf einer im gesamten Text ironischen Metaebene zu finden ist, indem sie auf den Autor zurückverweise. Thill, Anne: *Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards: Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 28.

Besonders deutlich kommt in *Ein Kind* das Spannungsfeld der Erzählperspektive zwischen dem erwachsenen Erzähler und der Perspektive des Kindes zum Vorschein. Olaf Kramer hat auf diese „Inadäquatheit“ bereits aufmerksam gemacht. Er stellt fest, dass diese Strategie eine Unmittelbarkeit bewirkt, die „als eine Suggestion zu entlarven [ist] [...]: sie ist das Ergebnis der sprachlichen Darstellungsstrategien des Textes.“²⁹⁰ Der Anspruch, den der Erzähler schon in *Die Ursache* proklamierte, er beschreibe, was er früher empfunden habe und nicht, was er heute denke,²⁹¹ wird im letzten Band offensichtlich weiter verfolgt. Der Unterschied zwischen den beiden Perspektiven vergrößert sich allerdings. Dies stellt für eine authentische Darstellung eine Herausforderung dar und führt letztendlich zu komischen Effekten, wie es in *Ein Kind* zum Vorschein kommt:

Ich war drei Jahre alt, ich war überzeugt, daß wir, meine Großeltern und ich, ganz und gar außerordentliche Leute waren. Mit diesem Anspruch stand ich jeden Tag auf in einer Welt, von deren Ungeheuerlichkeit ich nur eine Ahnung hatte, ich war gewillt, sie zu erforschen, sie mir klarzumachen, aufzuschlüsseln. Ich war drei Jahre alt und hatte mehr gesehen als andere Kinder meines Alters, ich hatte die Luft der Nordsee, wenn nicht gar des Atlantik ein Jahr lang eingeatmet genauso wie in den würzigen Geruch der Stadt Wien. Nun atmete ich die salzburgische Landluft in vollen Zügen, die Luft meiner Eltern. Hier also war mein Vater geboren worden, hier verbrachte meine Mutter ihre Kindheit, in der Umwelt des Sees, der für mich voller ungelöster Rätsel und der Mittelpunkt zahlreicher von meinem Großvater nur für mich vor dem Zubettgehen erfundener Märchen war. Die Welt war

²⁹⁰ Kramer, Olaf: Wahrheit als Lüge, Lüge als Wahrheit. Thomas Bernhards Autobiographie als rhetorisch-strategisches Konstrukt. In: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Hrsg. von Joachim Knappe und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 105-122, hier S. 110.

²⁹¹ „An dieser Stelle muss ich wieder sagen, da ich notiere oder auch nur skizziere und nur andeute, wie ich damals *empfunden* habe, nicht wie ich heute *denke*, denn die Empfindung von damals ist eine andere gewesen als mein Denken heute, und die Schwierigkeit ist, in diesen Notizen und Andeutungen die Empfindung von damals und das Denken von heute zu Notizen und Andeutungen zu machen, die den Tatsachen von damals, meiner Erfahrung als Zögling damals entsprechen, wenn auch wahrscheinlich nicht gerecht werden, jedenfalls will ich den Versuch machen.“ (Ur: 74).

nicht aus Mauern wie in Wien, sie war grün im Sommer, braun im Herbst, weiß im Winter, die Jahreszeiten waren noch nicht so ineinandergeschoben wie heute. Mein bevorzugter Platz in Seekirchen war von allem Anfang an der Friedhof, mit seinen pompösen Grüften, den riesigen Granitgrabsteinen der Wohlhabenden, den kleinen verrosteten Eisenkreuzen der Armen und den winzigen weißen Holzkreuzen der Kindergräber. Die Toten waren schon damals meine liebsten Vertrauten, ich näherte mich ihnen ungezwungen. Stundenlang saß ich auf irgendeiner Grabeinfassung und grübelte über Sein und sein Gegenteil nach. Naturgemäß kam ich schon damals zu keinem befriedigenden Schluß. (Ki: 447)

Hier wird der Versuch unternommen, aus der Perspektive eines Dreijährigen zu erzählen. Erzählt wird nicht nur, wie das Kleinkind, unwissend um die „Ungeheuerlichkeit“ der Welt, seine Umgebung wahrnimmt, sondern auch wie es „über das Sein und sein Gegenteil nach[grübelt]“.

Besonders die Darstellung des ontologischen Philosophierens des dreijährigen Kindes ist dabei sowohl offensichtlich stilisiert und fiktionalisiert. Sie erscheint in ihrer übertrieben stilisierten Weise als komisch. Dass das Erzählen aus der Perspektive des Kindes im Grunde die Perspektive eines Erwachsenen ist, macht den Text nicht nur unauthentisch, sondern lässt ihn als eine Darstellungskritik erscheinen: Die Unmöglichkeit, aus der Perspektive eines Dreijährigen zu erzählen, wird demonstriert als stilisiertes Beispiel für die Unmöglichkeit perspektivischen Erzählens überhaupt. Die Erzählung erscheint deshalb, in ihrer Vollständigkeit und Leserfreundlichkeit, als eine bewusst erfundene: Die Lücken der Erinnerung und der Mangel an Vermögen, aus der Perspektive des Kindes zu erzählen, werden durch Erfindung und Dramatisierung ausgefüllt. Die Fiktionalisierung offenbart sich gerade in der zugedeckten Differenz zwischen dem Erzählenden und dem in der Erzählung Handelnden.

Von den fünf Bänden ist es scheinbar der erste Band, *Die Ursache*, der mit seinen langen Sätzen, komplexen Hypotaxen und der zum Teil verstellten Syntax für das Lesen den anspruchsvollsten Anfang hat. Der letzte Band, *Ein Kind*, stellt mit seinem traditioneller aufgebauten Erzählvorgang dessen Ge-

gensatz dar. Beide können als unterschiedliche poetologische Strategien betrachtet werden, im Text Widerstände gegen das Lesen und gegen das autobiographische Erzählen aufzubauen.

Die zugrundeliegenden Prozesse des Erinnerns, Darstellens und Versprachlichens werden im Text immer wieder als problematisch vorgeführt. Vor allem in *Die Ursache* kommt dieser Vorbehalt zum Teil auch in der Erzählung explizit zum Ausdruck, indem der Erzähler durch metareflexive Kommentare wiederholend proklamiert, das Erzählte bestehe nur aus Andeutungen und Notizen: „Und das hier sind Andeutungen von fortwährenden und den, der das notiert, immer und in seiner ganzen Existenz wenigstens irritierenden, ihn nicht ruhen lassenden gedachten Gedanken und Empfindungen, nichts weiter.“ (Ur: 79) In *Ein Kind* sind diese Metakommentare seltener – stattdessen ist der Erzähler scheinbar vertrauter mit dem Erzählstoff, was sich aber durch eine deutlichere Fiktionalisierungsstrategie manifestiert.

Der Widerspruch zwischen der behaupteten Sachlichkeit und der radikalen Subjektivität der Erzählhaltung schwächt den Authentizitätsgrad des Textes und gibt dem Text ein fiktionales Gepräge. Im Vergleich zu *Auslöschung* gibt dieser Aspekt, in Anbetracht des autobiographischen Anspruchs von *Die Ursache*, eine zusätzliche Dimension: Der Text beharrt auf der Wahrheit seiner Version der Sachverhalte, aber diese Sachverhalte betreffen nicht so sehr die persönliche Lebensgeschichte des Erzählers als vielmehr die allgemeinen gesellschaftlichen Zustände. Paradoxerweise tragen die generalisierenden „monadischen“ Aussagen zur mangelnden Glaubwürdigkeit bei, die Faktizität des Inhaltes des Textes wird durch diese übertriebene „Sachlichkeit“ thematisiert und relativiert.

Auf diese Weise ist die beharrliche leitmotivische Wahrheitsbehauptung als Spiel mit der autobiographischen Wahrheit zu verstehen: Die Beweglichkeit der essayistischen Schreibweise ist eine Strategie, sich den Ansprüchen des autobiographischen Genres zu entziehen und zugleich dem Autobiographischen eine neue Dimension der Potenzialität hinzuzufügen.

4.3 Thematisierungen der Schreibsituation

4.3.1 *Das Ich der Autobiographie*

Nach Philippe Lejeune ist in einer Autobiographie der Erzähler mit dem Autor identisch. Als „autobiographische Romane“ bezeichnet Lejeune „alle fiktionalen Texte, in denen der Leser aufgrund von Ähnlichkeiten, die er zu erwarten glaubt, Grund zur Annahme hat, daß eine Identität zwischen Autor und Protagonist besteht, während der Autor jedoch beschlossen hat, diese Identität zu leugnen oder zumindest nicht zu behaupten.“²⁹² Erst mit der Nennung des Namens „Thomas“ (Ki: 424) an einer Stelle in *Ein Kind* sowie mit der Publikation der fünfbändigen Pentalogie unter dem Titel *Die Autobiographie* wird darauf hingewiesen, dass die Kindheits- und Jugendgeschichten tatsächlich autobiographisch sind. Jedoch ist durch die offenbare Fiktionalisierung und Stilisierung des Textes von einer grundsätzlichen Nicht-Identität zwischen Erzähler und Autor auszugehen. Die Erzählsituation in der autobiographischen Pentalogie ist in der Terminologie Gérard Genettes homodiegetisch und autodiegetisch: Der Erzähler erzählt seine eigene Geschichte, allerdings ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die Erzählerinstanz in der Pentalogie keine stabile Einheit.²⁹³ Dazu werden andere Stimmen in den Text eingemischt; die von Montaigne, wie in Kapitel 3 erörtert wurde, und die des Großvaters, worauf in Kapitel 6 zurückgekommen werden soll. Dies impliziert eine Doppelbödigkeit der Erzählstimme, die mit Wayne Booths Konzept als *unreliable narrator*, als unzuverlässiger Erzähler verstanden werden kann.²⁹⁴ Im Begriff unzuverlässiger Erzähler liegt, dass der Erzähler für eine doppelbödige, ironische oder implizite Botschaft steht: Die performative Inszenierung beziehungsweise Simulation der Stimme des Großvaters oder die

²⁹² Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. S. 26.

²⁹³ Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Paderborn: Fink 2010. S. 159.

²⁹⁴ „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not“. In: Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Aufl. Chicago: The University of Chicago Press 1983. S. 158f.

Art und Weise, wie die Montaigne-Zitate hineinmontiert sind, macht an manchen Stellen die Zuordnung der Erzählerstimme unklar.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, ist es das Anliegen von Bernhards *Autobiographie*, die Möglichkeit von Identifikationen, wie sie etwa Lejeunes Modell des „autobiographischen Pakts“ vorschlägt, in Frage zu stellen. In der Rezeption wurde dies freilich nach Erscheinen der Pentalogie so zunächst nicht wahrgenommen. So betrachtete Horst Glaser 1987 (also zu einem Zeitpunkt, als die Pentalogie noch nicht unter dem gemeinsamen Titel *Die Autobiographie* erschienen war) das autobiographische Werk Bernhards als „nicht schlichtweg identisch“ mit seinen übrigen Dichtungen, sondern als eine Autobiographie in traditionellem Sinne, wenn auch mit fiktionaler Prägung: „Bernhard dürfte der erste Autor sein, der seine Autobiographie von einem Erzähler vortragen lässt, der deutlich von den Monomanien seiner erfundenen Figuren geprägt ist.“²⁹⁵ Diese angenommene Differenz zwischen autobiographischen und fiktionalen Werken Bernhards ist in der Forschung in der Folgezeit relativiert worden. So findet Michael Billenkamp keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem autobiographischen Erzähler und den Erzählern in der übrigen Prosa. Er sieht die Figuren zu Recht als „Sprachgebilde“ beziehungsweise Sprachfragmente, die einem Protokollanten, also dem Erzähler oder Beobachter, und seinem „sezierenden Blick [...] ausgeliefert“ seien.²⁹⁶ Für die *Autobiographie* gilt allerdings, dass auch die Figur oder das damalige Ich ein Beobachter ist, worauf noch zurückgekommen werden soll. Nach Billenkamp übernimmt der Autor, Bernhard, die Rolle des vom „Jetzt“ aus berichtenden Erzählers, der „Möglichkeitsfetzen‘ eines konsistenten Ichs liefert“;²⁹⁷ er geht damit von einem bestehenden autobiographischen Pakt aus, in dem er das erzählende Ich als Repräsentation des Autors betrachtet. Oliver Jahraus nimmt dagegen keinen Bezug auf die biographischen Daten und sieht die Funktion des Erzählers „gemäß einer grundsätzlichen Mediatisierung als Vermittler für sich selbst“.²⁹⁸ Demgemäß spricht er vom erzählenden Ich als Erzähler und vom erzählten Ich als Figur, wobei er die Wahrheitsproblematik, die sich durch die Thematisierung dieses Problems

²⁹⁵ Glaser: *Die Krankheit zum Tode oder der Wille zum Leben*. S. 66.

²⁹⁶ Billenkamp: *Narrativik und poetologische Praxis*. S. 202.

²⁹⁷ Ebd. S. 201.

²⁹⁸ Jahraus: *Das „monomanische“ Werk*. S. 86.

in den metareflexiven Kommentaren zeigt, in einem gegenseitigen Bedingungsverhältnis mit Mediatisierung betrachtet.²⁹⁹ Dabei sieht Jahraus das Künstliche und Fiktionale in der *Autobiographie*, aber betrachtet die Problematisierung der Wahrheit gerade in der *Autobiographie* als ein "zugrunde liegendes Sprachproblem, das die Wahrheitsproblematik zusätzlich verschärft".³⁰⁰ Jahraus betont zu Recht, dass die Wahrheitsproblematik in den Mittelpunkt der Vermittlung tritt. Zu fragen wäre allerdings, wie dieses nicht als philosophisches, sondern als ästhetisches Problem zu beschreiben ist, das heißt, ob die Wahrheitsproblematik nicht als eine Thematisierung der Gattung selbst betrachtet werden kann.

Eva Marquardt sieht dagegen die Er-Erzählsituation, zu der am Anfang des ersten und am Anfang des dritten Bandes gewechselt wird, als Ausdruck für den Widerstand gegen die Form des autobiographischen Schreibens, der sich in einem Versuch des Abstandnehmens durch den Gebrauch der dritten Person manifestiere.³⁰¹ Marquardt betont demgemäß, das Ich sei im Allgemeinen das Ziel des autobiographischen Schreibens und nicht der Ausgangspunkt. Sie weist auf ein Zitat aus *Der Atem* hin: „[...] ich hatte nur *ich* werden wollen“ (At:).³⁰² Dabei betrachtet Marquardt die Erzählperspektiven als Teil einer Identitätssuche des Erzählers. Die Ich-Erzählsituation in *Ein Kind* kann allerdings, wie oben bereits gezeigt wurde, keinesfalls als authentische Darstellung betrachtet werden. Die wechselnde Erzählperspektive in der Pentalogie scheint vielmehr eine simulierte Distanzierung zu sein, welche die autobiographische Gattung problematisiert.

Dies lässt sich konkret etwa an der Positionierung des Ichs am Anfang von *Die Ursache* zeigen, das hier zunächst nur am Rande des zweiten Satzes erscheint:

Die extremen, den in ihr lebenden Menschen fortwährend irritierenden und enervierenden und in jedem Falle immer krankmachenden

²⁹⁹ Jahraus, Oliver: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang 1991. S. 87.

³⁰⁰ Ebd. S. 87.

³⁰¹ Marquardt: *Gegenrichtung*. S. 139f.

³⁰² Ebd. S. 140.

Wetterverhältnisse einerseits und die in diesen Wetterverhältnissen sich immer verheerender auf die Verfassung dieser Menschen auswirkende Salzburger Architektur andererseits, das allen diesen Erbarmungswürdigen bewußt oder unbewußt, aber im medizinischen Sinne *immer schädliche, folgerichtig auf Kopf und Körper und auf das ganze diesen Naturverhältnissen ja vollkommen ausgelieferte Wesen drückende*, mit unglaublicher Rücksichtslosigkeit immer wieder solche irritierende und enervierende und krankmachende und erniedrigende und beleidigende und mit großer Gemeinheit und Niederträchtigkeit begabte Einwohner produzierende Voralpenklima erzeugen immer wieder solche geborene oder hereingezogene Salzburger, die zwischen den, von dem Lernenden und Studierenden, der ich vor dreißig Jahren in dieser Stadt gewesen bin, aus *Vorliebe* geliebten, aber aus Erfahrung gehaßten kalten und nassen Mauern ihren bornierten Egensinnigkeiten, Unsinnigkeiten, Stumpsinnigkeiten, brutalen Geschäften und Melancholien nachgehen und eine unerschöpfliche Einnahmequelle für alle möglichen und unmöglichen Ärzte und Leichenbestattungsunternehmer sind. (Ur: 9)

Erst gegen Ende dieses langen und komplexen zweiten Satzes der Pentalogie wird in einem erklärenden Relativsatz ein Ich erwähnt: Offensichtlich betont die Unterscheidung zwischen dem Ich-Erzähler und dem Protagonisten in der dritten Person, auf die er verweist, gerade die Differenz zwischen dem vom jetzigen Standpunkt aus berichtenden Ich und dem erzählten Ich, das in der dritten Person genannt wird. Der Verweis auf den „Lernenden und Studierenden, der ich vor dreißig Jahren in dieser Stadt gewesen bin“, bedeutet aber zugleich auch die Feststellung einer Identität zwischen erzählendem und erzähltem Ich. So gelingt es Bernhard hier, den Zusammenhang von Identität und Differenz als zeitliche Qualität sprachlich zu fassen.

Dass das erzählte Ich nicht mit einem Namen, sondern mit Umschreibungen in der dritten Person bezeichnet wird, ist dabei als eine zusätzliche Fiktionalisierungsstrategie zu betrachten. Denn auffällig ist die offensichtliche Vermeidung der Erwähnung eines Namens durch Bezeichnungen wie der „Dreizehnjährige“ (Ur: 13), „Zögling“ (Ur: 21), „noch nicht Achtzehnjährige“ (At: 217) und ähnliche Umschreibungen. Der dritte Satz erzählt dementspre-

chend vom „Aufgewachsenen“. Dies deutet darauf hin, dass die Vergangenheit und die Beziehung des Kindes zur Stadt den Erzähler in der Gegenwart immer noch prägen: „Der in dieser Stadt nach dem Wunsche seiner Erziehungsberechtigten, aber gegen seinen eigenen Willen Aufgewachsene [...]“ (Ur: 9). Auch dieser Satz hat allerdings eine komplexe Satzstruktur, und das Subjekt steht erst hinter einem langen Einschub im Satz. Die angedeutete Ich-Perspektive des zweiten wird im dritten Satz nicht wieder aufgenommen, stattdessen ist die Rede von dem in der Stadt „gegen seinen eigenen Willen Aufgewachsene[n]“, dem „in die Mittel- und Hilflosigkeit seiner von allen Seiten ungeschützten Kindheit und Jugend [...] Eingeschlossene[n]“ und dem „zu dieser Stadt [...] Verurteilte[n]“. Mit diesen Kennzeichnungen wird der Protagonist als Opfer der Stadt dargestellt, der eine „furchtbare Erinnerung an die Stadt“ habe – die Figurierung in der dritten Person betrifft also keineswegs lediglich das erzählte Ich, sondern greift hier auch auf die erzählende (erinnernde) Person über. Die wird im folgenden Satz bestätigt, wo der Erzähler direkt in der dritten Person angesprochen wird:

Verleumdung, Lüge, Heuchelei entgegen, muß er sich während der Niederschrift dieser Andeutung sagen, daß diese Stadt, die sein ganzes Wesen durchsetzt und seinen Verstand bestimmt hat, ihm immer und vor allem in der Kindheit und Jugend, in der zwei Jahrzehnte in ihr durchexistierten und durchexerzierten Verzweiflungs- als Reifezeit, eine mehr den Geist und das Gemüt verletzende, ja immer nur Geist und Gemüt mißhandelnde gewesen ist [...]. (Ur: 10)

Hier ist die Er-Erzählperspektive etabliert, und diese wird durch den fünften und den sechsten Satz beibehalten und erst im siebten Satz wieder in die Ich-Perspektive zurückgeführt. Die wechselnde Erzählperspektive, die zum Teil unterschiedliche Perspektiven miteinander kombiniert, während zugleich eine Erwähnung des Namens des Protagonisten und damit eine Bestätigung des autobiographischen Genres vermieden werden, deutet auf einen permanenten Wechsel zwischen dem autobiographischen und dem fiktionalen Genre hin. Deutlich ist, dass damit ein Versuch unternommen wird, sich ei-

nem Modell autobiographischen Schreibens, wie es Lejeunes autobiographischer Pakt beschreibt, zu entziehen. Zugleich sind die ersten Seiten ein Versuch des sprachskeptischen Erzählers, ein Ich zu konstituieren – hierdurch manifestiert sich eine subtile Thematisierung und Infragestellung des autobiographischen Genres selbst.

Die ersten Seiten bestehen weiterhin inhaltlich aus meist allgemeinen Betrachtungen. Ein konkreter Handlungsverlauf setzt erst allmählich ein: „Der Dreizehnjährige ist plötzlich, wie ich damals *empfunden* (*geföhlt*) habe und wie ich heute *denke*, [...] mit vierunddreißig Gleichaltrigen in einem schmutzigen und stinkenden [...] Schlafsaal im Internat in der Schranngasse zusammen“. (Ur: 12f.) Der Satz beschreibt die Situation des erzählten Ichs beginnend mit einer Er-Perspektive. Dabei deutet der Erzähler in einem Satzeinschub von einer Ich-Perspektive aus die Unterschiede zwischen damaligem und jetzigem Standpunkt des Berichtes an: Seine Beschreibungen bestehen demnach aus seinen damaligen Empfindungen und seinen heutigen Gedanken zu seinen damaligen Empfindungen.³⁰³ Damit wird der Unterschied zwischen der Figur der erzählenden Ebene und der erzählten Ebene erklärt. Weiter folgt der Bericht vom Internat in einer Er-Perspektive, bis er wieder von einem erzählenden Ich unterbrochen wird.

Im Übrigen sind die Bände meist von einer Ich-Perspektive aus erzählt. Diese kann allerdings auch weiterhin immer wieder unterbrochen werden, etwa in den unverbundenen Montaigne-Zitaten in *Die Ursache*, die ja ebenfalls aus einer Ich-Perspektive sprechen, jedoch nicht ohne weiteres mit der Stimme des Erzählers identifiziert werden können. Dabei ist das Oszillieren zwischen den verschiedenen Erzählperspektiven auf den ersten Seiten von *Die Ursache* erstens ein Hinweis auf den Unterschied zwischen der erzählenden und der erzählten Zeit und damit auch zwischen dem berichtenden Erzähler und dem vergangenen Ich. Dies ist weiterhin ein Hinweis auf die Problematik des autobiographischen Schreibens und die fragmentierte Erinnerung, die von einer Spannung zwischen Faktizität und Fiktionalität zeugt. Dies zeigt sich auch in der Inkonsequenz des Wechsels zwischen dem Ich-

³⁰³ Diese Unterscheidung, die Darstellung bestehe aus seinen heutigen Gedanken und seinen damaligen Empfindungen, also die Unterscheidung zwischen den Empfindungen (damals) und den Gedanken dazu (heute), wird an mehreren Stellen durch die Pentalogie pointiert, ihr wird aber auch widersprochen.

und dem Er-Erzähler, die den Eindruck vermittelt, dass die zwei zeitlichen Ebenen – also die Ebene des Erzählens und die Ebene des Erzählten – zum Teil ineinanderfließen, was auch die Kontinuität der erzählten Ebene mit der erzählenden Ebene hervorhebt.³⁰⁴

4.3.2 Die Schreibszenen – Schreibpraktik in der Schrift

Schon im Titel der autobiographischen Pentalogie Bernhards ist das Schreiben als Begriff enthalten: „Auto-bio-graphie“. Mit dem neueren Begriff des autobiographischen Schreibens,³⁰⁵ der die Vielfalt des Genres besser beschreibt, wird wiederum der Fokus auf das Schreiben noch deutlicher. Das autobiographische Schreiben hat im Vergleich zur sonstigen Belletristik einen besonderen Fokus auf Faktizität. Dies ist wiederum oft eng mit einer Identitätssuche verbunden, bei der der Inhalt im Mittelpunkt steht und die Sprache vor allem als Werkzeug fungiert. Davon hebt sich Bernhards autobiographische Pentalogie deutlich ab: Auf der einen Seite wird anscheinend auf der Faktizität des Erzählten beharrt, indem sich der Erzähler vornimmt, eine Autobiographie zu schreiben und auch immer wieder die Wichtigkeit der Unverfälschtheit seiner Angaben hervorhebt.

Andererseits wird durch Stilisierungen deutlich eine Distanz zur erzählten Welt hergestellt, während zugleich der Schreibprozess im Geschriebenen immer präsent ist. Dies verknüpft Bernhards Schreibweise mit der Essayistik. Christa Bürger spricht von der Prosa Bernhards, „die nicht Werk sein will und nicht Ausdruck“, die aber „einen Stil“ repräsentiere.³⁰⁶ Bürger versucht damit die Eigenart von Bernhards Schreibweise zu charakterisieren, seine Poetik der Andeutung, die als Übertreibung erscheint, die aber auch eine eigene

³⁰⁴ Vgl. auch Langendorf: *Schimpfkunst*. S. 112.

³⁰⁵ Vgl. etwa die Begriffserklärung von Sandberg und Breuer, wie in Kapitel 2 erörtert, sowie Kapitel 2.2.

³⁰⁶ Bürger: Schreiben als Lebensnotwendigkeit. S. 59.

Wahrheit enthält.³⁰⁷ Was Bürger hier mit dem Begriff eines eigenen Stils beschreibt, lässt sich jedoch mit dem Begriff der Schreibweise noch genauer erfassen. ‚Schreibweise‘ bezieht nämlich sowohl die Wirkung des Textes als auch das Darstellungsverfahren – also Schreiben als Handlung – von vornherein mit ein. Die Problematik eines Schreibens, das „nicht Werk sein will und nicht Ausdruck“ (Bürger), wird in der *Autobiographie* gerade als Problem des Schreibaktes, als konstitutives Element der Schreibszene reflektiert.³⁰⁸ In Metakomentaren über das eigene Schreiben und in einem Text, der sein eigenes Geschriebenwerden unmittelbar abzubilden scheint, werden die Spannungen und Widersprüche im Zusammenhang von Schreiben und Text überhaupt erst sichtbar.

Bernhards Erzähler sind häufig Schreibende. In der autobiographischen Pentalogie kommt dies durch selbstreflexive Metakommentare im Text in besonderer Weise zum Ausdruck; der Schreibprozess an sich scheint dadurch zum poetologischen Programm des Autors geworden zu sein. Beispielsweise hat das Schreibmotiv die Funktion einer (inszenierten) Hilfe des „Hineinschreibens“, um die Erinnerungen des Erzählers wahrhaft zu beschreiben: „[...] und diese Notizen müssen jetzt notiert sein und nicht später, und zwar in diesem Augenblick, in welchem ich die Möglichkeit habe, mich vorbehaltlos in den Zustand meiner Kindheit und Jugend und vor allem meiner Salzburger Lern- und Studierzeit zu versetzen [...]“ (Ur: 46). Wiederholt wird der Schreibprozess thematisiert, wenn es darum geht, sich einer Faktizitäts- beziehungsweise Wahrheitsgarantie der eigenen Darstellungen zu entziehen. Dies zeigt sich etwa, wenn der Erzähler bei der Darstellung des Zugrundegehens des Onkels hinzufügt, „[a]ber auch das kann, wie alles hier Notierte, nur Andeutung sein“ (Ur: 90). Auch wenn es darum geht, die Handlung in eine bestimmte Richtung zu steuern oder die eigenen Darstellungen zu strukturieren, wird gelegentlich die Situation des Schreibenden thematisiert: „Aber jetzt ist nicht der Zeitpunkt, den Richterstand zu skizzieren, ich will nur sagen, Jahre nachdem ich meine Lehre im Keller beendet gehabt

³⁰⁷ Ebd. S. 59.

³⁰⁸ Rüdiger Campe sieht die „Schreib-szene“ als eine „sprachlich-gestische“ Beziehung und als eine Praktik, die sich im Text manifestiert (vgl. Kap. 2). Die Schreib-szene kann als eine Instanz zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit verstanden werden. Campe: Die Schreibszene. Schreiben. S. 760.

hatte, traf ich viele von den Kellerkunden vor den Gerichtsschranken wieder [...]“ (Ke: 119f.)

Die Textstrukturierung wird darüber hinaus als eine „Erinnerungsszene“ dargestellt. Diese fungiert zugleich als eine *mise-en-abyme* des Schreibens und der Strukturierung des Textes:

Wie war das also wirklich, fragte ich, chronologisch?, und packte alles Eingepackte, Festverschnürte wieder aus, nach und nach, jetzt hatte ich ja die notwendige Ruhe, und bis ich alles ausgepackt hatte, den Krieg und seine Folgen, die Krankheit des Großvaters, den Tod des Großvaters, meine Krankheit, die Krankheit der Mutter, die Verzweiflungen aller Meinigen, ihre bedrückenden Lebensumstände, aussichtslosen Existenzen, packte ich wieder alles ein und verschnürte es wieder. Aber ich konnte dieses festverschnürte Paket nicht liegenlassen, ich mußte es wieder mitnehmen. Ich trage es heute noch, und manchmal mache ich es auf und packe es aus, um es wieder einzupacken und zuzuschnüren. Ich bin dann nicht gescheiter. Ich werde es nie sein, das ist das Bedrückende. Und wenn ich das Paket noch dazu vor Zeugen auspacke, wie jetzt, indem ich diese rohen und brutalen und sehr oft auch sentimental und banalen Sätze, unbekümmert freilich wie bei keinen anderen Sätzen, auspacke, habe ich keine Scham, nicht die geringste. Hätte ich eine noch so geringe Scham, ich könnte ja überhaupt nicht schreiben, nur der Schamlose schreibt, nur der Schamlose ist befähigt, Sätze anzupacken und auszupacken und ganz einfach hinzuwerfen, nur der Schamloseste ist authentisch. (At: 347f.)

Die mit der Chronologie beginnenden Passage mündet allerdings in eine allgemeine Reflexion über das „Paket“ als Metapher für die Erinnerungen beziehungsweise für den Stoff der autobiographischen Erzählung und das zwanghafte Schreiben über die Erinnerungen. Am Ende beruft sich der Erzähler offenbar auf Montaigne,³⁰⁹ indem er von der Schamlosigkeit als Voraussetzung

³⁰⁹ Vgl. etwa das folgende Montaigne-Zitat aus *Die Ursache*: „[M]anche Angelegenheit, die Schicklichkeit und Vernunft aufzudecken verbieten, habe ich zur Belehrung der Mitwelt

für Authentizität spricht: Denn der Erzähler packt seine Sätze vor „Zeugen“, also den Lesern, schamlos aus. In der Metapher des „Auspackens“ ist dabei auch eine gewisse Spontanität beim Schreiben impliziert – ein Nicht-Wissen, was in dem Paket ist.

Nikolaus Langendorf weist auf die Thematisierung des Schöpferischen am Anfang von *Die Ursache* hin und betont dabei den Widerspruch, dass „das Ich vom Absterben des Schöpferischen erzählt, durch das Erzählen aber zugleich von der Lebendigkeit des Schöpferischen zeugt“.³¹⁰ Das Schöpferische zeigt sich dabei nicht nur im Schreibprodukt, also in der Materialität des Bandes und in der erzählten Geschichte, sondern der Schreibprozess selbst wird durch den schreibenden Erzähler thematisiert, teils auf subtile, teils auf direkte Art und Weise. Dies kann als Schreibszenen im Sinne Rüdiger Campe charakterisiert werden – als eine Praktik, die sich sowohl thematisch als auch formal im Text niederschlägt.³¹¹

Die Schreibszenen manifestiert sich zunächst in der wechselnden Funktion der Ich- und der Er-Erzählerebene. Die Inkonsequenz der Erzählperspektive deutet jedoch auch darauf hin, dass die Wechsel der Erzählperspektive ungeplant geschehen und so die Fiktionsbildung unterbrechen. Im letzteren Fall kann daraus gefolgert werden, dass das Erzählen im Werden ist und der Schreibprozess in den einzelnen Sätzen selbst sichtbar wird. Wie schon erwähnt ist diese Spontanität Resultat einer genauen Kalkulation, wie auch andere Strategien der Herausstellung von Performativität im Text. Die Spontanität des Schreibprozesses ist Teil der erzählerischen Fiktion, sie ist simuliert. Dies zeigt sich etwa im folgenden Beispiel:

Der in dieser Stadt nach dem Wunsche seiner Erziehungsberechtigten, aber gegen seinen eigenen Willen Aufgewachsene und von frühester Kindheit an mit der größten Gefühls- und Verstandesbereit-

bekanntgegeben. Und weiter: ich habe mir zum Gesetz gemacht, alles zu sagen, was ich zu tun wage, und ich enthülle sogar Gedanken, die man eigentlich nicht veröffentlichen kann.“ (Ur: 87).

³¹⁰ Langendorf: *Schimpffkunst*. S. 112.

³¹¹ Vgl. Campe: *Die Schreibszenen*. Schreiben. S. 759ff.

schaft für diese Stadt einerseits in den Schauprozeß ihrer Weltberühmtheit wie in eine perverse Geld und Widergeld produzierende Schönheits- als Verlogenheitsmaschine, andererseits in die Mittel- und Hilflosigkeit seiner von allen Seiten ungeschützten Kindheit und Jugend wie in eine Angst- und Schreckensfestung Eingeschlossene, zu dieser Stadt als zu seiner Charakter- und Geistesentwicklungsstadt Verurteilte, hat eine, weder zu grob, noch zu leichtfertig ausgesprochen, mehr traurige und mehr verfinsternde, in jedem Falle aber verhängnisvolle, für seine ganze Existenz zunehmend entscheidende, furchtbare Erinnerung an die Stadt [...]. Verleumdung, Lüge, Heuchelei entgegen, muß er sich während der Niederschrift dieser Andeutung sagen, daß diese Stadt, die sein ganzes Wesen durchsetzt und seinen Verstand bestimmt hat, ihm immer und vor allem in Kindheit und Jugend, in der zwei Jahrzehnte in ihr durchexistierten und durchexerzierten Verzweigungs- als Reifezeit, eine mehr den Geist und das Gemüt verletzende, ja immer nur Geist und Gemüt mißhandelnde gewesen ist, eine ihn ununterbrochen direkt oder indirekt für nicht begangene Vergehen und Verbrechen strafende bestrafende und die Empfindsamkeit und Empfindlichkeit, gleich welcher Natur, in ihm niederschlagende, nicht die seinen Schöpfungsgaben förderliche. (Ur: 9f.)

Die stark ausdifferenzierende Schreibweise führt zu einer hypotaktischen Konstruktion, die nicht nur das Lesen überfordert, sondern die den gedanklichen Zusammenhang des Satzes gefährdet. In den syntaktisch erzeugten Gegensätzen („einerseits ... andererseits“), Einschränkungen („aber“) und vor allem in den variierenden Aufzählungen von Adjektiven lösen sich die einzelnen Elemente aus der Ordnung des Satzes heraus und gewinnen an Autonomie. Auf diese Weise wird das Interesse auf die Details der Beobachtung gelenkt, und damit auch auf die sprachliche Verfasstheit der Beschreibung selbst. Innerhalb des Satzes findet also ein reflexiver Prozess statt, der die Teleologie der Satzaussage unterläuft. Dagegen verfolgen die Teilsätze eigene Richtungen. Das Ende des Satzes scheint, ähnlich dem Verlauf spontaner mündlicher Kommunikation, nicht von vornherein geplant zu sein. Dieser Eindruck wird ferner noch durch den metareflexiven Kommentar „während der Niederschrift dieser Andeutung“ verstärkt, in dem die Schreibsituation

direkt angesprochen wird. Trotz des so erzeugten Anscheins einer spontanen und momentanen Gedankenrede folgt der Text jedoch andererseits einer unverkennbaren Schreibweise. Denn die hypotaktische Satzstruktur vermittelt zugleich den Eindruck einer offensichtlichen Konstruiertheit. In diesem paradoxen Zusammenhang von Künstlichkeit und Subjektivität, von kalkulierter Struktur und simulierter Spontanität manifestiert sich eine selbstreflexive Schreibweise, welche planmäßige Komposition (der Sätze) und momenthafte Aufmerksamkeit für das sprachliche Material miteinander verbindet.

Dies zeigt sich besonders deutlich auch in den Schilderungen des Erzählers über seine Jugend im Internat: „Die Nächte sind ihm eine Beobachtungsschule der Verwahrlosung der Schafsäle in den öffentlichen Erziehungsanstalten und in der Folge überhaupt der Erziehungsanstalten und immer wieder der in diesen Erziehungsanstalten Untergebrachten“ (Ur: 13). Das Erzählen über die erste Zeit im Internat, die von nächtlichem Beobachten und Selbstmordgedanken geprägt ist, wechselt ständig zwischen dem Generellen und dem Konkreten: Das „Immer wenn“, mit dem mehrere Sätze beginnen, die die ersten Tage, das Geigenüben und den Selbstmordgedanken beschreiben, zeugt von einer sich wiederholenden Misere. Die Wiederholungen zeugen von einer Mechanik, die sich auf die Generalisierung der Erziehungsanstalt als „Lernfabrik“ allgemein beziehen lässt. Der Erzähler beginnt mit generalisierenden Ausführungen über die Stadt, ihre Wetterverhältnisse und ihre Bewohner und wechselt danach über zur konkreten Erzählung von der eigenen Kindheit (beginnend mit: „Der Dreizehnjährige ist plötzlich [...]“ (Ur: 12)). Unmittelbar darauf kehrt er jedoch wieder zu einer Generalisierung zurück. Dies deutet weiterhin auf ein Zögern und bewusstes Verzögern in Bezug auf das Erzählen der eigenen Geschichte hin, wie es schon in den hypotaktischen Konstruktionen vor allem am Anfang der *Autobiographie* deutlich wurde: „Daß ihn jene, die ihn, wie er immer geglaubt hat, liebten, bei vollem Bewußtsein in diesen staatlichen Kerker geworfen haben, begreift er nicht, was ihn schon in den ersten Tagen in erster Linie beschäftigt, ist naturgemäß der Selbstmordgedanke.“ (Ur: 13f.) Es zeugt aber auch von einer gewollt inkonsequenten Schreibweise, einem bewussten Manöver, mögliche Ansprüche an eine Einheit der Darstellung und eine Authentizität der Handlung zu unterlaufen. Übertrieben apodiktische Aussagen und Generalisierungen

wechseln sich ab mit Schilderungen persönlicher Leiderfahrungen in den autoritären Erziehungsanstalten. Die Darstellung oszilliert auf diese Weise zwischen der Distanzierung und dem Versuch der Annäherung an die eigene Geschichte.

Über den Wechsel zwischen dem Generellen und dem Konkreten hinaus kommt es in derselben Passage zu einem Wechsel in Bezug auf die zeitliche Ebene. Dieser Wechsel findet innerhalb eines Satzes statt: Beim Geigenspiel „[...] geht er gänzlich in seinem Selbstmorddenken auf, in welchem er schon vor dem Eintritt in das Internat geschult gewesen war, denn er war in dem Zusammenleben mit seinem Großvater die ganze Kindheit vorher durch die Schule der Spekulation mit dem Selbstmord gegangen.“ (Ur: 14f.) Von einem konsequenten Präsensgebrauch geht also der Erzähler über zu einer Plusquamperfekt-Konstruktion, die eine Erinnerung an den Großvater enthält und wechselt danach ins Präteritum. Während das Präsens Nähe und Vergewärtigung des Vergangenen nahelegte, bedeutet der Wechsel zum Präteritum dabei zunächst eine Distanzierung. Diese kann mit dem von Käte Hamburger geprägten Begriff des „epischen Präteritums“³¹² auch als Ankündigung von Fiktionalität verstanden werden. Der Wechsel zum Präteritum wird beibehalten, bis es von Kommentaren des erzählenden Ichs, die wieder im Präsens erscheinen, abgebrochen wird. Damit ist nunmehr eine zeitliche Differenzierung in die erzählte Zeit (Präteritum) und die Zeit der Erzählung (Präsens) gegeben. Jedoch wird an anderen Stellen das Perfektum gebraucht, etwa, wenn vom Selbstmord der Schüler im Internat die Rede ist. Dies erweckt den Eindruck, als ob der Erzähler die fortwährende Aktualität dieser Selbstmordfälle betonen möchte – während der Selbstbezug hinsichtlich dieses Themas sich auf die Vergangenheit beschränkt:

Er war aber für einen solchen Entschluß immer zu schwach gewesen, während viele im Internat in der Schranngasse Selbstmord gemacht haben, diesen Mut aufgebracht haben [...]. Tatsächlich haben sich während seiner Zeit und wieviele vorher und nachher!, *im* Internat in der Schranngasse, [...] vier Zöglinge umgebracht, aus dem Fenster

³¹² Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: E. Klett 1957. S. 63-78.

gestürzt, aufgehängt und viele andere aus der Stadt aus unerträglicher Kopfverweiflung vom Schulweg abgekommene Schüler von den beiden Stadtbergen gestürzt, mit Vorliebe vom Mönchsberg direkt auf die asphaltierte Müllner Hauptstraße, die Selbstmörderstraße, wie ich diese fürchterliche Straße immer betitelt habe, weil ich sehr oft auf ihr zerschmetterte Menschenkörper liegen gesehen habe [...]. (Ur: 17)

Bezeichnenderweise wechselt auch die Benennung des Protagonisten hier in die erste Person, so dass die Nähe zwischen erzählter Zeit und Zeit der Erzählung verstärkt wird. Gleichzeitig schließen in der Folge wiederum die Ausführungen in generelle Überlegungen zum Thema des Selbstmords an. Die inkonsequente Erzählweise und die inkonsequente Erzählperspektive lassen die Darstellung zwischen der Distanzierung und der Annäherung zum ‚Objekt‘ oszillieren, und damit auch zwischen den Ebenen des Autobiographischen. Die Erzählung bewegt sich somit zwischen verschiedenen Graden des Fiktionalitäts- und Faktizitätsgehalts des Erzählten. Dies macht sich auch in verschiedenen Techniken der Simulation von Mündlichkeit geltend. Beispiele dafür sind der Gebrauch des Perfektums im obigen Zitat, emotive Hervorhebungen wie Ausrufezeichen und Kursivierungen oder variierende und sich steigernde Aufzählungen.

An mehreren Stellen sind Selbstkorrekturen des Erzählers im Text zu finden, die ebenfalls für eine spontan-gegenwärtige, im Augenblick der Artikulation entstehende Redeweise charakteristisch sind. So bricht beispielsweise der Erzähler seine eigene Beschreibung der Begräbnisse der Selbstmörder mit einer sprachlichen Selbstkorrektur ab, indem er feststellt, dass die Selbstmörder nicht begraben, sondern verscharrt worden sind:

Mir sind mehrere Begräbnisse auf dem Kommunalfriedhof und auf dem Maxglaner Friedhof, auf welchen solche von ihrer Umwelt umgebrachte dreizehn- oder vierzehnjährige oder fünfzehn- oder sechzehnjährige Menschen als Zöglinge *verscharrt, nicht begraben worden sind*, bekannt, denn in dieser streng katholischen Stadt sind diese jun-

gen Selbstmörder natürlich nicht begraben worden, sondern nur unter den deprimierendsten, menschenlarvendsten Umständen verscharrt. (Ur: 19)

Die Selbstkorrektur des Erzählers, „verscharrt, nicht begraben“, wird dabei durch die Kursivierung noch betont. Eine ähnliche Stelle betrifft den Akt des Selbstmords: „[...] er mag aus was für einem Grunde oder aus was für Hunderten und Tausenden von Gründen Selbstmord begangen oder besser *gemacht* haben [...]“ (Ur: 20f.). Auffällig ist im letzten Beispiel, dass der Erzähler den idiomatischeren Ausdruck „Selbstmord begehen“ mit dem weniger idiomatischen oder zumindest ungewöhnlichen Ausdruck „Selbstmord machen“ ersetzt. Es erscheint, als ob er mit dem gewöhnlicheren Wort „machen“ den Selbstmord ‚enttabuisieren‘ oder jedenfalls von einer moralischen Perspektive befreien möchte. Denn der Begriff des „Begehens“ enthält die Andeutung eines Regelverstoßes, im Sinne von „eine Straftat“ oder „eine Sünde begehen“.

Die Selbstkorrekturen sind als Metakommentare zu betrachten, die die Reflexionen des Erzählers über die Sprache und insbesondere seine Sprachseksis zeigen. Darüber hinaus haben sie im Text offenbar die Funktion, dem Geschriebenen den Charakter eines spontanen, unredigierten Textes zu geben im Sinne eines „quod scripsi scripsi“ – „was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben“. Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass der Text unfertig und prozesshaft ist.³³³ Auch hypothetische Konjunktive kennzeichnen die Schreibweise nicht selten als eine Form der Gedankenrede, die – ganz im Sinne von Montaignes Essays – unterschiedliche Möglichkeiten und potenzielle Wirklichkeiten gegeneinander abwägt.

Hätte ich nicht [...] diese [...] Stadt [...] hinter mich lassen können, ich hätte, wie so viele andere schöpferische Menschen in ihr und wie so viele, die mir verbundene und vertraute gewesen sind, diese für diese Stadt einzige bezeichnende Probe auf das Exempel gebracht und

³³³ Dieser Eindruck des Momenthaften wird dadurch bestätigt, dass im Text bereits vor der Selbstkorrektur vom „Selbstmord machen“ die Rede war, vgl. *Die Ursache*, S. 12.

hätte mich urplötzlich umgebracht [...] oder ich wäre [...] zugrunde gegangen [...]. (Ur: 10f.)

Eine ähnliche Wendung folgt wenige Sätze später: „Meine Heimatstadt ist in Wirklichkeit eine Todeskrankheit, in welche ihre Bewohner hineingeboren und hineingezogen werden, und gehen sie nicht in dem entscheidenden Zeitpunkt weg, machen sie [...] Selbstmord oder gehen [...] zugrunde.“ (Ur: 11f.) Die Redundanz der Sätze stellt die spontane Redesituation heraus und relativiert zugleich ihren Wahrheitsanspruch: Der Text ist einerseits apodiktisch und beharrt auf der eigenen Meinung, die er die „Wirklichkeit“ nennt, andererseits gibt die Wiederholung dem Text einen beinahe litaneihaften Charakter. Zugleich zeugen die redundanten Sätze von einer Performanz, die einerseits das Prozessuale simuliert, andererseits die Handlungsentwicklung und den Fiktionsaufbau stört. Wesentliche Kennzeichen des so entstehenden Textes sind seine Handlungsarmut, der fragmentarische Charakter und die Gedankenrede als bewusstes Erzählprinzip. Die erzählerische Redundanz hat zugleich zur Folge, dass mit Wiederholung und Variation strukturelle Merkmale in den Vordergrund treten, die die Aufmerksamkeit auf formale, quasi-musikalische Elemente lenkt. Dem soll im Folgenden nachgegangen werden.

4.4 Autobiographisches Schreiben als musikalischer Vorgang: Die Musikalität der Schreibweise

„Die Musik war meine Bestimmung!“ (Kä: 399), heißt es in *Die Kälte*, als der Erzähler rückblickend über den Beginn seiner Leidenschaft für das Singen berichtet. Auch an mehreren anderen Stellen der autobiographischen Pentalogie wird die besondere Bedeutung der Musik für den Erzähler deutlich, beispielsweise in der Darstellung des Geigenspiels, der „virtuosesten Musik“ (Ur: 15), in *Die Ursache*. Dass die Musik für den Erzähler eine wichtige Rolle spielt, spiegelt sich nicht zuletzt auch in der Sprache: Bernhards Prosastil wirkt sowohl durch den Redefluss, die Länge der Sätze als auch durch die

Wiederholungen musikalisch, wie die Bernhard-Forschung schon früh erkannt hat.³⁴ Bernhard hat selbst im *Drei Tage*-Interview darauf hingewiesen, dass ihm der Rhythmus der Texte wichtig sei: „Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang.“³⁵ Über den Eindruck hinaus, dass die Texte „musikalisch wirken“, bleibt der Begriff des Musikalischen in der Bernhard-Forschung allerdings undeutlich. Meist wird der Begriff der Musikalität als Analogie oder Metapher für die Wirkung von Bernhards Schreibweise benutzt, so etwa von Franz Eyckeler in einer Studie zur Prosa Bernhards: „Die Wirkung der Texte ist in einem, im weiteren nachzuweisenden, quasi-musikalischen Rhythmus begründet, der als Phänomen und im Hinblick auf seine Funktionsweise mit sprachlichen Mitteln stets nur approximativ darzustellen beziehungsweise wiederzugeben ist.“³⁶

Axel Diller geht in seiner Untersuchung der Frage nach, inwieweit Bernhards späte Werke „auf formaler, sprachlicher, inhaltlicher Ebene Strukturen enthalten, die als genuin ‚musikalisch‘ bezeichnet werden können“.³⁷ Er stellt dabei unter anderem eine Parallelität zwischen dem Roman *Der Untergeher* und Bachs Aria der Goldbergvariationen fest. Allerdings verdankt sich der Bezug zunächst einer inhaltlichen Referenz – der Protagonist des Romans ist der Bachinterpret Glenn Gould. Diller argumentiert allerdings auch für eine formale Musikalität. Diese zeige sich beispielsweise in der Redundanz mancher Sätze der untersuchten Eingangspassage des Romans, die den Sätzen zu einer Viergliedrigkeit entsprechend des Anfangs der Goldbergvariationen verhelfen. Beispielsweise tragen wiederholte Einschübe in der Art von „wie gesagt wird“ und „dachte ich“ in den ersten Sätzen des Romans zu dieser Viergliedrigkeit bei.³⁸

Auch in anderen Studien ist versucht worden, musikalische Strukturen im Werk Bernhards zu finden. So sieht beispielsweise Gudrun Kuhn in Bernhards *Autobiographie* eine „sängerisch stilisierte Ich-Figur“, die sich aus der

³⁴ Vgl. u. a. Kuhn (1996), Diller (2011), Jurgensen (1981) und Eyckeler (1995).

³⁵ Bernhard: *Drei Tage*. S. 56.

³⁶ Eyckeler: *Reflexionspoesie*. S. 78. Vgl. auch Diller (2011), S. 60f.

³⁷ Diller, Axel: „Ein literarischer Komponist?“. *Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011. S. 12 und S. 14.

³⁸ Ebd. S. 43.

Überschneidung der Identitätssuche und der thematisierten „Durchsetzung des (Überlebens)-Ichs im Sologesang“ erkläre. Darin erkennt Kuhn ein Hauptmerkmal der Prosa Bernhards.³¹⁹ Kuhn stellt die These auf, dass die Erzähltechnik der Rollenprosa einem sängerischen Gestus verpflichtet sei und dass im Körper der Singenden sowohl ein Objekt als auch ein Subjekt kongruierten: „sich selbst, der er singt, und den anderen, den er singt.“³²⁰ Auch Andrea Reiter betont die Thematisierung der Musik. Sie stellt zu Recht fest, dass sich bei Bernhard in Wiederholungen, Adjektiven und Komparativen das musikalische Motiv – der Sequenz – manifestiere. Diese Aspekte sollen im Folgenden anhand ausgewählter Textstellen weiterverfolgt werden.³²¹

Sowohl literarischen Texten als auch der Musik liegt ein kreativer Akt zugrunde: die Komposition. In der Verschachtelung der Bernhardschen Langsätze wird der Aspekt der Komponiertheit unmittelbar deutlich. Die strukturelle Musikalität von Bernhards Sprache lässt sich dabei beispielsweise an der antithetischen Schreibweise festmachen:

Die Schönheit dieses Ortes und dieser Landschaft, von welcher alle Welt spricht, und zwar fortwährend und immer nur auf die gedankenloseste Weise und in tatsächlich unerlaubtem Tone, *ist genau jenes tödliche Element auf diesem tödlichen Boden*, hier werden die Menschen, die an diese Stadt und an diese Landschaft durch Geburt oder auf eine andere radikale unverschuldete Weise gebunden und mit Naturgewalt daran gekettet sind, fortwährend von dieser weltberühmten Schönheit erdrückt. Eine solche weltberühmte Schönheit in Verbindung mit einem solchen menschenfeindlichen Klima ist tödlich. Und gerade hier, auf diesem mir angeborenen Todesboden, bin ich zuhause und mehr in dieser (tödlichen) Stadt und in dieser (tödlichen) Gegend zuhause als andere, und wenn ich heute durch diese Stadt gehe und glaube, daß diese Stadt nichts mit mir zu tun haben will, so

³¹⁹ Kuhn, Gudrun: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“: *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996. S. 13.

³²⁰ Ebd. S. 7.

³²¹ „Es sind die Hauptsätze, die Aussage- und Urteilsätze, die Bernhard sequentiell steigert“. Reiter, Andrea: Thomas Bernhards „*musikalische Kompositionsprinzip*“. In: *Rowohlt Literaturmagazin* (1989) H. 23. S. 156.

ist doch alles in mir (und an mir) *aus ihr*, und ich und die Stadt sind eine lebenslängliche, untrennbare, wenn auch fürchterliche Beziehung. (Ur: 47)

Die Stadt Salzburg, die im ersten Band thematisch viel Raum einnimmt, wird als der Gegensatz dessen beschrieben, wofür sie sonst bekannt ist: Der Stadt als Schönheit wird die Stadt als „Todesboden“ entgegengesetzt. Diese Polarisierung wird immer wieder in Variationen wiederholt. Darin spiegelt sich das widersprüchliche Verhältnis des Erzählers zur Stadt – bis die kreisende Bewegung der Stadtbeschreibung auch immer mehr den Erzähler erfasst, so dass die Stadt letztendlich zu etwas vom Erzähler Untrennbarem, zu einem Kerker verdreht wird.

Die strukturelle Beschaffenheit der Passage entspricht damit dem, was Eyckeler als suggestive Wirkung der Sprache in Bernhards Prosa beschrieben hat. Eyckeler sieht darin eine „Stilqualität“,³²²

die suggestive Wirkung, die durch Einsatz bestimmter Tropen, beispielsweise dem spezifischen Mischungsverhältnis von Wiederholung und Variation, von Hypotaxe und Parataxe und von Paradoxa und Bekräftigungsformeln, evoziert wird und unabhängig von der logischen Stimmigkeit des Gesagten ist.³²³

Die musikalische Wirkung beruhe weiter auf der Mischung von rhythmisierter Sprache, vernachlässigten traditionellen Formprinzipien und dem jeweiligen Sujet, welches durch formal gestützte inhaltliche Wiederholungen und durch einen ubiquitären Hyperbolismus gekennzeichnet sei.³²⁴

Diese Beschreibung lässt sich unmittelbar auf die Sprache der *Autobiographie* übertragen, wie die bisherige Analyse gezeigt hat. Dabei ist die Redundanz ein effizientes Mittel für eine rhythmisierende Stilqualität, wie Eyckeler festhält. Das in der oben zitierten Passage in Parenthesen zweimal wieder-

³²² Eyckeler: *Reflexionspoesie*. S. 76.

³²³ Ebd. S. 76.

³²⁴ Ebd. S. 77f.

holte Wort „tödlich“ ist ein Beispiel für die von Eyckeler beschriebene Redundanz. Indem das Wort wiederholt wird und in Parenthesen steht, verleiht es dem Satzrhythmus eine eigene Dimension und ‚ver-rückt‘ diesen. Diese zwei Wörter sowie insbesondere auch die dritte Parenthese im selben Satz, „(und an mir)“, die noch eine Variation zur Reihe „[...] so ist doch alles in mir (und an mir) aus ihr“ gibt, tragen zur Rhythmisierung des Satzes bei. Das Staccato der wortspielerischen Reihe „[...] so ist doch alles in mir (und an mir) aus ihr“ bildet dabei den Höhepunkt der Rhythmisierung, der den semantischen Aspekt gegenüber dem klanglichen stark in den Hintergrund treten lässt und den Begriff der musikalischen Strukturiertheit sinnlich unmittelbar erfahrbar macht.

Im Sinne von Campes Konzept der ‚Schreib-szene‘ lassen sich die Parenthesen im zitierten Beispiel auch als ein nahezu sprachgestischer Ausdruck, als Selbstkorrektur des Erzählers im Text lesen. Diese Verbindung von Selbstkorrektur und Musikalität ist ein zentrales Element der essayistischen Schreibweise und damit der Poetik des Prozessualen. Diese zeigt sich in verschiedenen Facetten seines Schreibens, in der (inszenierten) Selbstkorrektur, der mäandernden Gedankenrede in hypotaktischen Satzkonstruktionen ebenso wie in den Verweisen auf die Schreibsituation, die sich in erzählerischen Metakomentaren oder der teils schroffen Einbringung von Zitaten aus der Weltliteratur manifestiert. Insbesondere zeichnet sich die Prozessualität ab in der inszenierten Performativität des Schreibvorgangs, die damit in eine Analogie zur Musik tritt. Die Gegenwart der Schreibsituation erscheint damit als eine ähnliche Gegenwart wie die des Musizierens, genauer gesagt der musikalischen Improvisation. So ist auch auf der Ebene der Handlung in der autobiographischen Pentalogie weniger von abgeschlossenen Kompositionen und ihrer Aufführung die Rede als vielmehr von der Ausübung der Musik. Dies zeigt sich etwa bei der Beschreibung, die der Erzähler von seinem eigenen musikalischen Talent gibt:

[...] ich spielte nach eigenem Empfinden das Virtuoseste und konnte nach Noten nicht das Einfachste einwandfrei, was meinen Lehrer Steiner naturgemäß gegen mich aufbringen mußte, und ich wunderte mich immer wieder, daß er den Unterricht mit mir fortsetzte und

nicht ganz einfach von einem Augenblick auf den andern einmal abgebrochen und mich mit Schimpf und Schande nach Hause geschickt hat mit meiner Geige. Die von mir auf meiner Geige produzierte Musik war dem Laien die außerordentlichste und meinen eigenen Ohren die gekannteste und aufregendste, wenn sie auch eine vollkommen selbsterfundene gewesen war, die mit der Mathematik der Musik nicht das geringste zu tun gehabt hatte, nur mit meinem, so doch Steiner immer wieder, *hochmusikalischen Gehör*, das Ausdruck meines *hochmusikalischen Empfindens* gewesen war, wie der Steiner auch immer zu meinem für diese Geigenstunden aufkommenden Großvater gesagt hatte, Ausdruck meines *hochmusikalischen Talents*, aber diese von mir allein zur Selbstbefriedigung gespielte Geigenmusik war im Grunde keine andere als dilettantisch meine Melancholien *untermalende* Musik, die mich naturgemäß daran hinderte, in meinem Geigenstudium, das ein ordentliches hätte sein sollen, weiterzukommen [...]. (Ur: 39f.)

Die Passage wechselt zwischen der Auffassung, der Erzähler spiele das „Virtuoseste“, und der Feststellung, er „konnte nach Noten nicht das Einfachste einwandfrei“. Nach diesem Bekenntnis wird aber das durch Kursivierungen hervorgehobene Wort „hochmusikalisch“ mehrmals wiederholt, was ihm den Anschein eines zitierten Ausdrucks gibt. Durch die Übertreibung wird der Qualitätsanspruch, der in diesem Begriff liegt, ironisiert. Entsprechend läuft die Schilderung am Ende auf die Feststellung hinaus, das „allein zur Selbstbefriedigung gespielte Geigenspiel sei im Grunde keine andere als dilettantisch [s]eine *Melancholien* untermalende Musik“ gewesen. Das Interesse gilt also vor allem der Durchführung, nicht der Komposition, und bei der Durchführung wiederum eher der erfüllten Praxis als der virtuellen Vorführung – wobei das Geigenspiel paradoxerweise als Hindernis für eine Weiterentwicklung des Talents dargestellt wird. Der stetige Wechsel zwischen der Darstellung des Geigenspiels als hochmusikalisch respektive dilettantisch gibt der Passage zugleich einen „kontrapunktischen“ Ausdruck, wie er schon in der Beschreibung Salzburgs zu erkennen war.

Die Analyse hat ergeben, dass die Musikalität von Bernhards Sprache sich sowohl in ihrer „musikalischen“ Struktur (als komponierter Text) als auch in

ihrer Prozessualität (als Inszenierung von Performativität) zeigt. Letztlich gründet jedoch auch diese Musikalität der Sprache in einer fundamentalen Sprachskepsis Bernhards. Wie schon die Selbstkorrekturen, Metakommentare und die Zitiertechnik Bernhards, so können auch die Bevorzugung der Ausdrucksseite gegenüber der Inhaltsseite der Sprache und die Fokussierung auf den Klangaspekt als eine Abwertung der Darstellungs- und Kommunikationsfunktionen der Sprache betrachtet werden. So sieht auch Willi Huntemann Bernhards musikalische Sprache als „Reflex von Sprachskepsis“ – seine Sprache sei als eigenes Idiom zu betrachten, das der gesellschaftlichen, diskursiven Sprache an Aussagekraft überlegen sei.³²⁵ Manfred Jurgensen hat diesen Aspekt theoretisch in Anlehnung an Adornos ästhetische Theorie vertieft: Bernhards musikalische Sprache suche eine Annäherung an eine Musikästhetik, die wie die Sprache der Musik „sich nicht wie ein literarischer Text dechiffrieren“ lasse, sondern eine „Nachahmung ihrer selbst [verlangt]“. ³²⁶ Bernhards Sprache besitze eine Transzendenz ähnlich einem musikalischen Phänomen, das über sich hinausweist. Der Inhalt dieser Transzendenz bei Bernhard sei „der Stil der ‚Andeutung‘“, der sich aus Grammatik und Syntax ergebe: „Die Sprache vollzieht eine musikalische Nachahmung geistiger Bezugsverhältnisse; der Geist der Sprache und die Sprache des Geistes sind gleichermaßen tautologisch. Form wird Spiel.“³²⁷ Diese Beobachtungen lassen sich unmittelbar auf die sprachliche Verfasstheit der *Autobiographie* übertragen, wie sie oben analysiert wurde. Indem die sprachskeptische Ausdrucksform hier jedoch auf den Versuch einer Darstellung des eigenen Lebens angewandt wird, gewinnt sie eine zusätzliche existenzielle Dimension, die die Frage nach der Möglichkeit von Wahrheit und Authentizität umso dringlicher erscheinen lässt.

Thematische Redundanz und kreisende Gedankenführung in hypotaktischen Satzkonstruktionen, sprachliche Wiederholung und Variation, Me-

³²⁵ Huntemann: *Artistik und Rollenspiel*. S. 180.

³²⁶ Jurgensen, Manfred: Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard. In: *Bernhard. Annäherungen*. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern: Francke 1981. S. 99-122, hier S. 106.

³²⁷ Ebd. S. 107. Manfred Jurgensen hat in diesem Zusammenhang Bernhards Bezug zu Wittgenstein hervorgehoben: „Es läßt sich gerade im Sprechen sehr vieles verschweigen, so wie Schweigen besonders vielsagend sein kann. Bernhard musiziert ein lautes Schweigen, er erhebt die korrelative Tautologie ins Musikalische.“ Ebd. S. 102f.

takommentare und Selbstkommentare verbinden sich in Bernhards autobiographischer Pentalogie zu einer Musikalität der Sprache, die ihre Wurzeln in einer grundlegenden Sprachskepsis hat. Somit ist die Musikalität der Sprache zugleich eine Bedingung für ihre Wahrhaftigkeit, für ihre Fähigkeit zu subjektivem Ausdruck und Darstellung von Wirklichkeit. Auf diesen Problemkomplex soll im folgenden Kapitel eingegangen werden. Wie wird in Bernhards autobiographischer Pentalogie der Begriff der Wahrheit thematisiert, und welche Auswirkungen hat dies auf die Form der Darstellung?

5. „Die Wahrheit ist immer ein Irrtum.“ Spielarten der Wahrheit

Die metareflexiven Kommentare über das Schreiben sowie die im vorigen Kapitel erörterten Selbstkorrekturen im Text sind Teil einer Poetologie der Prozessualität, die im Kontext einer essayistischen Schreibweise zu sehen ist. Sie heben nicht nur die rhetorische Struktur des Textes hervor, sondern zeigen auch Versuche der Annäherung an eine Wahrheit. Die Wahrheitsuche ist mit anderen Worten integrierter Teil der Schreibweise und manifestiert sich ebenso sehr durch die Sprache an sich wie den Inhalt des Erzählten. Die Idee von ‚Wahrheit‘ hängt in Bezug auf das autobiographische Schreiben eng mit der Erinnerungsproblematik zusammen. Im Folgenden soll untersucht werden, wie Bernhard in seiner *Autobiographie* den Wahrheitsbegriff thematisiert und problematisiert. Dabei soll weder auf die philosophische Diskussion des Wahrheitsbegriffes eingegangen werden, noch soll versucht werden, den Wahrheitsbegriff absolut zu definieren. Stattdessen soll der Frage nach Bernhards eigenem Wahrheitsbegriff nachgegangen werden: In einem ersten Schritt soll zunächst versucht werden, Bernhards eigenen Wahrheitsbegriff zu rekonstruieren, wie er sich aus den Bänden der Pentalogie ableiten lässt. In einem zweiten Schritt soll die poetologische Relevanz dieses Wahrheitsbegriffs für Bernhards literarisches Darstellungsverfahren und seinen Umgang mit der Gattung Autobiographie erörtert werden.

Bernhards Werke erforschen den Wahrheitsbegriff auf unterschiedliche Weise und aus unterschiedlichen Perspektiven, etwa durch Darstellung von Erinnerungen und durch Reflexionen über das Erinnern, durch die Metapher des Schauspiels oder auch durch sprachlich reflexive Strukturen, die sich der Wahrheit anzunähern versuchen. Denn die Sprache hat durch den mään-dernden Stil den Anschein, als ob sie ihren eigenen Richtungen folge, was zugleich die Wirkung eines Texts im Entstehen, im Prozess vermittelt. Im poetologischen Prinzip des Prozessualen liegt auch eine Skepsis gegenüber der Wahrheit als etwas Festem und Mitteilbarem. In Bernhards ‚Redefluss‘, in der Beweglichkeit der Sprache, in den hyperbolischen Satzkonstruktionen, wird

ein Sprachspiel erkennbar, das zum Teil eine dialogische Struktur aufweist.³²⁸ Das Sprachspiel ist zugleich ein Spiel mit Faktizität und Fiktionalität: In den sich widersprechenden apodiktischen Aussagen, in den Formulierungen des ‚Einerseits-und-andererseits‘ und in den Wiederholungen werden verschiedene Möglichkeiten des Ausdrucks erprobt und zur Lektüre angeboten, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Welchen Wahrheitsbegriff präsentiert Bernhard in der autobiographischen Pentalogie?

An dieser Stelle kann zunächst auf eine Reflexion Bernhards über die Autobiographie hingewiesen werden, die in einer Vorstufe des Werkes thematisiert wird: „Autobiographie als Kunstwerk [...] unterschieden vom Dokumentarbericht“.³²⁹ Hier vergleicht der Autor das Schreiben einer Autobiographie

³²⁸ Bernhards Versuch der Annäherung an die Wahrheit durch Beweglichkeit, durch Sprachspiele und durch dialogische sprachliche Strukturen, die in einem ambivalenten Verhältnis zur Wahrheit stehen - wie Bernhard es auch in *Die Kälte* formuliert („Die Wahrheit ist immer ein Irrtum, obwohl sie hundertprozent die Wahrheit ist“ (Kä: 352) - hat Gemeinsamkeiten mit Nietzsches sprachskeptischer Relativierung des philosophischen Wahrheitsanspruchs. In Nietzsches Essay „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn“ heißt es beispielsweise: „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“ (Friedrich Nietzsche Wilhelm: *Sämtliche werke: Kritische Studienausgabe. Bd. 1*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; de Gruyter 1980. S. 880f.)

³²⁹ NLTB W/10/1b. Die unveröffentlichte, im Bernhard-Archiv befindliche Notiz lautet: „Um eine Autobiographie als Kunstwerk, als Kunstwerk unterschieden vom / Dokumentarbericht, es ist so, wie ein Maler ein Bild malt, ein Portrait oder eine Landschaft oder einen / anderen Gesellschaftsausschnitt, er sieht es so, wie es malt, ob gleich, ob die / andern es anders sehen oder nicht, ob es den gemalten oder beschriebenen so passt oder nicht / Es sind die Empfindungen des Kindes, die ich hier unverfälscht wiedergegeben habe, die / Geschichte meines Lebens, meiner Existenz, die eine total künstlerische Existenz ist. Dann müsste man alle bedeutenden /Kunstwerke, die/ künstlerischen die immer kritische Werke sind und sich /im Grunde anders sind, als es sich die immer gegen die Gesellschaft wünscht, verbieten. / Mein Leben, meine Existenz / Laut Arbeiterzeitung soll er mich Lügner genannt haben, dem muss ich fechtig / Widerschreiben. / Er kann sich hat die Kartoffel nicht gesehen, wie er mich nicht gesehen hat. Und es tut ihm als / ‚Seelsorger‘ nichts leid. / Ich wollte den heutigen Wesenauer nicht beleidigen, ich wusste gar nicht, ob er noch lebt / und ich habe seit 30 Jahren nichts mehr von ihm gehört, weil ich von allem, was mit dem / Internat zusammenhing.“

mit der Arbeit eines Malers, der „ein Bild malt, ein Portrait oder eine Landschaft oder einen anderen Gesellschaftsausschnitt“, und zwar aus seiner subjektiven Perspektive und ohne die möglichen Urteile der „gemalten und beschriebenen“ zu berücksichtigen. Plausibel wird jedoch seine Qual in Bezug auf das aufrichtige Schreiben einerseits und die Rücksichtslosigkeit andererseits. Mit dem Vergleich zur bildenden Kunst und zum Porträtmalen beharrt er, auf seinem Recht auf die eigene Subjektivität, was die Unterstreichung des Wortes „meines“ noch verdeutlicht: „die Geschichte meines Lebens, meiner Existenz“³³⁰ betont nicht nur seine eigene Subjektivität, sondern auch den Zweifel an einer durch Sprache repräsentierten Wahrheit im Generellen.

In Bernhards Werk werden der Begriff ‚Wahrheit‘ und angrenzende Begriffe wie ‚Wirklichkeit‘ in metareflexiven Kommentaren wiederholt genannt. Nicht zuletzt deshalb werden der Wahrheitsbegriff und das Verhältnis zwischen Wahrheitsgehalt und Fiktion auch in der Bernhard-Forschung ausgiebig diskutiert.³³¹ So stellt etwa Olaf Kramer mit Hinweis auf den „erhebliche[n] ästhetischen Aufwand“ der „Erinnerungsfetzen“, einerseits fest, dass

³³⁰ Die Notiz bezieht sich auf sein Vorhaben, das weiter oben auf demselben Blatt wie folgt beschrieben wird: „Ich kann die Empfindungen, die ich mit vierzehn und fünfzehn Jahren gehabt habe nicht verfälschen, wie ich meine heutigen Empfindungen in Zukunft nicht verfälschen kann. Meine Empfindungen, meine Gefühle, meine Gedanken, mich selbst. letztenendes ist ohne Widerstand gegen die Gesellschaft, ja ohne Verletzung der Gesellschaft keine Kunst möglich.“ NLTB W10/1b. Hier wird klar, dass der Widerstand nicht nur das Schreiben betrifft, sondern auch ein wichtiges Thema des ersten Bandes der Pentalogie, die Gesellschaft: Der Ausdruck der „Verletzung“ der Gesellschaft, was als Voraussetzung der Kunst betrachtet wird, erinnert somit an das anderswo ausgedrückte „Auslöschung“ oder „Vernichtung“, was in *Ein Kind* zum poetologischen Prinzip und zur Waffe gegen die Welt erklärt wird und laut dem Erzähler auf den anarchisch orientierten Großvater zurückzuführen sei: „Ich töte, wann ich will, ich bringe zum Einsturz, wann ich will. Ich vernichte, wann ich will.“ (Ki: 417) Insofern ist das Wort „verfälschen“ beziehungsweise „unverfälscht wiedergegeben“, wie es im ersten Zitat heißt, ein Hinweis auf die autobiographische Schreibhandlung, deren Aufgabe es ist, die eigene Geschichte möglichst wahrhaft zu erzählen.

³³¹ Vgl. etwa Marquardt (2011): Marquardts These ist, dass das Tatsächliche und das Erfundene bei Bernhard ununterscheidbar seien; Bernhard gehe den autobiographischen Pakt nicht ein: „[D]er Wunsch, die eigene Lebensgeschichte niederzuschreiben, bleibt auf der Ebene der Rhetorik und literarischen Mittel folgenlos. Auch wenn es dem Autor so vorkommt, als seien die Erinnerungstexte ‚nur so dahingeschrieben‘, lassen sie doch alle Merkmale der fiktionalen Prosa erkennen.“ Marquardt: ‚Ist es ein Roman? Ist es eine Autobiographie?‘. S. 130f.

Bernhards *Autobiographie* sich mit einem traditionellen Autobiographie-Begriff kaum fassen lasse. Andererseits meint er:

Thomas Bernhard aber schließt einen autobiographischen Pakt durch die Kennzeichnung des Textes als Autobiographie, durch den Verweis auf authentische Quellen, die Darstellung von Fakten seines Lebens im Text usw., verweigert dann aber eine ‚authentische Darstellung‘ seiner Vergangenheit, macht die naive Rezeptionshaltung vielmehr für sich ästhetisch fruchtbar, indem er genau diese Rezeptionsweise ins Kalkül zieht und stärkt, um das provokative Potential seiner Texte zu steigern.³³²

Kramer betont zu Recht, dass der Autor mit dem Genre und dabei auch mit den Lesern spiele. Allerdings wurden die fünf autobiographischen Bücher erst 1997 als fünfbandiges Werk unter dem Titel *Die Autobiographie* veröffentlicht, erhielten diese Kennzeichnung also erst nach dem Tod des Autors. In dem Kramer beispielsweise die verstärkende Wirkung der Paratexte als Faktizitätsmerkmale beurteilt, vernachlässigt er meines Erachtens in seiner Darstellung die Vielfalt der fiktionalen Strategien, die in den Bänden erkennbar sind.

Während Bernhard Sorg eine biographische Annäherung an die *Autobiographie* unternimmt,³³³ indem er sie vor dem Hintergrund von Bernhards Vita betrachtet, sehen die meisten wissenschaftlichen Untersuchungen das Werk als ein fiktionales Werk. Wendelin Schmidt-Dengler kommt in Bezug auf die Erinnerungsthematik der *Autobiographie* zu folgendem Schluss: „Es ist nicht das Bekenntnishafte oder die Organisation der Erinnerung, die das primär autobiographische Schreiben bestimmt, sondern es ist die einmal gefundene und erprobte Form.“³³⁴ Demgemäß versteht auch Schmidt-Dengler das ‚autobiographische‘ Werk als ein fiktionales Werk. Ähnlich sieht Eva Marquardt statt einer Lebensgeschichte die „Inszenierung einer Bildungsgeschichte [...]

³³² Kramer, Olaf: Wahrheit als Lüge, Lüge als Wahrheit. S. 108.

³³³ Vgl. Sorg: *Thomas Bernhard*. S. 8f.

³³⁴ Schmidt-Dengler: ‚Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit‘. S. 230.

oder eben einen ‚EinBildungsroman‘³³⁵. Marquardt betont insbesondere den Fokus des Textes auf den autobiographischen Akt: „[Statt] auf der Wahrfähigkeit des Lebensüberblicks zu bestehen, macht Bernhard diesen Vorgang der Formung sichtbar. Wirklichkeit eignet ihm insofern als er seine Wahrnehmung der eigenen Geschichte zur Darstellung bringt und zum Gegenstand macht.“³³⁶ Allerdings hat die *Autobiographie*, trotz der Grenzüberschreitung zwischen den Gattungen und ihrer dargestellten Sprach- und Genreskepsis, einen direkten Wirklichkeitsbezug, welches mit der fiktionalen Prosa nicht vergleichbar ist. Das Werk kann dabei als ein sprachlicher Prozess verstanden werden, in dem die Erinnerungsproblematik eng mit der Sprach- und Genreskepsis verbunden ist, oder wie es Bianca Theisen formuliert, „ein sprachlicher Prozess, der sich mit dem Problem konfrontiert sieht, wie auf das referiert werden kann, was zumindest in der Gegenwart seiner Beschreibung so nicht länger existiert.“³³⁷ Das „Wie“ des autobiographischen Schreibens, und hierunter das „Wie“ der Erinnerungskonstruktion, ist in der Pentalogie zentraler Teil der Poetologie.

Während die eben präsentierten Forschungspositionen auf die Frage Autobiographie vs. Fiktion abheben, soll im Folgenden Bernhards Wahrheits- und Wirklichkeitsbegriff in der autobiographischen Pentalogie näher untersucht werden: Dabei ist insbesondere die Darstellungstechnik relevant, also die Frage, wie eine mögliche Wahrheit oder Authentizität durch die Schreibweise realisiert wird. Hierbei sollen erstens die metareflexiven Betrachtungen zur Wahrheit untersucht werden (5.1), zweitens apodiktische Aussagen im Sinne von „Das ist die Wahrheit!“, sowie die Zurücknahmen dieser Aussagen (5.2). Drittens soll untersucht werden, wie mit der Erinnerungsproblematik umgegangen wird (5.3). Die Poetologie des Beobachtens ist in diesem Zusammenhang zentral: So ist das Beobachten für das erzählende Ich sowohl eine Praxis, die der Beschreibung des erinnerten Ichs und seines Verhältnisses zur Welt dient, als auch eine eigenständige Kunstform, die ‚Beobachtungskunst‘. Das Beobachten wird aus der Perspektive des erzählenden Ichs

³³⁵ Ebd. S. 168. Mit dem Begriff ‚EinBildungsroman‘ bezieht sich Marquardt auf Bernd Neumann, nach dessen Angabe der ursprüngliche Untertitel von Hermann Kinders *Der Schleifrog. Ein Bildungsroman* eben ‚EinBildungsroman‘ war.

³³⁶ Ebd. S. 168.

³³⁷ Theisen: ‚Im Guckkasten des Kopfes‘. S. 248.

zu einem Werkzeug, um die Erinnerungen zu verschriftlichen (5.4). Weiterhin soll die Inszeniertheit der erzählten Welt und des Erzählens in der *Autobiographie* analysiert werden. Durch Übertreibung, karikierte Figurendarstellung und Theatermetaphorik wird ein komplexes Spiel mit dem autobiographischen Genre in Gang gesetzt, das Erinnerungsproblematik und Sprachskepsis poetologisch eng miteinander verknüpft und zu einer Ironisierung und Ambiguierung des Anspruchs autobiographischer Wahrheitsvermittlung führt (5.5).

5.1 Metareflexive Kommentare zur (autobiographischen) Wahrheit

Am deutlichsten kommt die Wahrheitsproblematik in Bernhards *Autobiographie* in metareflexiven Kommentaren zum Ausdruck. In einer Passage über die Stadt Salzburg expliziert der Erzähler die Voraussetzungen für eine wahrheitsgemäße Darstellung:³³⁸

Diese Stadt hat alle, deren Verstand sie nicht mehr verstehen konnte, ausgestoßen und niemals, unter keinen Umständen, mehr zurückgenommen, wie ich aus Erfahrung weiß, und sie ist mir aus diesen aus Hunderten von traurigen und gemeinen und entsetzlichen und tatsächlich tödlichen Erfahrungen zusammengesetzten Gründen immer eine mehr und mehr unerträgliche geworden und bis heute im Grunde unerträgliche geblieben und jede andere Behauptung wäre falsch und Lüge und Verleumdung und diese Notizen müssen jetzt notiert sein und nicht später, und zwar in diesem Augenblick, in welchem ich die Möglichkeit habe, mich vorbehaltlos in den Zustand meiner Kindheit und Jugend und vor allem meiner Salzburger Lern- und Studierzeit zu versetzen mit der für eine solche Beschreibung als

³³⁸ Siehe hierzu auch: Sandnes, Guro: Zu Erinnerung, Wahrheit und Fälschung in Thomas Bernhards *Die Ursache*. In: *Triangulum. Germanistisches Jahrbuch 2015 für Estland, Lettland und Litauen. Beiträge des 10. Nordisch-Baltischen Germanistiktreffens (Tallinn, 10.-13. Juni 2015)*. Hrsg. von Mari Tarvas, Heiko Marten F. und Antje Johanning-Radziene. 2016. S. 405-416, hier S. 408ff.

Andeutung notwendigen Unbestechlichkeit und aufrichtigen Schuldigkeit, dieser Augenblick, zu sagen, was gesagt werden muß, was angedeutet sein muß, muß ausgenutzt werden, der Wahrheit von damals, der Wirklichkeit und Tatsächlichkeit, wenigstens in Andeutung zu ihrem Recht zu verhelfen, denn allzu leicht kommt auf einmal nurmehr noch die Zeit der Verschönerung und der unzulässigen Abschwächung, und alles ist diese Lern- und Studierstadt für mich gewesen, nur keine schöne, nur keine erträgliche, nur keine, welcher ich heute zu verzeihen hätte, indem ich sie verfälsche. (Ur: 45f.)

In dieser Metareflexion kommt die eigene Einschätzung des Erzählers bezüglich der Voraussetzungen für die Wahrheitsfindung zum Ausdruck, was zugleich als ein poetologisches Programm verstanden werden kann: Erstens wird die Unmittelbarkeit („in diesem Augenblick“) betont, zweitens die Vorbehaltlosigkeit („mich vorbehaltlos in den Zustand [...]“) und drittens die „Unbestechlichkeit und aufrichtige[] Schuldigkeit“. Letzteres bezieht sich auf eine ehrliche Verpflichtung dem Erzählten gegenüber, sowie den Willen, der Notwendigkeit Genüge zu tun, das auszusprechen, „was gesagt werden muß“. Also wird die Aufrichtigkeit, wenn nötig auf Kosten der Rücksichtnahme, als Voraussetzung der Wahrheitsvermittlung eingeschätzt, während die Notwendigkeit an sich als Grund für die Vermittlung angegeben wird. Im zweiten Schritt wird das Programm jedoch relativiert und der Begriff der „Andeutung“ wird der Wahrheit vorangestellt, was mit dem Untertitel *Eine Andeutung* des Bandes *Die Ursache* verknüpft werden kann (vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit). Damit wird die Andeutung der Wahrheit als Ersatz, als ein dem Ideal der Wahrheit nahekommendes, aber weniger absolutes Konzept für eine Verschriftlichung der eigenen Vergangenheit eingeführt. Demgemäß wird Andeutung – „die Beschreibung als Andeutung“ – offenbar als eine Art Gattungsmerkmal benutzt, das eine sprachskeptische Haltung impliziert und in mehreren Metakommentaren durch das Werk hindurch wiederholt wird. Als ob der Text Proteste und Kritik vorwegnehmen möchte, wird wiederholt darauf hingewiesen, dass „alles hier Notierte, nur Andeutung sein“ (Ur: 90) könne. Das Vorhaben des Erzählers scheint allerdings vor allem dasjenige zu sein, Notizen aufzuschreiben, die „den Tatsachen von damals, meiner Erfahrung als

Zögling damals entsprechen, wenn auch wahrscheinlich nicht gerecht werden, jedenfalls will ich den Versuch machen“ (Ur: 74). Bernhard scheint dabei „Versuch“ und „Andeutung“ synonym zu verwenden. Der Begriff „Ursache“ wird dagegen nicht explizit erklärt – impliziert wird allerdings ein Ziel des Schreibens: eine Ursache zu finden. Einen Hinweis für die gemeinte Bedeutung des Begriffes ‚Ursache‘ gibt eine Passage, in die ein Zitat von Ludwig Wittgenstein eingeflochten ist:

Und wenn eine solche Asymmetrie vorhanden ist, so können wir diese als *Ursache* des Eintreffens des einen und Nicht-Eintreffens des anderen auffassen, so Wittgenstein. In dem immer gleich deprimierenden oder wenigstens irritierenden Geistes- oder Gefühlszustand oder Geistes- *und* Gefühlszustand, der mich heute augenblicklich befällt, wenn ich in dieser Stadt ankomme, mit einer alles in mir verletzenden barometrischen Fallheftigkeit auch noch nach zwanzig Jahren, *frage ich mich nach der Ursache* dieses Geistes- oder Gefühlszustands, besser Geistes- und Gemütszustands. (Ur: 98)

Die Ursache des „Geistes- und Gefühlszustands“ des Erzählers, wenn er in der Stadt ankomme, zu finden, scheint nach dieser Aussage dem Vorhaben seines Projektes zu entsprechen und bestimmend für den Titel des Bandes zu sein. In Bezug auf das Wittgenstein-Zitat liegt es nahe, dass der Erzähler die „Asymmetrie“, wie es im Zitat heißt, auf seinen Geistes- und Gefühlszustand bezieht.³³⁹ Dieser kognitiv-emotionale Zustand ist wiederum mit dem früheren Internatsaufenthalt des Erzählers in dieser Stadt verknüpft. Das Zitat von Wittgenstein, das aus dem *Tractatus Logico-Philosophicus* stammt, ist jedoch offensichtlich dekontextualisiert. Bianca Theisen hat auf den ursprünglichen Kontext des Wittgenstein-Zitates verwiesen, bei dem es um die Beschreibung von Ereignissen geht:

³³⁹ Manfred Mittermayer und Uwe Betz meinen hingegen, dass die „Asymmetrie“ sich auf das Verhältnis zwischen dem Erzähler und seiner Umwelt beziehe. (Mittermayer, Manfred und Uwe Betz: *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975): <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=268>. Zuletzt abgerufen am 22.5.2018.)

Wo man z. B. sagt, es könne keines von zwei Ereignissen (die sich gegenseitig ausschließen) eintreten, weil keine Ursache vorhanden sei, warum das eine eher als das andere eintreten solle, da handelt es sich in Wirklichkeit darum, daß man gar nicht *eines* der beiden Ereignisse beschreiben kann, wenn nicht irgendeine Asymmetrie vorhanden ist.³⁴⁰

Vor diesem Hintergrund argumentiert Theisen, dass Bernhard dieses Programm Wittgensteins auf den eigenen Text anwende und dass Asymmetrien hergestellt werden, die sich auf das Wittgenstein-Zitat beziehen: Theisen zufolge werden durch die Ko-Disjunktionen, „Geistes- und Gefühlszustand“ und „Geistes- oder Gefühlszustand“ sowohl der Geisteszustand als auch die Schulsysteme („*die Elementarschulen für die Massen* und die *Hochschule für einzelne*“ (Ur: 98)), die direkt vor dem Wittgenstein-Zitat erwähnt werden, in asymmetrische Verhältnisse gebracht. Sie folgert daraus, dass die ‚Ursache‘ für den Zustand des Erzählers in der Beschreibung selbst liege und nicht in der Stadt oder in den Erziehungsanstalten.³⁴¹ Der Kontext wird allerdings vom Erzähler ausgespart, Wittgensteins Bedeutung bleibt unklar, und in seiner abstrakten Konsequenz unverständlich. Die dialektische Formulierung Wittgensteins in diesem Zitat – „des Eintreffens des einen und Nicht-Eintreffens des anderen“ – entspricht jedoch dem antithetischen Stil Bernhards, und lässt sich damit in sein Sprachspiel rhetorisch gut einbetten.

In *Die Ursache* wird die Wahrheit also nur mit einem großen Vorbehalt als Gegenstand einer „Andeutung“ verstanden, und die Poetik der „Andeutung“ dient als Ersatz für die Wahrheit – in dem Bewusstsein des Erzählers, dass die Wahrheit selbst nicht vermittelt werden kann. Dahingegen nähert sich der Erzähler im zweiten Band *Der Keller* in höherem Grad an einem Konzept von Wahrheit an. Von „Andeutung“ ist nicht mehr die Rede, stattdessen wird der Begriff der ‚Wahrheit‘ selbst problematisiert. Im Zusammenhang damit

³⁴⁰ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960. S. 78, Nr. 6.3611.

³⁴¹ Theisen: „Im Guckkasten des Kopfes“. S. 255.

kommt Bernhards Sprachskepsis explizit zum Vorschein: „Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem *Wahrheitswillen* des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar.“ (Ke: 135) Während in *Die Ursache* einerseits vom Erzähler „wenigstens ein Versuch“ unternommen wird, der Wahrheit gerecht zu werden, indem diese angedeutet wird, wird in *Der Keller* ein solcher Versuch der Wahrheitsmitteilung als schlichte Lüge bezeichnet: „Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner.“³⁴² (Ke: 135) Der Erzähler hat sich also von einer Poetik der Andeutung weiter in Richtung eines Ausdrucks tiefer Sprachskepsis bewegt. Diese Sprachskepsis gestaltet sich in einer langen Passage als Sprachreflexion, die das Thema ‚Wahrheit‘ in Variationen umkreist:

Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und *Verfälschung* sein, also sind immer nur Fälschungen und *Verfälschungen* mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und zur *Verfälschung* eines Sachverhalts. Und eine Zeit, eine Lebens-, eine Existenzperiode aufzuschreiben, gleich, wie weit sie zurückliegt, und gleich, wie lang oder kurz sie gewesen ist, ist eine Ansammlung von Hunderten und von Tausenden und von Millionen von Fälschungen und *Verfälschungen*, die dem Beschreibenden und Schreibenden alle als Wahrheiten und als nichts als Wahrheiten vertraut sind. Das Gedächtnis hält sich genau an die Vorkommnisse und hält sich an die genaue Chronologie, aber was herauskommt, ist etwas ganz anderes, als es tatsächlich gewesen ist. Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem *Wahrheitswillen* des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar. Wir beschreiben einen Gegenstand und glauben, wir

³⁴² Hier reiht sich Bernhard in die für das 20. Jahrhundert wichtige Tradition der Sprachkritik ein, die sich etwa auf Wittgenstein und Kafka berufen kann. So schrieb beispielsweise Kafka: „Geständnis und Lüge ist das Gleiche. Um gestehen zu können, lügt man. Das, was man ist, kann man nicht ausdrücken, denn dieses ist man eben; mitteilen kann man nur das, was man nicht ist, also die Lüge. Erst im Chor mag eine gewisse Wahrheit liegen.“ Franz Kafka und Max Brod: *Gesammelte Werke: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, und andere Prosa aus dem Nachlass*. (S.l.); New York: S. Fischer; Schocken Books 1953. S. 343.

haben ihn *wahrheitsgemäß* und *wahrheitsgetreu* beschrieben, und müssen feststellen, es ist nicht die Wahrheit. Wir machen einen Sachverhalt deutlich, und es ist nicht und niemals der Sachverhalt, den wir deutlich gemacht haben wollen, es ist immer ein anderer. Wir müssen sagen, wir haben nie etwas mitgeteilt, das die Wahrheit gewesen wäre, aber den *Versuch*, die Wahrheit mitzuteilen, haben wir lebenslänglich nicht aufgegeben. Wir wollen die Wahrheit sagen, aber wir sagen nicht die Wahrheit. Wir beschreiben etwas wahrheitsgetreu, aber das Beschriebene ist etwas anderes als die Wahrheit. Wir müßten die Existenz als den Sachverhalt, den wir beschreiben wollen, sehen, aber wir sehen, so sehr wir uns bemühen, durch das von uns Beschriebene niemals den Sachverhalt. In dieser Erkenntnis hätten wir längst aufgeben müssen, die Wahrheit schreiben zu wollen, und also hätten wir das Schreiben überhaupt aufgeben müssen. Da die Wahrheit mitzuteilen und also zu zeigen, nicht möglich ist, haben wir uns damit zufriedengestellt, die Wahrheit schreiben und beschreiben zu wollen, wie die Wahrheit niemals gesagt werden kann. Die Wahrheit, die wir kennen, ist logisch die Lüge, die, indem wir um sie nicht herumkommen, die Wahrheit ist. Was hier beschrieben ist, ist die Wahrheit und ist doch nicht Wahrheit, weil es nicht die Wahrheit sein kann. Wir haben in unserer ganzen Leseexistenz noch niemals eine Wahrheit gelesen, auch wenn wir immer wieder Tatsachen gelesen haben. Immer wieder nichts anderes als die Lüge als Wahrheit, die Wahrheit als Lüge etcetera. Es kommt darauf an, *ob wir lügen wollen oder die Wahrheit sagen und schreiben*, auch wenn es niemals die Wahrheit sein kann, niemals die Wahrheit ist. Ich habe zeitlebens immer die Wahrheit sagen wollen, auch wenn ich jetzt weiß, es war gelogen. Letzten Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an. Die Vernunft hat es mir schon lange verboten, die Wahrheit zu sagen und zu schreiben, weil damit doch nur eine Lüge gesagt und geschrieben ist, aber das Schreiben ist mir die Lebensnotwendigkeit, darum, aus diesem Grunde schreibe ich, auch wenn alles, was ich schreibe, doch nichts als Lüge ist, die sich als Wahrheit durch mich transportiert. Wir können wohl Wahrheit verlangen, aber die Aufrichtigkeit beweist uns, daß es die Wahrheit nicht gibt. Was hier beschrieben ist, ist die Wahrheit, und sie ist es aus dem einfachen Grund, weil die Wahrheit uns nur ein frommer Wunsch ist. (Ke: 134ff.)

Die Passage beschreibt den Versuch der Mitteilung der Wahrheit, ausgedrückt zunächst durch ein verallgemeinerndes „Wir“. Damit bezieht der Erzähler den Leser in seine Überlegungen mit ein. Der Wechsel zwischen dem Wir und dem Ich zeigt aber eine wechselnde Perspektive zwischen der Verallgemeinerung durch das Wir – das die Gültigkeit der Reflexionen verstärkt – und der persönlichen Befassung des Erzählers mit der Frage der Wahrheit in Bezug auf das eigene Schreiben. Diese Reflexion – „Die Vernunft hat es mir schon lange verboten, die Wahrheit zu sagen und zu schreiben [...]“ – kann als eine Reflexion über das Schreiben der eigenen Lebensgeschichte betrachtet werden, indem sowohl der Widerstand gegen das Schreiben als auch das Bedürfnis zu schreiben zum Ausdruck kommt.

In der kreisenden, musikalischen Schreibweise der Passage, durch die Wiederholung sowohl von Begriffen (Wahrheit, Lüge) als auch von Satzstrukturen und Konjunktionen (aber, auch wenn), spiegelt sich allerdings der Versuch einer Annäherung an die Wahrheit. Denn dadurch wird der Eindruck erweckt, dass das reflektierende Umkreisen der Frage nach der Wahrheit als Gedankenrede unmittelbar zu Papier gebracht worden sei. Der Erzähler geht von der Vermutung aus, sich der Wahrheit des Ichs zumindest annähern zu können. Durch das Raisonement entfernt er sich jedoch von dieser Vorstellung, und seine Sprachskepsis wird scheinbar immer stärker, bis der Begriff ‚Wahrheit‘ letztendlich mit dem Oxymoron „Wahrheit als Lüge“³⁴³ beschrieben wird.

Die Polarisierungen und die wiederholten Antithesen – „die Lüge als Wahrheit, die Wahrheit als Lüge etcetera“ – zeigen sogar eine direkte Ablehnung der Wahrheit. Zugleich wird in dem Raisonement kaum überhaupt argumentiert, und die Feststellungen über die Wahrheit sind eher apodiktisch. Die Kreisbewegungen manifestieren sich beispielsweise in der Abfolge von Feststellung – Konsequenz der Feststellung – Wiederholung und Variation der Feststellung im Satzverlauf (Satzbeginn: „Da die Wahrheit mitzuteilen und also zu zeigen, nicht möglich ist [...]“ – Fortführung: „[...] haben wir uns damit zufriedengestellt, die Wahrheit schreiben und beschreiben zu wollen

³⁴³ Hier ließe sich wieder eine Parallele zu Kafkas Aphorismen ziehen, etwa: „Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen; wer sie erkennen will, muß Lüge sein.“ In: Franz Kafka: *Die Zürauer Aphorismen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011. S. 89.

[...] – Satzende: „[...] wie die Wahrheit niemals gesagt werden kann.“). Ähnliches wiederholt sich im nächsten Satz, der auf die Tautologie „Die Wahrheit ist die Wahrheit“ hinausläuft: „Die Wahrheit, die wir kennen, ist logisch die Lüge, die, indem wir um sie nicht herumkommen, die Wahrheit ist.“ Durch die Tautologien wird der Inhalt der Sätze – der Versuch der Beschreibung der Wahrheit – marginalisiert und der Versuch des Erzählers, die Wahrheit zu beschreiben, ironisiert: Der Versuch der Wahrheitsdefinition läuft auf ein Durcheinander der Begriffe hinaus und bleibt damit ebenso ziellos wie der Versuch der wahrhaften Lebensbeschreibung. Die Länge der Passage sowie ihr apodiktischer Charakter verstärken die ironische Wirkung.

Die Sätze in der hier zitierten Passage sind allerdings etwas kürzer als die Bernhardschen Sätze im allgemeinen. Die Syntax ist oftmals ähnlich aufgebaut, beginnend mit dem Subjekt „Wir“, worauf eine Feststellung folgt, die aber durch einen durch Konjunktion eingeleiteten Satzeinschub wieder geändert wird, wie etwa in folgendem Satz: „Wir beschreiben etwas wahrheitsgetreu, aber das Beschriebene ist etwas anderes als die Wahrheit.“ Diese Art der Satzkonstruktion wie auch die zahlreichen Verallgemeinerungen verleihen dem Text ein insistierendes, beinahe manisch wirkendes Gepräge. Die Kursivierungen einiger Wörter in der Passage verstärken die Bedeutung dieser Wörter und Satzglieder, während sie zugleich zur Rhythmisierung und zur Mündlichkeit der Sätze beitragen, wie in Kapitel 4 gezeigt wurde. Dabei betont die Kursivierung des Präfixes im Wort „*Verfälschung*“, das zweimal wiederholt wird, den Charakter des Verfälschens als Handlung und intentionalen Akt. Die „*Verfälschung*“ ist nicht das Resultat einer fahrlässigen Unge nauigkeit oder eines Übertragungsfehlers, sondern sie steht in unmittelbarer Nachbarschaft zur bewussten Falschdarstellung.³⁴⁴

³⁴⁴ In Bernhards *Autobiographie* kann das beschriebene „Verfälschen“ jedoch auch auf die Gesellschaft bezogen werden, wie es auch die oben schon zitierten Materialien aus dem Nachlass andeuten („letztendes ist ohne Widerstand gegen die Gesellschaft, ja ohne Verletzung der Gesellschaft keine Kunst möglich“, NLTB W10/1b), insofern als der Erzähler durch seine radikale Polemik sich vornimmt, das Bild der fassadenhaften Stadt Salzburg und ihrer Bürgerschaft (vgl. Ur: 11) zu vernichten. In dieser Hinsicht kann das Wort „verfälschen“ als ein Hinweis auf die „verfälschte“ Gesellschaft betrachtet werden, die damit „entfälscht“ werden muss. Vgl. auch: „Die Tatsachen sind immer erschreckende, und wir dürfen sie nicht mit unserer [...] Angst vor diesen Tatsachen zudecken und die ganze Naturgeschichte als Menschengeschichte dadurch verfälschen [...], wo wir doch wissen,

Die Passage ist also ein Spiel mit dem Gegensatzpaar der Wahrheit und Lüge, in dem die Begriffe zunächst polarisiert und schließlich vermischt werden: Einerseits wird die Wahrheit schroff abgelehnt und als Lüge präsentiert, andererseits wird am Ende der Passage ein Wahrheitswille ausgedrückt, der mit *der* Wahrheit gleichgesetzt wird: „Was hier beschrieben ist, ist die Wahrheit, und sie ist es aus dem einfachen Grund, weil die Wahrheit uns nur ein frommer Wunsch ist.“ Der im Satz ausgedrückte Wahrheitswunsch entspricht dem traditionellen Anspruch der Autobiographie nach Wahrhaftigkeit. Allerdings wird auch die Vorstellung, dass der Wille zur Wahrheit eine Garantie für die Wahrhaftigkeit des Geschriebenen darstellen könnte, durch den Begriff des *frommen* Wunsches ironisch unterlaufen und als naives Konzept bloßgestellt.

Darüber hinaus kann die Passage durch ihr essayistisches Sprachspiel als Versuch betrachtet werden, unterschiedliche Schilderungen und Konstruktionen bezüglich der Wahrheit zu erproben. Durch die antithetische Form dieser Reflexionen wird allerdings die Schwierigkeit der Wahrheitsfindung – und damit auch des Erzählgegenstands, der eigenen Lebensgeschichte und der Erinnerungen – plausibel. Schmidt-Dengler betont gerade in Zusammenhang mit *Der Keller* Bernhards polarisierende Schreibweise, die besonders am Anfang des Bandes deutlich wird und sich in der Formulierung des Erzählers, in die entgegengesetzte Richtung zu gehen, spiegelt: „Nahezu jeder Satz trägt bei Bernhard die Keimzelle zu seinem Gegensatz in sich.“³⁴⁵ Der Versuch, sich durch das Ausprobieren der unendlichen Satzvarianten eine Form der Wahrheit zu ‚schmieden‘, endet also offenbar mit dem Gegensatz, nämlich, dass die Bedeutung der Begriffe der Wahrheit und Lüge verschwimmen – die Gegensatzpaare werden zu Synonymen und die Bedeutungen der Wörter werden destabilisiert.

Zugleich hinterlässt die Passage jedoch den Eindruck eines Wunschs nach Authentizität beim Schreiben. Sie gestaltet sich als ein Versuch, sich in die Erinnerungen und in eine adäquate Form hineinzuschreiben (vgl. Ur: 46),

daß die ganze Geschichte nur eine verfälschte und immer nur als verfälschte Geschichte weitergegeben worden ist.“ (Ur: 21).

³⁴⁵ Schmidt-Dengler: 'Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit'. S. 226.

und ist damit als Metareflexion zu verstehen, die den Erzählvorgang unterbricht. Obwohl der Wille zur Wahrheit da ist, wird das Geschriebene verfälscht. Deutlich ist, dass die Verfälschung bei der Vermittlung der Wahrheit stattfindet, also beim Schreiben: Die Passage *demonstriert* so die Unmöglichkeit der sprachlichen Vermittlung der Wahrheit und damit die Unmöglichkeit der Autobiographie. Das Spiel mit den Begriffen Wahrheit und Lüge ist daher auch ein Spiel mit dem Genre und der Tradition, in die es sich hineinschreibt. Festgestellt werden kann somit, dass die im Werk erscheinenden Metareflexionen Ausdruck des Unterschiedes zwischen Wahrheit und Wahrfähigkeit sind. Die Reflexionen thematisieren die Wahrheit unter einem Darstellungsaspekt und definieren so Wahrheit als Wahrfähigkeit. Zugleich wird dieser optimistische Ansatz durch die Rhetorik des Textes immer wieder unterlaufen und ironisiert.

5.2 „Das ist die Wahrheit!“

Die ausdrückliche Sprachskepsis und der daraus resultierende Zweifel an der Möglichkeit allgemeingültiger Aussagen stehen im starken Widerspruch zu leitmotivischen Sentenzen wie der typisch Bernhardschen Aussage „Das ist die Wahrheit“ (Ki: 437) und ähnlichen Varianten dieser Aussage. Sätze und Einschübe wie dieser beharren apodiktisch auf der Richtigkeit der „Wahrheit“ des Erzählten. Unter anderem haben solche wiederkehrenden Kommentare die Funktion der Distanzierung des Erzählers von der Gesellschaft beziehungsweise der ‚Gegenwelt‘: „Der Geist dieser Stadt ist also das ganze Jahr über ein katholisch-nationalsozialistischer *Ungeist*, und alles andere Lüge.“ (Ur: 77.) Der übertrieben beharrende und behauptende Charakter des Satzes, der abrupt mit „alles andere Lüge“ endet, scheint im Widerspruch zu den eben zitierten sprachskeptischen Aussagen zu stehen. Hier nimmt der Erzähler eine andere Rolle ein, und zwar eine beharrende und kategorische, er insistiert auf seiner Version der Wahrheit, die eine andere ist als die konventionelle Auffassung der Gesellschaft. Zugleich erscheint das Ende des Satzes in seiner Hyperbolik komisch und beinahe selbstironisch. Ähnlich verallgemeinernd ist die folgende Behauptung des Erzählers:

Das Wochenende ist der Totschlag an jedem einzelnen und der Tod jeder Familie. Am Samstag, nach Arbeitsschluß, ist der einzelne und also jeder urplötzlich vollkommen allein, denn die Menschen leben in Wahrheit und in Wirklichkeit lebenslänglich nur mit ihrer Arbeit zusammen, sie haben in Wahrheit und in Wirklichkeit nur ihre Beschäftigung, sonst nichts. (Ke: 164)

Die Doppelformel „in Wahrheit und in Wirklichkeit“ wird dabei leitmotivisch wiederholt, was einen verstärkenden Effekt ergibt, sowohl bezüglich des Satzrhythmus als auch der deutlichen Hyperbolik des Satzes. Zugleich verleiht diese Hyperbolik dem Satz einen relativierenden und ironischen Charakter. Dadurch, dass die Ironie auf den Erzähler und seine Sprache selbst hinweist, zeigt der Text einen Vorbehalt gegenüber dem potenziellen Phrasencharakter der Sprache und ihrer Inhaltsleere an.

Allerdings wird auch bei scheinbar unmittelbar authentischen und persönlicheren Aussagen der Begriff ‚Wahrheit‘ benutzt: „[...] die Wahrheit ist, daß ich schon in der absoluten Gewißheit, im Gymnasium zu scheitern, in das Gymnasium eingetreten war [...]“ (Ur: 93). Der beharrende Ausdruck des Erzählers, „das ist die Wahrheit“ (Ki: 437), wird mit unterschiedlicher Intensität, was seine Mündlichkeit hervorhebt, und in unterschiedlichen Varianten, alternierend zwischen „das ist die Wahrheit“ und „die Wahrheit ist“, wiederholt. Durch die Wiederholung des Begriffes in Kombination mit dem behauptenden Charakter („das ist [...]“) erhält die Passage etwas Mechanisches, ähnlich wie die oben zitierte lange wahrheitsskeptische Passage, was den beharrenden Ton, aber auch den Eindruck einer spontanen Äußerung verstärkt.

Eine ähnliche Funktion wie die sprachlichen Performanzen des Wahrheitsbegriffes im Text hat auch der vorschrifthafte Sprachduktus, wie er sich etwa in der folgenden Passage manifestiert:

Die Ärzte und überhaupt die sogenannten Mediziner, zu welchen ja nicht nur die Ärzte zu zählen sind, mögen über alles, was hier notiert

ist, den Kopf schütteln, aber hier wird auf das Kopfschütteln, gleich auf welcher Seite und mag sie sich als die kompetenteste ansehen, keinerlei Rücksicht genommen. Solche Notizen müssen auch in jedem Falle naturgemäß immer in Hinblick darauf gemacht werden, daß sie angefeindet und/oder verfolgt oder ganz einfach für die eines Verrückten gehalten werden. Den Schreiber hat eine solche Tatsache und eine solche noch so unsinnige Aussicht nicht zu irritieren, und er ist es vor allem gewohnt, daß, was er sagt und was er schreibt und was er bis jetzt schon alles im Laufe seines Lebens und Denkens und Fühlens aufgeschrieben hat, weil er, aus was für einem Grunde auch immer, dazu gezwungen gewesen war, angefeindet und verfolgt und für verrückt erklärt worden ist. Die Meinung, gleich welche, interessiert ihn nicht, wenn es sich für ihn um Tatsachen handelt. Er ist nie und niemals bereit, anders zu handeln, anders zu denken und zu fühlen als aus sich selbst, wenn er sich naturgemäß auch in jedem Augenblick bewußt ist, daß alles, gleich was, nur Annäherung und nur ein Versuch sein kann. Es sind ihm und also auch dieser Schrift, wie allem und allen Schriften, Mängel, ja Fehler nachzuweisen, niemals jedoch eine Fälschung oder gar eine Verfälschung, denn er hat keinerlei Ursache, sich auch nur *eine* solche Fälschung oder Verfälschung zu gestatten. Im Vertrauen auf sein Gedächtnis und auf seinen Verstand, auf diese zusammen, wie ich glaube, verlässliche Basis gestützt, wird auch dieser Versuch, wird auch diese Annäherung an einen Gegenstand unternommen, welcher tatsächlich einer in dem höchsten Schwierigkeitsgrade ist. (At: 265f.)

Es geht in diesem Beispiel um die selbstaufgelegte und versuchsweise konsistente Rücksichtslosigkeit des Schreibers gegenüber dem Beschriebenen. Die Konstruktionen haben einen verallgemeinernden, allgemeingültigen und nicht-widersprechbaren Charakter, ähnlich wie der oben erläuterte beharrende Ton hinsichtlich der leitmotivischen Benutzung des Wahrheitsbegriffes. Die Satzkonstruktion erscheint allerdings, mit ihrem bürokratischen Ton – als ob es eine Vorschrift wäre –, als Übertreibung des eigenen poetologischen Programms. Der betont formalistische Charakter der Passage macht sich vor allem in den Passivkonstruktionen geltend: „müssen [...] gemacht werden“ und „hat zu [...] irritieren“ unterstreichen die Notwendigkeit, wobei

das Letzte auch seltsam unpersönlich klingt. Formulierungen wie „Es sind ihm [...] Fehler nachzuweisen“ sowie „wird auch dieser Versuch [...] unternommen“ sind Konstruktionen, in denen sich der Erzähler durch die Passivkonstruktion distanziert. Der Erzähler reduziert sich selbst durch das Schreiben in der dritten Person auf die Funktion des Schreibers, was den Eindruck vermittelt, dass die Geschichte sich selbst durch den Erzähler schreibt: Der Erzähler wird verobjektiviert und vom Autor abgelöst, was wiederum zur Fiktionalisierung des Textes beiträgt.

Ähnlich erscheint der nächste Satz im Zitat, beginnend mit „Die Meinung [...]“, als Behauptung des Erzählers, seine eigene radikale Subjektivität stelle eine objektive Haltung dar. Dies hat wiederum mit der Rücksichtslosigkeit und dem offensichtlichen Bedürfnis nach Rechtfertigung im Zusammenhang mit der Darstellungsproblematik zu tun: Die Tatsachen sind die Tatsachen des Erzählers und andere Meinungen sind ihm gleichgültig. Wie bereits in Kapitel 3 und 4 dargelegt wurde, knüpft Bernhard mit diesem radikalen Subjektivismus an den Essayismus Montaignes an, der in *Die Ursache* wiederholt zitiert wird: „[I]ch selbst bin König der Materie, die ich behandle, und ich schulde niemandem Rechenschaft“ (Ur: 100).

Die positivistische Wahrheitsbehauptung wird dadurch bewusst unterminiert: Indem das Wort ‚Tatsache‘ die Eigenschaft bekommt, nur „für ihn“ Tatsache zu sein, wird der Begriff auf den Kopf gestellt und von etwas Allgemeingültigem und Statischem zu etwas Subjektivem und Dynamischem verwandelt. Der nächste Satz, beginnend mit der subjektiven Aussage „Er ist nie und niemals bereit, anders zu handeln“, endet mit dem Eingeständnis, alles könne nur eine Annäherung und ein Versuch sein. Dies verweist auf das Spannungsfeld zwischen dem Versuch der Wahrheitsfindung auf der einen Seite und dem Bewusstsein auf der anderen Seite, dass die Wahrheit nur eine subjektive, perspektivische Wahrheit sein kann.

Indem der Erzähler weiterhin zugibt, er schreibe im „Vertrauen auf sein Gedächtnis“, das er als eine „verlässliche Basis“ betrachtet, entfernt er sich von seinem ausgedrückten Zweifel an der Wahrheit und an der Sprache. Das Verständnis des Gedächtnisses als eine verlässliche Basis ist jedoch als eine gewollt zweifelhafte Äußerung zu betrachten und kann kaum anders als ironisch verstanden werden. Ähnlich steht die Behauptung, die Friedhöfe seien

„voller Beweise für die Richtigkeit meiner Erinnerung, die mir [...] durch nichts verfälscht worden ist“ (Ur: 19) im Widerspruch zu anderen Äußerungen, wie der folgenden, bereits oben zitierten: „Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein“. (Ke: 134) Das Wortpaar „Fälschung und Verfälschung“ wird dabei mehrmals wiederholt, wobei das Nicht-Verfälschen als Hauptvorhaben und als utopisches Ziel des Erzählers verstanden werden kann.

Eine Demonstration der unverlässlichen Erinnerung beziehungsweise einer ‚Fälschung‘ um einer guten Geschichte willen, also einer Geschichte, die offenbar fiktionalisiert oder zumindest übertrieben dargestellt ist, bietet die Anekdote vom ehemaligen Geldbriefträger, die in *Der Atem* dem oben zitierten Raisonement über die Wahrheit vorausgeht (At: 263ff.): Der Protagonist beobachtet von seinem Krankenhausbett aus die letzten Tage im Leben eines Geldbriefträgers. Dieser liegt über längere Zeit im Sterbebett, bis er plötzlich mit einem Schrei aus dem Bett springt und in den Armen einer Krankenschwester stirbt. Diese Anekdote ist als solche stark stilisiert; das Bild des aus dem Bett springenden sterbenden Mannes hat deutlich tragikomischen Charakter. Die anschließende Reflexion „Es sind ihm und also auch dieser Schrift, wie allem und allen Schriften, Mängel, ja Fehler nachzuweisen, niemals jedoch eine Fälschung oder gar eine Verfälschung“ (At: 266) steht in einem starken Widerspruch zu literarischen Stilisierungen, wie sie in Anekdoten wie jener vom Geldbriefträger erkennbar werden. So manifestiert sich ein facettenreiches Spiel mit dem Genre Autobiographie und mit der Faktizität und der Fiktionalität des Werkes, ein Spannungsfeld zwischen der autobiographischen Notwendigkeit, aufrichtig und wahrhaftig zu schreiben, und der Problematisierung dieses Anspruchs.

5.3 Die Rhetorik der Erinnerung

Die „dualistische Anlage“³⁴⁶ von Bernhards Texten ist in der Forschung unter verschiedenen Schwerpunktsetzungen verhandelt worden. So verbindet

³⁴⁶ Petrasch, Ingrid: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards: Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1987. S. 317.

etwa Willi Huntemann die Oppositionspaare Epik und Essay mit dem Gegensatz von Autobiographie und Fiktion und konstatiert ein dialektisches Verhältnis dieser Pole: „[I]n Bernhards Literatur ist einzig Fiktion authentisch, Authentik aber fiktiv“.³⁴⁷ Nikolaus Langendorf sieht einen Dualismus von „Tatsächlichem“ und „Möglichem“; mit Blick auf *Der Atem* spricht er von einem Versuch, „an die Stelle der Rekonstruktion der Vergangenheit (im Zeichen des Wahrheitsanspruchs) deren Konstruktion zu rücken“.³⁴⁸ Ingrid Petrasch und Franz Eyckeler sehen bei Bernhard einen erkenntnistheoretischen Relativismus, wobei Eyckeler den unbedingten Wahrheitswillen des Prosaerks betont:

Das Sujet ist selbstredend fundamental, elementar und zielt auf die ‚letzten Dinge‘: auf den Sinn von Sein, von Gut und Böse, auf die Natur des Menschen, die rechte Weise zu leben, die Möglichkeit der Erkenntnis von Wahrheit und Mitteilung derselben sowie die Bedeutung des Todes. Bernhards Prosadichtung ist insofern ‚existentiell‘.³⁴⁹

Eine ähnlich existenzielle Deutung unternimmt Manfred Mittermayer mit der These, Bernhard inszeniere durch seine Polemik eine positiv undefinierte literarische Aufarbeitung der „früh erlittenen Identitätszusprechungen“,³⁵⁰ inszeniere mit der *Autobiographie* aber auch eine eigene „Sprachgewinnung“.³⁵¹ Petrasch bringt Bernhards radikale Erkenntniskepsis dagegen stärker mit sprachlichen Aspekten in Verbindung, etwa dem ironischen und polemischen Duktus von Bernhards Schreibweise: „[...] als logische Konsequenz aus der Vorstellung einer ‚Ideal-Kunst‘ [ergibt sich] die Forderung, in den Texten alles Irdisch-Unvollkommene negieren, ihm den Wert absprechen zu müssen“.³⁵²

Im Folgenden soll demgegenüber vor allem die literarisch-poetologische Dimension der autobiographischen Erinnerung herausgearbeitet werden. Es

³⁴⁷ Huntemann: *Artistik und Rollenspiel*. S. 197.

³⁴⁸ Langendorf: *Schimpfkunst*. S. 125.

³⁴⁹ Eyckeler: *Reflexionspoesie*. S. 9.

³⁵⁰ Mittermayer: *Thomas Bernhard* (1995). S. 91.

³⁵¹ Ebd. S. 93.

³⁵² Petrasch: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards*. S. 209.

soll gezeigt werden, dass der von der Forschung hervorgehobene erkenntnistheoretische Relativismus und der rhetorisch-performative Akt der Sprachwerdung in der *Autobiographie* eine besondere Charakteristik aufweisen, indem sie mit der persönlichen Erinnerungsproblematik verknüpft werden. Denn auch die Erinnerungsproblematik des Werkes kann als eine dualistische Konzeption verstanden werden: Auf der einen Seite wird Erinnerung als etwas sinnlich Erfahrbares, verlässlich Faktisches dargestellt, auf der anderen Seite als etwas Subjektives, das nur angedeutet werden kann. Zudem sind die Erinnerungen selbst oftmals antithetisch strukturiert, teilweise aus einer sprachskeptischen Handlung heraus, indem der Erzähler seinem Gedächtnis offenbar nicht völlig vertraut. Die dem Erzähler bewusste Fragilität der Erinnerungskonstruktion wird als Legitimation für die Darstellung benutzt, etwa als Rechtfertigung der radikalsubjektiven Darstellungen der kollektiven Geschichte durch eine Relativierung in der Art der ‚Andeutung‘: „Aber ich kann nur andeuten.“ (Ur: 70).

Auf der anderen Seite wird die Erinnerung als etwas Nützliches dargestellt, als ein Mittel zum Zweck der Darstellung: „Aber von dieser Zeit ist hier nicht die Rede, vielleicht ist es nützlich, daß ich mich des Zeichenunterrichts erinnere [...]“ (Ur: 72). Der Erzähler behauptet, er habe die Zeichenstunden „in bester Erinnerung“, was im Kontrast zur angekündigten „Andeutung“ steht. Die Nützlichkeit dieser Erinnerungskonstruktion der Zeichenstunden wird nicht begründet, aber die Nützlichkeitsabwägung lässt das Ergebnis des Erinnerungsaktes fragwürdig erscheinen. In dieser Perspektive ist Erinnerung nicht am Faktischen der Vergangenheit, sondern an den Darstellungsbedürfnissen der Gegenwart orientiert.

Dieser rhetorische Aspekt des Erinnerns steht in scharfem Kontrast zu dem ‚positivistischen‘ Habitus des Erzählers, der seine Erinnerung als quasi-faktische und jedenfalls absolut vertrauenswürdige Quelle darstellt. Dies zeigt sich beispielsweise, indem der Erzähler mit der Begründung „Die Erinnerung zeigt“ folgert, er sei mit dem Kindheitsfreund Hippinger Hansi „mehrere Jahre unseres Lebens, nicht die unwichtigsten, vielleicht sogar die entscheidenden, ein Herz und eine Seele gewesen, wie gesagt wird“ (Ki: 455). Der Nachsatz „wie gesagt wird“ lenkt dabei die Aufmerksamkeit des Lesers auf das sprachliche Material selbst, in diesem Fall auf die Konventionalität des

Ausdrucks „ein Herz und eine Seele“, der wie ein hineinmontiertes Zitat oder eine zwecks Ironisierung bewusst ausgestellte stereotype Phrase erscheint. Ähnlich kommt die positivistische Haltung des Erzählers in einer Beschreibung der Bedeutung der Literatur zum Ausdruck: Die Literatur sei „die mathematische Lösung des Lebens, [...] wenn sie in Gang gesetzt und als Mathematik betrieben [wird], also mit der Zeit als eine *höhere*, schließlich die *höchste mathematische Kunst*“ (At: 306). Verstärkt wird dieser Eindruck durch die metaphorische Beschreibung der Literatur als etwas, das wie eine Maschine in Gang gesetzt und betrieben werden muss, um eine „Lösung des Lebens“ zu erreichen. Der Ausdruck erinnert in seinem gewollt naiven Funktionalismus an den Titel des ersten Bandes der Pentalogie, *Die Ursache*, der auf ähnliche Weise die Erwartung eines kausalen Zusammenhangs der Lebensgeschichte erweckt.

Auch in *Die Kälte* ist die Literatur dem Protagonisten wichtig: Nachdem er aufgegeben hat, ein Tagebuch über seine Lektüren zu führen, notiert er sein Leben auf Zetteln, um die Fragilität des Erinnerungsvorgangs auszugleichen. Dabei stößt er auf grundlegende Probleme der Darstellung: „Was ist wichtig? Was ist bedeutend?“ (Kä: 397) Auch diese Episode ist als ein Kommentar der Problematik zur Erinnerung und des autobiographischen Schreibens zu verstehen. Darstellung des eigenen Lebens bedeutet immer schon perspektivische Auswahl und Bewertung des Vergangenen und seine Vermittlung durch das Erzählen. Dieses ist auch nicht frei, sondern folgt Konventionen des gewählten Genres und dem Repertoire rhetorischer Formen. Ein Beispiel dafür sind die häufigen Wiederholungen einzelner Begriffe, die in der Schilderung geradezu halluzinatorische Wirkung entfalten können, wie etwa in folgender Beschreibung der Lungenkrankheit des Protagonisten:

Um der Abschreckung zu entgehen, hatten die dafür Verantwortlichen, wie gesagt, das Vötterl als *Erholungsheim für an den Atmungsorganen Erkrankte* bezeichnet, auf allen Papieren war immer nur von Atmungsorganen die Rede gewesen, niemals von der Lunge, aber Tatsache war, daß das Vötterl beinahe ausschließlich Lungenkranken und zu einem Großteil den unheilbaren und schon aufgegebenen Lungenkranken vorbehalten war. In meiner Unwissenheit hatte ich

meine eigene Krankheit, wahrscheinlich in Anwendung eines lebensnotwendigen Selbstschutzes, nicht als Lungenkrankheit klassifiziert, obwohl naturgemäß diese meine Krankheit nichts anderes als eine Lungenkrankheit gewesen war, schon von Anfang an. Aber unter einem Lungenkranken hatte ich tatsächlich etwas anderes verstanden, und ein Lungenkranker war ja auch ein anderer, ich war im exakt-medizinischen Sinne nicht lungenkrank, obwohl ich tatsächlich lungenkrank gewesen war, ich war aber kein Lungenkranker. Ich hatte aber doch Angst gehabt, hier in dem mit Lungenkranken und, wie gesagt, mit schwer Lungenkranken angefüllten Vötte! lungenkrank zu werden [...]. (At: 295f.)

Während das Wort „Atmungsorganen“, wie es angeblich in den Papieren stehe, offenbar ein Euphemismus und damit eine Umschreibung der Tatsache ist, bekommt das Wort „lungenkrank“ eine eigene Autonomie, als ob es, allein in Kraft seiner Aussprache, zu einer Wahrheit würde. Und tatsächlich wird der Aufenthalt schicksalhaft für den Erzähler, der letztendlich im Krankenhaus mit der Tuberkulose angesteckt wird: „[S]ie hatte mich wie einen Lungenkranken eingeführt und behandelt. Ich war an der Lunge erkrankt, aber ich war nicht lungenkrank [...]“ (At: 296)

Die dualistische Anlage der Erinnerungskonzeption in Bernhards *Autobiographie* spiegelt sich also nicht zuletzt in der Rhetorik der Schreibweise: Das Ausprobieren verschiedener Möglichkeiten und die Sprachskepsis stehen im Kontrast zu einer ironisierten positivistischen Haltung, die vorgeblich noch einem etwas naiven Glauben an die Faktizität der Erinnerung anzuhängen scheint.

5.4 Das erinnerte und erinnernde Beobachten

Ein Schlüsselkonzept in Bezug auf die Erinnerungsproblematik, die Authentizitätsfrage und die (autobiographische) Darstellung in Bernhards *Autobio-*

graphie ist das Beobachten beziehungsweise die Selbstbeobachtung. Das Beobachten offenbart sich sowohl auf der Ebene des Erzählens wie auch auf der Handlungsebene. Bianca Theisen hat hierzu festgestellt:

Bernhard transformiert autobiographische Selbst-beobachtung in eine Beobachtung der Formen, Funktionen und Gattungsmerkmale der Autobiographie. In einer komplexen metafictionalen Textur ineinander verwobener Beobachtungen beobachtet er nicht sich selbst oder sein früheres Selbst, sondern die Form der Autobiographie und seinen eigenen autobiographischen Erzählvorgang.³⁵³

Demzufolge ist die Beobachtung zum Teil eine Beobachtung und eine Erprobung des Genres autobiographischen Schreibens. Das Beobachten bezieht sich aber auch auf die Schriftstellergeneese, die in der *Autobiographie* beschrieben wird: Der Erzähler bezeichnet die in der Kindheit gemachten Spaziergänge mit dem Großvater als eine „unbemerkte Erziehung“, bei der der Großvater ihre gemeinsamen Beobachtungen in ihm zu einer „Beobachtungskunst“ (Ur: 88) entwickeln konnte. Die Beobachtung wird als Werkzeug des Beschreibens und Teil des Prozesses des Schriftstellerwerdens, aber auch als Werkzeug des kritischen Denkens dargestellt.

Ingrid Petrasch ist zuzustimmen, wenn sie die Beobachterposition als eine Außenseiterposition erklärt, die „tiefere Erkenntnisse ermöglicht“.³⁵⁴ Der Erzähler fühlt sich offenbar der Gesellschaft geistig überlegen, indem seine ‚Beobachtungskunst‘ ihm einen kritischen Blick ermöglicht, welcher der ignoranten ‚Gegenwelt‘ zu fehlen scheint. Petrasch betont zu Recht, dass die Bernhardsche Beobachtungskunst sich durch „Rücksichtslosigkeit“ und Distanz auszeichnet.³⁵⁵ Außerdem ist die „Distanz gegenüber dem Wahrgenommenen“ ein gemeinsames Merkmal zwischen dem Schreibenden und dem Beobachtenden, wie Langendorf festhält. Er beschreibt das erzählte Ich

³⁵³ Theisen: „Im Guckkasten des Kopfes“. S. 258.

³⁵⁴ Petrasch: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards*. S. 202.

³⁵⁵ Ebd. 201. Petrasch bezieht sich hierbei auf das Prosawerk *Holzfüllen*.

als das „Objekt“ des Schreibers – das Beobachten könne deshalb im Zusammenhang mit dem Schreiben und dem Schaffen betrachtet werden.³⁵⁶ Denn indem der Erzähler beobachtet beziehungsweise schreibt, ist er nicht oder nicht mehr Teil dessen, was er beobachtet oder worüber er schreibt, weil er es eben beobachtet oder beschreibt.³⁵⁷ Die Beobachtung erzeugt also eine Distanz zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten. Zugleich ist diese Position mit einem grundlegenden Erkenntniszweifel verbunden, wie auch Petrasch an anderer Stelle betont.³⁵⁸ Gerade in der *Autobiographie* zeigt sich, dass Erkenntnis nur als vermittelte Erkenntnis bestehen kann, dass aber eben die Vermittlung das zentrale Problem darstellt: Die Mittel der Sprache werden immer wieder in ihrer Begrenztheit vorgeführt, insbesondere wenn es um die Vermittlung von persönlicher Erfahrung, individueller Geschichte und Subjektivität geht.

Steffen Vogt verweist in seiner Untersuchung zu „topographischen Erinnerungsverfahren“ in Bernhards Prosa auf den Ortsbezug von Erinnerung und hebt in Bezug auf die *Autobiographie* zwei „Urszenen des Erinnerens“ hervor, nämlich Krieg und Nationalsozialismus, die beide mit Orten verknüpft sind.³⁵⁹ In Bezug auf die autobiographischen Schriften betont er ferner die Bedeutung der Beobachtung auf verschiedenen Sinnesebenen – also wie der Erzähler seine früheren Erfahrungen als optische, akustische, haptische oder olfaktorische Beobachtungen beschreibt – sowie die Bedeutung des Gegenteils des Erinnerens, nämlich des Vergessens.³⁶⁰ Erinnern und Vergessen umfassen jedoch nicht nur die autobiographische-individuelle, sondern auch die kollektive Ebene.³⁶¹ Indem der Erzähler Beobachter ist, ist er auch

³⁵⁶ Langendorf: *Schimpfkunst*. S. 118. Darüber hinaus ist die Großvaterschule Herkunft der Kunst des Beobachtens, was das Beobachten auch mit dem Schreiben verbindet, da der Großvater als schreibendes Vorbild präsentiert wird.

³⁵⁷ Ebd. S. 118.

³⁵⁸ „Bernhard stellt die objektive Existenz von endgültigen Wahrheiten grundsätzlich in Frage“. Petrasch: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards*. S. 208.

³⁵⁹ Vogt, Steffen: *Ortsbegehungen: Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards Der Italiener und Auslöschung*. Berlin: E. Schmidt 2002. S. 11.

³⁶⁰ Ebd. S. 13.

³⁶¹ Vogts Analyse ist auf die zwei Prosatexte *Der Italiener* und *Auslöschung* konzentriert. Die *Autobiographie* erörtert er hauptsächlich einleitungsweise und exemplarisch. Darüber hinaus betrachtet Vogt Bernhards Prosawerk vom ersten Roman *Frost* (1963) bis zum letzten Roman *Auslöschung* (1986) als ein einziges langes Prosawerk, das einen Prozess

„Zeuge“.³⁶² Edit Kovács betont in ihrer Studie das immer wiederaufgenommene Sprechen von „Zeugen“ im Werk Bernhards.³⁶³ Zur Zeugenschaft gehöre das Urteil und das Beurteilen, das zentraler Teil der Zeitkritik der Pentalogie und auch der Großvaterlehre sei. Eine „Bezeugung“ würde allerdings die Erwartung erwecken, dass der Zeuge genötigt ist, „die Wahrheit zu sagen und die Verantwortung für die Wahrhaftigkeit zu übernehmen“.³⁶⁴ Dieser Begriff der Zeugenschaft, der auch als Umschreibung des „autobiographischen Paktes“ (Lejeune) verstanden werden kann, ist in Bernhards *Autobiographie* jedoch nicht lediglich Voraussetzung, sondern selbst Gegenstand von Darstellung und Reflexion. Es geht bei Bernhard, wie schon von Bianca Theisen festgestellt und wie noch weiter auszuführen sein wird, um das Beobachten von Beobachtungen, was eine Untersuchung der darstellungstechnischen, sprachlichen und epistemologischen Bedingungen des Genres der Autobiographie einbezieht.

Die Beobachtung wird als zentrale Methode der Wirklichkeitsaufnahme des Erzählers dargestellt; durch die Beobachtung konturiert sich sein Weltbild. Die Tätigkeit des Beobachtens begleitet den Erzähler seit seiner Kindheit: In *Die Ursache* wird die Beobachtung vom Bett im Schlafsaal aus zu einer nächtlichen Aktivität, die zugleich die Distanz zu den schlafenden Mitschülern vergrößert. Sie ist eine „Beobachtungsschule der Verwahrlosung der Schlafsäle“ (Ur: 13), durch welche die Stadt als eine „perfade Fassade“ (Ur: 11) entlarvt wird. Als Kind ist der Erzähler „die meiste Zeit Behinderter und Beobachter. Wir sahen alles, aber verstanden nichts“ (Kä: 345). Das Erzählen von der Kindheit wird damit zu einem Versuch, das früher Beobachtete zu einem Ganzen zusammenzufügen. „Ich saß auf dem Baumstumpf und beobachtete hinter dieser Beobachtung meine Salzburger Zwischenzeit“ (Kä:

des „Zur-Sprache-Kommens“ beziehungsweise „Zur-Sprache-Bringens“ entfalte (ebd. S. 18f.).

³⁶² Kovács, Edit: *Richter und Zeuge: Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa*. Wien: Praesens 2009.

³⁶³ Ebd. S. 88.

³⁶⁴ Ebd. S. 8.

346).³⁶⁵ Die Beobachtung und das Erinnern werden in der *Autobiographie* immer wieder mit bestimmten Orten verknüpft. Als Erkrankter viel Zeit im Krankenhaus und in Sanatorien verbringend, beobachtet der Erzähler sowohl die anderen Patienten als auch die Krankheit selbst: „Nun besuchte ich schon den Unterricht in der Höheren Mathematik der Krankheit und des Todes.“ (Kä: 335) Das Beobachten wird zur Wissenschaft und zur Kunst und in einer für die *Autobiographie* typischen selbstreflexiven Bewegung schließlich selbst zum Gegenstand der Beobachtung.

Der Erzähler nutzt das Beobachten und die Imagination (das „Sehen“), um die Vergangenheit aufzuarbeiten und zu visualisieren, und die Erinnerungen werden dabei häufig durch Reflexionen begleitet: „wie ich mich erinnere und wie ich noch heute genau vor mir sehe“ (At: 217). Somit werden Beobachtung und Imagination zu Formen des Erinnerns – und damit zum Stoff für die *Autobiographie*:

Wenn ich dann in die grauen, ja graublauen Gesichter der Todkranken schaute, zusah, wie sie sich nach und nach immer mehr in ihre heimlichen unheimlichen Winkel verkrochen, sie beobachtete, wie sie sich an den Wänden entlangasteten, kaum mehr fähig, ihren total abgemagerten Körper aufrechtzuerhalten [...]. (Kä: 343)

Die Beobachtung ist also zum einen Element der Handlung, wenn das erzählte Ich als Beobachter agiert und die erzählte Welt auf Beobachtungen des erzählten beziehungsweise erinnerten Ichs beruht. Zum anderen ist das Beobachten Metapher für das autobiographische Schreiben selbst,³⁶⁶ das das Erinnern als ästhetisch-produktiven Vorgang inszeniert. Dies soll im Folgenden

³⁶⁵ Während der Protagonist im Gymnasium einen „Beobachtungsmechanismus“ (Ur: 81) entwickelt, wird die Beobachtungskunst nach der Erkrankung noch einmal hilfreich: „Unter Einsetzung des Verstandes, zu welchem ich plötzlich, nach ein paar Tagen, wieder befähigt gewesen war, hatte ich die Selbstverletzung durch Beobachtung auf ein Minimum einschränken können.“ (At: 240)

³⁶⁶ Vgl. hierzu auch Langendorf, der auch den Zusammenhang von Beobachten und Schreiben unterstreicht: „Dessen poetologische Dignität gründet zunächst darin, dass die Schilderung des Beobachtens anderer durch das Beschreiben zur Selbstbeobachtung wird und damit das autobiographische Verfahren selbst widerspiegelt. Das gilt umso mehr, wenn der beobachtete Beobachter seine Position zu verbergen versucht, insofern nämlich die im Schreiben geleitete Entdeckung des Versteckten die generelle Funktion

am Beispiel der Theatermetaphorik in der *Autobiographie* genauer herausgearbeitet werden.

5.5 Die inszenierte Erinnerung: *Die Autobiographie* als Tragikomödie

In Bernhards Schreiben sind Theater-Metaphern und das Konzept des Tragikomischen wichtige Elemente, sowohl in Bezug auf die erzählte Welt als auch auf das Erzählen selbst. In der *Autobiographie* kommt dem Tragikomischen eine Schlüsselrolle für die Frage nach der autobiographischen Gattung und der autobiographischen Wahrheit zu.

Nicht zuletzt aufgrund der Vermischung von Komischem und Tragischem ist in der Forschung wiederholt die Ähnlichkeit zu Becketts absurdem Theater hervorgehoben worden.³⁶⁷ Unter anderen betont Martin Esslin den endlosen Sprachstrom bei beiden Autoren, der auf einer Sprachskepsis gegründet sei, die als Ausdruck der entfremdeten Existenz der Protagonisten fungiere.³⁶⁸ Uwe Betz sieht wiederum die *Autobiographie* – „die Expression des Ich“ – „zu einer Attrappe, zu einem bloßen Gattungssignal, zu einer theatralischen Geste degeneriert“.³⁶⁹ Betz geht auf verschiedene Theater-Metaphern, wie etwa auf die Stadt als *theatrum mundi* und das Krankenhaus als Marionettentheater, ein, bringt diese aber nicht mit dem Konzept des Tragikomischen in Verbindung.

Im Folgenden soll gerade das Tragikomische in Bernhards *Autobiographie* untersucht werden: Das Spiel mit der Wahrheit bezieht in der Pentalogie, so meine These, auch ein Spiel mit dem Genre des Dramas und dem Tragikomi-

des autobiographischen Textes verwirklicht, die 'verschüttete' eigene Existenz [...] auszugraben und freizusetzen.“ (Langendorf: *Schimpfkunst*. S. 116f.)

³⁶⁷ Vgl. Huntemann, Willi: „Treue zum Scheitern“. Bernhard, Beckett und die Postmoderne. In: *Text + Kritik* (1991) H. 43. S. 42-74. Huntemann nennt als Gemeinsamkeiten zwischen Bernhard und Beckett u.a. den Selbstbezug, die unkonventionelle Schreibweise sowie den Mangel an Zeitebenen (ebd. S. 59).

³⁶⁸ Esslin, Martin: Beckett and Bernhard: A Comparison. In: *Modern Austrian Literature* 18 (1985) H. 2. S. 67-78, hier S. 69f.

³⁶⁹ Betz: *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*. S. 303.

schen mit ein, indem – mittels des Konzeptes des ‚Beobachtens‘ (vgl. „Schauspiel“) – das Leben stilisiert und als absurd dargestellt wird. So wird der Satz „Die Wahrheit ist immer ein Irrtum“ (Kä: 352) zur Maxime und Lebensstrategie. Wie gestaltet sich das autobiographische Schreiben als eine Tragikomödie?

Der Erzähler der *Autobiographie* ist sich bewusst, dass die Sprache die Wahrheit nicht mitteilen kann, aber dennoch als einziges Mittel bleibt, um zu kommunizieren. So kann er auch, in der Gewissheit, dass die Wahrheit nur unter Vorbehalt vermittelt werden kann, die Sprache als Ausdrucksmittel akzeptieren, jedoch mit einem deutlichen Fokus auf ihre performative Seite, und damit immer zugleich im Sprechen die Grenzen der sprachlichen Mitteilung reflektierend.³⁷⁰ Ein Hinweis auf diesen Gedanken der performativen Rede, das heißt auf eine Sprachhandlung, die als ein Selbstzweck anstatt als Ausdrucksmittel zu betrachten ist, ist die Redewendung „so brachte ich mich fort“ in folgendem Zitat aus *Die Kälte*:

Die Wahrheit ist immer ein Irrtum, obwohl sie hundertprozentig die Wahrheit ist, jeder Irrtum ist nichts als die Wahrheit, so brachte ich mich fort, so hatte ich die Möglichkeit weiterzugehen, so mußte ich meine Pläne nicht abbrechen. (Kä: 352)

Die Sprache erscheint hier als Medium des Denkens, das Sprechen als performativer Akt der Selbstreflexion. Dass sowohl die Begriffe des Komischen und des Tragischen als auch weitere Motive des Theaters über Bernhards Dramen hinausgehen und auch auf viele seiner Prosawerke anwendbar sind, ist in der Forschung bereits festgestellt worden. So stellt Annelie Mornewegs die These

³⁷⁰ Peter Kahrs' Überlegungen zum Zusammenhang von Sprachskepsis und Theatralität bei Bernhard arbeiten die Performativität des sprachlichen Ausdrucks in Bezug auf die Wirklichkeitsdarstellung heraus: Die Sprache verwandle „sich selbst in ein theatrales Bühnenrequisit. Sie wird damit für untauglich erklärt, die Wirklichkeit auf direkte Weise (mimetisch) nachahmen oder abbilden zu können. Die Bernhardsche Poetik ist insofern anti-naturalistisch, als die Wirklichkeit nur noch durch Nachahmung von Rede- und Schreibweisen, also indirekt, in Beziehung treten kann zu den ‚Vorgängen äußerer und innerer Natur‘.“ Kahrs, Peter: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen: Rhetorische Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 43.

auf, Elemente des Komischen seien konstituierende Merkmale von Bernhards *Autobiographie*, die sich mehr auf der formalen als auf der thematischen Ebene beobachten ließen.³⁷¹ Auch Patrick Baumgärtel betont Bernhards sprachkritische Haltung, die die Auflösung der Bedeutung von Begriffen miteinbeziehe.³⁷² Er sieht die Komik bei Bernhard gerade als Triebkraft seiner Kritik an einem „absolut gesetzten Wahrheitsbegriff“.³⁷³ Die Kritik münde nicht in einen anderen Begriff, sondern in Bernhards Poetologie der Auflösung aller Begriffe.³⁷⁴

Die Verwischung der Grenzen zwischen Fiktion und Selbsterlebtem versteht Manfred Mittermayer als „Rollenprosa“.³⁷⁵ Die Prosa Bernhards sei ein „künstlerisch-theatralischer Apparat der Selbstreflexion, in dessen imaginärem Raum eine lebenslange Analyse der (individuellen und überindividuellen) Bedingungen des eigenen Existierens stattfindet“.³⁷⁶ Diese Überlegungen sind insbesondere für die *Autobiographie* relevant, deren ureigener Gegenstand die Betrachtung des eigenen Lebens ist. Wie in den vorangegangenen Abschnitten erläutert, ist die Selbstreflexion bei Bernhard eng mit der sprachlichen Performanz im Prozess des Schreibens verbunden – lakonisch endet der Erzähler beispielsweise nach seinen eigenen metareflexiven Betrachtungen zur Wahrheit mit einem Plädoyer für die Absurdität als „einzig[]

³⁷¹ Morneweg: *Elemente des Komischen in der Autobiographie Thomas Bernhards*. S. 57 und S. 75. Vgl. hierzu auch Clara Ervedosas Studie, die in Anlehnung an Walter Benjamin, Michail Bachtin und Karl-Heinz Bohrer die Komik bei Bernhard als ‚Schock‘ konzeptionalisiert. Damit meint sie unter anderem Bernhards unkonventionelle Schreibweise, die auf ‚Verstörung‘ ziele und damit einen Widerstand für die lesende Rezeption darstelle (Ervedosa, Clara: *Vor den Kopf stoßen. Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008, insbes. S. 15f.)

³⁷² Baumgärtel, Patrick: Vorliebe für „Seiltänzeri“. Zu einigen Funktionen und Verwendungsweisen des Komischen in Thomas Bernhards „Komödientragödien“. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003*. Hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau Verlag 2003. S. 217-233, hier S. 218.

³⁷³ Ebd. S. 219.

³⁷⁴ Ebd. S. 219.

³⁷⁵ Mittermayer: *Thomas Bernhard*. S. 6. Dabei bezieht sich Mittermayer auf Uwe Schweikerts Studie zu Bernhard, die allerdings schon 1974 und also vor dem Erscheinen der *Autobiographie* publiziert wurde. Schweikert argumentiert wiederum mit Käte Hamburger, dass sich der Wahrheitsanspruch der Prosa Bernhards „fingierten Wirklichkeitsaussagen“ verdanke. Schweikert, Uwe: „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert.“ Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: *Text + Kritik* (1974) H. 43. S. 1-8, hier S. S. 2.

³⁷⁶ Mittermayer: *Thomas Bernhard* (1995). S. 8.

mögliche[m] Weg“ (Kä: 352). Das Absurde wird von Bernhard in der Theatralik und Performativität des Schreibens und durch die gleichzeitige Vorführung des Denkens als mechanische Aktivität inszeniert. Wie Norbert Schlinkert betont, ist der „Mechanismus“ im Werk (Kä: 352) das „Denken im Augenblick, ein Weiterdenken bis zum größtmöglichen Gedanken hin, der dann aber auch der kleinstmögliche Gedanke ist.“³⁷⁷ Schlinkert kommt zu der wesentlichen Erkenntnis, dass der „Weg der Absurdität als eines *Immerweiter, Immerfort* die eigentliche Substanz in den Schriften Bernhards, ein Gehen und Denken, ein Wandern“ ist.³⁷⁸ Dass dies für die *Autobiographie* von ganz besonderer Bedeutung ist, liegt nicht zuletzt an ihrer Unabgeschlossenheit – die Beschreibung des eigenen Lebens unterscheidet sich gerade darin von einem rein fiktionalen Romanuniversum, dass ihr Ende nicht absehbar ist, dass sie prinzipiell unabgeschlossen ist. Insofern ist das „Immerweiter, Immerfort“, die Metapher der Wanderung, eine sehr treffende Beschreibung des autobiographischen Schreibens als Prozess, wie ihn Bernhard gestaltet.

Die Schauspielmetaphorik findet sich häufig in Bernhards Werken. Am deutlichsten, und für viele von Bernhards Werke passend, fasst dies der Titel der Erzählung *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*³⁷⁹ zusammen. *Die Autobiographie* ist in dieser Hinsicht keine Ausnahme:

Ich darf nicht leugnen, daß ich auch immer zwei Existenzen geführt habe, eine, die der Wahrheit am nächsten kommt und die als Wirklichkeit zu bezeichnen ich tatsächlich ein Recht habe, und eine gespielte, beide zusammen haben mit der Zeit eine mich am Leben haltende Existenz ergeben, wechselweise ist einmal die eine, einmal die andere beherrschend, aber ich existiere wohlgernekt beide immer.
(Ke: 203f.)

³⁷⁷ Schlinkert, Norbert W.: *Wanderer in Absurdistan: Novalis, Nietzsche, Beckett, Bernhard und der ganze Rest: Eine Untersuchung zur Erscheinung des Absurden in Prosa*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 100.

³⁷⁸ Ebd. S. 100.

³⁷⁹ In: Bernhard: *Erzählungen. Kurzprosa*. S. 35-42.

Diese Bemerkung folgt auf eine längere Darlegung über die Krankheit des Achtzehnjährigen, die in eine Reflexion über die Existenz, das Schreiben und die Sprache beziehungsweise Sprachkritik mündet: „Ich habe mich schon lange nicht mehr nach dem Sinn der Wörter gefragt, die alles immer nur unverständlicher machen.“ (Ke: 202) Die Erkenntnis der „zwei Existenzen“ des Erzählers löst zugleich die Frage nach der Wahrheit und der Fiktion (des Lebens) aus, was wiederum zur Frage nach der Form sowohl des Lebens als auch der Lebensbeschreibung führt:

Das Theater, das ich mit vier oder mit fünf oder mit sechs Jahren für mein ganzes Leben eröffnet habe, ist schon eine in die Hunderttausende von Figuren vernarrte Bühne, die Vorstellungen haben sich seit dem Premierentermin verbessert, die Requisiten sind ausgewechselt, die Schauspieler, die das Schauspiel, das gespielt wird, nicht verstehen, werden hinausgeworfen, so war es immer. Jede dieser Figuren bin ich, alle diese Requisiten bin ich, der Direktor bin ich. Und das Publikum? Wir können die Bühne in die Unendlichkeit hinein erweitern, sie zusammenschumpfen lassen auf den Guckkasten des eigenen Kopfes. [...] Wir, das bin ich. (Ke: 206)

Das Leben des Erzählers wird als ein Theater dargestellt, das sich für das Kind scheinbar eröffnete, indem ihm die Horizonte der Welt sich erweiterten. Es ist das Kind selbst, das das Theater und darin alle Rollen spielt.³⁸⁰ Zugleich

³⁸⁰ Diese Passage kann damit als ein „Spiel im Spiel“ betrachtet werden. Vgl. hierzu auch: Bosse, Anke: Die Macht der Theatralität in Thomas Bernhards Prosa. In: *Germanistische Mitteilungen: Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur* 60-61 (2004-2005), S. 89-103, hier S. 96: „Hauptfunktion des Spiels im Spiel ist, sich selbst als künstliches Konstrukt, als inszeniert, als *theatral* bewusst zu machen.“ Bosse zeigt in ihrem Aufsatz unter anderem, wie die Figuren bei Bernhard nicht nur vom Theater sprechen, sondern, wie sie durch performative Rede Theater *machen*. Das ‚Wie‘ der Darstellung stehe im Mittelpunkt – die „künstlich-künstlerische Inszenierung“ – demonstriert werde die „Macht der Theatralität“ (ebd. S. 91 und S. 100). Uwe Betz bringt diese Passage mit Bernhards Montaigne-Rezeption in Verbindung. Die Ausrufung des Ichs zum Direktor des Weltentheaters sei der „Montaigne-Effekt“ der Autobiographie: „In der Selbstbeobachtung verschmelzen König der Materie und Bühne der Welt miteinander und machen das Ich zum multiplen Ich-Schauspiel.“ (Betz: *Polyphone Räume und karnivalisiertes Erbe*. S. 306.)

spielt sich das Theater auch im Kopf des Erzählers ab, der sich selbst gleichzeitig als Figur und als Direktor der Vorstellung bezeichnet. Wenn das Leben ein Theater ist, was ist dann die Wahrheit, und wie kann sie vermittelt werden?

Der vom Großvater erlernten Maxime „die Wahrheit ist immer ein Irrtum“ zufolge³⁸¹ kann die Wahrheit nicht vermittelt werden; die Wahrheit sei der Gegensatz der Wahrheit, als Gegensatz der Wahrheit sei sie aber zugleich auch die Wahrheit. Die Vermittlung der Wahrheit gipfelt damit im Absurden. Diese sprach- und erkenntniskeptische Haltung ist auf die Darstellung der zwei gegensätzlichen Dramentypen übertragbar; die Komödie wird von der Tragödie ununterscheidbar, weil die beiden Begriffe zugleich ihr Gegenteil enthalten und dadurch austauschbar werden:³⁸² „Manchmal behaupten wir, es sei eine Tragödie, manchmal das Gegenteil, und sagen, eine Komödie ist es, und wir können nicht sagen, jetzt ist es eine Tragödie, jetzt eine Komödie.“ (Ke: 207)

Diese Sicht beeinflusst wiederum das autobiographische Schreiben. Denn letztendlich wird nicht nur das eigene Kopftheater, sondern auch die Welt als Theater beschrieben:³⁸³

Zuerst habe ich hundertprozentig eine Tragödie aufgeführt und dann eine Komödie und dann wieder eine Tragödie, und dann vermischte sich das Theater, es ist nicht mehr erkennbar, ob es eine Tragödie oder

³⁸¹ Die Antithese der Komödie und der Tragödie ist nach Wendelin Schmidt-Dengler besonders relevant für die Konstitution von Bernhards Oeuvre (Schmidt-Dengler, Wendelin: Thomas Bernhard's Poetics of Comedy. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Hrsg. von Matthias Konzett. Rochester, NY: Camden House 2002. S. 106 und S. 110).

³⁸² Klug: *Thomas Bernhards Theaterstücke*. S. 102.

³⁸³ Indem er die Welt als Theater beschreibt, greift Bernhard zugleich auf literarisch vorgefertigte Deutungsmuster zurück, die die Eitelkeit und Nichtigkeit der Welt beschreiben. Unter anderem hat Hugo von Hofmannsthal den Begriff ‚Welttheater‘ beziehungsweise ‚theatrum mundi‘ häufig in seiner Dichtung aufgenommen und etwa Salzburg und die Salzburger Festspiele, die er mitgegründet hat, mit dem 1921 entstandenen Drama *Das Salzburger Große Welttheater*, als Welttheater betrachtet. Siehe Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*. Bd. 10. Dramen 8. Das Salzburger Große Welttheater; Pantomime zum Welttheater. Frankfurt am Main: Fischer 1977.

eine Komödie ist. Das verwirrt die Zuschauer. Sie haben mir applaudiert, jetzt bereuen sie es. Sie haben geschwiegen und mich verächtlich gemacht, jetzt bereuen sie es. Wir sind uns immer voraus und wissen nicht, sollen wir applaudieren oder nicht. Unser Geisteszustand ist unberechenbar. Wir sind alles und nichts. Genau in der Mitte gehen wir zweifellos früher oder später zugrunde. Alles andere ist eine stumpfsinnige Behauptung. Wir sind im wahrsten Sinne des Wortes vom Theater ausgegangen. Die Natur ist das Theater an sich. Und die Menschen sind auf dieser Natur als Theater an sich die Schauspieler, von welchen nicht mehr zu erwarten ist. (Ke: 207)

Laut dem Erzähler sind also weder die Wahrheit vom Irrtum noch die Komödie von der Tragödie zu unterscheiden. Diese Aussagen spiegeln sich in der *Autobiographie* wider, in der sich das dramatische Genre mit dem epischen vermischt und die Grenzen zwischen Faktizität und Fiktionalität verwischen. Ähnlich werden auf der inhaltlichen Ebene Komödie und Tragödie ununterscheidbar, etwa wenn persönlich erfahrenes Leid des Erzählers in der autobiographischen Darstellung mittels Übertreibungen und Wiederholungen ein komisches Gepräge bekommt.³⁸⁴

Die Darstellungen des Schreckens, beispielsweise die Beobachtungen des Krankenhauses in *Der Atem*, sind als tragikomische und absurde Schilderungen angelegt. Hier wird der Protagonist zum Zuschauer der anderen Patienten, die nicht nur als Schauspieler, sondern als „Marionetten“ beschrieben werden, deren Körper und deren Leben an Schläuchen hängen. Die groteske Darstellung des Sterbeprozesses der Menschen endet in der Folgerung, die Welt sei ein „Marionettentheater“ (At: 244).³⁸⁵ Darstellungen des Sterbens anderer Patienten im Krankenhaus, dem „Schauplatz des Schreckens“ (At: 241),

³⁸⁴ Die oben zitierte Stelle ist auch ein Hinweis auf Bernhards eigene Dramenproduktion, wie sie Alfred Barhofer liest: „Der Dichter [...] verweist [...] mit ironisch-satirischem Bezug auf sein eigenes Schaffen und auf die in dieser Hinsicht herrschende Ungewissheit und Verwirrung bei Publikum und Kritik“. Barhofer, Alfred: Vorliebe für die Komödie: Todesangst. Anmerkungen zum Komödienbegriff bei Thomas Bernhard. In: *Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich*. 31 (1982). S. 77-100, hier S. 83.

³⁸⁵ Das „Marionettentheater“ kann darüber hinaus als intertextuelle Referenz zu Kleists Essay „Über das Marionettentheater“ verstanden werden, der als ein Gespräch zwischen dem Erzähler und einem Tänzer bei der Aufführung eines Marionettentheaters angelegt

erscheinen in manchen Fällen als komisch, etwa wenn ein Marktfahrer plötzlich und mit einem „entsetzliche[n] Geräusch“, „tot über dem Waschbecken zusammengebrochen [war], und sein Kopf war an der Kante des Waschbeckens aufgeschlagen“ (At: 261). Diese makabre Szene wird wiederum zum „Triumphf“ eines weiteren Patienten, eines Gastwirts, der diesen Tod vorausgesehen hat – worauf er selber „mit hochehobenem Kopf und mit weit auf seinem Leintuch ausgestreckten Armen und mit so weit als möglich gespreizten Fingern die Bergung und den Abtransport des Marktfahrers [...] beobachtet“ (At: 261). Der Gastwirt wird damit zum Repräsentanten für die Sensationslust des Zuschauers, die auch an anderer Stelle thematisiert wird. Durch die Instanz des Beobachters wird die erzählerische Kennzeichnung der Episode als „Szene“ (At: 261) weiter verstärkt. Diese Szene folgt damit dem Bild Krankenhaus als Theater (At: 243), wobei der Marktfahrer nicht der Beschreibung der Marionetten entspricht, die nur durch Schläuche am Leben gehalten werden. Eher ist das Gegenteil der Fall: Das Moment des Schreckens bezieht sich vor allem auf das Überraschungsmoment, dass gerade der Marktfahrer, der einzige nicht krank aussehende Mensch im Sterbezimmer, plötzlich stirbt, weshalb er Gegenstand des Neides der Mitpatienten wird. Sowohl die Darstellung des plötzlichen Sterbens des Marktfahrers als auch die Reaktion des Gastwirts scheinen dramatisiert und inszeniert, die beiden Figuren sind durch ihre Gestik, durch die offene Schadenfreude des einen gegenüber dem Tod des anderen, auf karikierte Art und Weise dargestellt. Die Passage bekommt dadurch ein absurdes, grotesk-komisches Gepräge.³⁸⁶

Am deutlichsten manifestiert sich die Schauspielmetaphorik im letzten Band, *Ein Kind*, der mehr als die anderen Bände als eine zusammenhängende, traditionell erzählte Geschichte präsentiert wird. Die Eingangspassage des

ist: „Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst“, wobei die Bewegungen von einem Maschinisten gesteuert seien. Dieser Essay, wie auch der Essay „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, demonstrieren konkret die Prozessualität der Textgenese: Durch den Dialog entwickelt sich der Gedanke und bewegt sich von einem Thema zum nächsten. Vgl. auch Betz (1997), wie oben erläutert.

³⁸⁶ Verena Meis sieht darüber hinaus die Theater-Metapher aus *Der Atem*, und insbesondere die Metapher der „Fäden im Kopf“ als ein Verständnis des „Dasein[s] als autopoietisch und theatral, als theatrales Selbstzeugnis“. Meis, Verena: „Fäden im Kopf“: *Theatrales Erzählen in Thomas Bernhards Prosa*. Würzburg: Ergon Verlag 2015, S. 9.

Bandes, die von dem Versuch des siebenjährigen Protagonisten handelt, mit dem Fahrrad seine Tante zu besuchen, zeigt ein Kind, dem ein Zuschauer seines Triumphes fehlt: „Sind wir auf der Höhe, wünschen wir den Beobachter als Bewunderer wie sonst nichts herbei, aber dieser Beobachter als Bewunderer fehlte. Ich begnügte mich mit der Selbstbeobachtung und der Selbstbewunderung.“ (Ki: 408) Schon diese Aussage über den Protagonisten, der zum ersten Mal Fahrrad fährt, ist ebenso komisch wie selbstironisch. Die Vermischung des Komischen und des Tragischen als Spiel mit der autobiographischen Gattung lässt sich gerade an der Fahrradgeschichte zeigen, bei der der Protagonist nach einem Sturz einsehen muss, dass seine erste Fahrradfahrt sich in eine Tragödie verwandelt: „Der Anblick war deprimierend, sollte sich gerade aus diesem Blick auf den zerrissenen Strumpf auf dem ölbeschmierten, ja schon blutigen Bein eine Tragödie entwickeln?“ (Ki: 409) Der Fahrradausflug beginnt als Triumph, schlägt jedoch ins Gegenteil um. Zunächst werden die übertrieben positiven und selbstbewundernden Empfindungen eines Achtjährigen bei seiner Fahrt „auf dem, wie ich glaubte, von mir geradezu perfekt beherrschten Rad“ (Ki: 407) beschrieben, der sich als „Triumphator“ (ebd.) und „Beherrscher der Welt“ (Ki: 409) betrachtet. Diese Schilderung ist dem Versagen gegenübergestellt, welches mit dem Defekt des Fahrrades beginnt und mit einem Regeninferno und einer ebenso übertrieben empfundenen Katastrophe endet: „Ich verfluchte mich. Ich wollte sterben.“ (Ki: 411) Nach und nach häufen sich tragische beziehungsweise tragikomische Elemente. Dieser Vorgang wird vom Protagonisten selbst erlebt und durchlitten – aber als „Selbstbeobachter“ ist er zugleich Zuschauer seines eigenen Spiels. Als er seinem Freund Schorchi später die Geschichte erzählt, entscheidet sich der Protagonist dafür, die Anekdote statt als Tragödie, als eine Triumphgeschichte zu erzählen:

Ich selbst genoß meinen Bericht so, als würde er von einem ganz anderen erzählt, und ich steigerte mich von Wort zu Wort und gab dem Ganzen, von meiner Leidenschaft über das Berichtete selbst angefeuert, eine Reihe von Akzenten, die entweder den ganzen Bericht würzende Übertreibungen oder sogar zusätzliche Erfindungen waren, um nicht sagen zu müssen: Lügen. Ich hatte, auf dem Schemel neben dem

Fenster sitzend, den Schorschi auf seinem Bette gegenüber, einen durch und durch dramatischen Bericht gegeben, von dem ich überzeugt war, daß man ihn als ein wohlgelungenes Kunstwerk auffassen mußte, obwohl kein Zweifel darüber bestehen konnte, daß es sich um wahre Begebenheiten und Tatsachen handelte. Wo es mir günstig erschien, hielt ich mich länger auf, verstärkte das eine, schwächte das andere ab, immer darauf bedacht, dem Höhepunkt der ganzen Geschichte zuzustreben. (Ki: 425)

Wahrheit und Fiktion vermischen sich, indem einzelne Handlungsstränge „abgeschwächt“ oder „verstärkt“ werden. Demonstriert wird also, wie verschiedene Varianten einer Geschichte ausprobiert werden. Die Bewunderung durch den Freund ermuntert den Protagonisten sichtlich, so dass er sich mehr und mehr von der eigenen Geschichte fortreißen lässt. So wird die Anekdote zu einer performativen Aufführung, indem der Protagonist sich von der eigenen Geschichte begeistern lässt und sie stilisiert, um die erwünschte Wirkung beim Zuhörer zu erzielen. Diese Szene wird dabei zu einer Demonstration für die Art und Weise, wie eine einfache Kindheitsgeschichte als Modell für das Erzählen von Geschichten schlechthin gelten kann: Eine für das Publikum interessante Geschichte erfordert Stilisierung, und dies zeigt die Schwierigkeit des wahrhaften und objektiven Schreibens und Beschreibens, indem das Erzählen als ein imaginativer und imaginationsfördernder Akt dargestellt wird. Die Aussage, dass „kein Zweifel darüber bestehen konnte, daß es sich um wahre Begebenheiten und Tatsachen handelte“, wird zur ironischen Antithese zu der kurz zuvor vorgelegten Aussage, der Bericht bestehe aus „Übertreibungen oder sogar zusätzliche[n] Erfindungen“. Einerseits ist diese Antithese als Ironie zu verstehen, andererseits stimmt sie mit der früheren Feststellung überein, die die Wahrheit mit der Fälschung gleichstellte. In dieser Version wird allerdings nicht angedeutet, sondern schlicht gelogen bzw. verfälscht, wenn beispielsweise der Erzähler effektiv, „mit ein paar kurzen Sätzen“, den eigentlich unglücklichen Ausgang der Geschichte zu einem Triumph macht, indem er selbst als Held in der Geschichte erscheint. Die Nähe der Schilderung zu einer theatralischen Darbietung wird mit den metareflexiven Worten, und genauer durch das Wort

„Szene“, angedeutet: „Ich sehe diese Szene deutlich. Er sperrte die Haustür auf, und ich setzte mich mit ihm in sein kaltes Zimmer und erzählte ihm meine Geschichte. Sie hatte die erwartete großartige Wirkung auf ihn.“ (Ki: 424f.)³⁸⁷

Das Schauspiel wird auch auf der Handlungsebene als Motiv betont: So erscheint etwa die Familie als eine „seiltanzende Zirkusfamilie“ (Ki: 431), und die einzelnen Familienmitglieder werden wie Figuren einer Komödie gezeichnet, zum Beispiel wird die Schwester des Großvaters als Schauspielerin bezeichnet (Ki: 432). Mit dem Freund Hansi Hippinger „erfindet“ der Protagonist sich eine Welt, „die mit der Welt, die uns umgab, nichts zu tun hatte“ (Ki: 455); die Kirchenbesuche mit der Familie des „Hippinger Hansi“ werden vom Kind als unverstandenes „Schauspiel“ (Ki: 456) wahrgenommen, bei dem die Leichenmesse als „schauererzeugende Tragödie“ sein Lieblingsschauspiel wird: „Mein erster Theaterbesuch war mein erster Kirchenbesuch“ (Ki: 456f.). Dargestellt wird, wie ein Mädchen ihre Ohnmachtsfälle zur „theatralische[n] Kunst“ (Ki: 464) entwickelt, um von der Mutter Zucker zu bekommen. Als Metapher für das Theater kann auch der Versuch der Erziehung beziehungsweise Strafe für das Bettnässen im „Erholungsheim“ gelten, den „Schauplatz meines Grauens“ (Ki: 496), zu dem das Kind geschickt wurde. Die öffentliche Bekanntmachung des Bettnässens durch das Aufhängen des nassen Leintuches im Frühstücksaal wird als ein öffentlicher und durchaus theatralischer Akt der Demütigung dargestellt. Die gleiche Erziehungsmethode hatte die Mutter bereits vergeblich benutzt: Sie „hängte mein nasses Leintuch abwechselnd in der Schaumburgerstraße und dann wieder auf dem Taubenmarkt aus dem Fenster, zur Abschreckung, damit alle sehen, was du bist! sagte sie.“ (Ki: 490)

Der Großvater lehrt seinen Enkel, „das Leben sei eine Tragödie, bestenfalls könnten wir sie zur Komödie machen“ (Ki: 455). Für das Kind entspricht dies seiner unmittelbaren Erfahrung, da es die Unterscheidung von Tragödie

³⁸⁷ In einer anderen Anekdote schleudert der Protagonist eine Kanne über dem eigenen Kopf, ohne dass Milch vergossen wird. Als er eines Tages versucht, diese Kunst langsamer auszuüben, wird der Triumph zur Katastrophe: „Die Milch ergoß sich auf mich. Ich hatte eine Katastrophe heraufbeschworen.“ (Ki: 452)

und Komödie noch nicht erlernt hat: Kurz vor Kriegsausbruch sieht der Protagonist ein echtes Schauspiel, dessen Handlung er als fürchterlich erlebt, die zu seiner Überraschung aber zum Vergnügen des Publikums beiträgt:

Auf der Bühne war ein vollkommen nackter Mann an einen Baumstamm gefesselt und wurde ausgepeitscht. Als die Szene zuende war, klatschte der ganze Saal, und die Leute schrien vor Begeisterung. Ich weiß heute nicht mehr, um was für ein Theaterstück es sich handelte. Immerhin, meine allererste Szene auf einer Bühne war eine fürchterliche. (Ki: 466)

Die Szene ist dabei ein Hinweis auf die Vermischung des Tragischen und des Komischen, bei welcher der Schrecken zur Unterhaltung und Begeisterung beiträgt. In höherem Grad als die anderen Bände der *Autobiographie* zielt *Ein Kind* auf die Mischung von Komödie und Tragödie, und die Handlung lässt sich demgemäß von diesem Gegensatzpaar tragen; vom Komischen im Tragischen und vom Tragischen im Komischen. Diese Vermischung des Tragischen und des Komischen hat eine Parallele in der Thematik von Echtheit und Fälschung, die die *Autobiographie* durchzieht und allgemeiner als Frage nach dem Verhältnis zwischen Wahrheit und Lüge, Authentizität und Verstellung betrachtet werden kann: Was also ist die Wahrheit des Theaters?

Das Theater findet auf einer Bühne statt, auf der das Theaterstück aufgeführt wird. Die Aufführung ist immer eine Inszenierung und damit eine stilisierte, vorgeplante Darstellung, die auf einem Manuskript basiert und die der Wirklichkeit nicht unmittelbar entspricht. Ihre ‚Wahrheit‘ liegt also nicht in erster Linie in ihrer Ähnlichkeit zur Wirklichkeit, sondern hängt von der Qualität oder genauer: der Wahrhaftigkeit der Inszenierung ab. Die Authentizität und Überzeugungskraft der Darstellung jedoch ist eine Frage der künstlerischen Mittel, nicht der Nachahmung von Tatsachen in der Welt.

Dieses Verhältnis zwischen Aufführung und Werk kann mit demjenigen zwischen der Autobiographie und dem Leben in Zusammenhang gebracht werden: Eine Aufführung ist eine künstlerische Inszenierung und Deutung

eines geschriebenen Werks, während eine Autobiographie als eine ästhetische Deutung des Lebens verstanden werden kann. Die Wahrheit der Aufführung bezieht sich damit auf die Überzeugungskraft der Aufführung im Verhältnis zum geschriebenen Werk, während die Wahrheit der Autobiographie in der Überzeugungskraft der Darstellung des Lebens liegt.

Die Verstellung des Schauspielers im Theater wird so zum Bild autobiographischen Schreibens: Das „als ob“ der dramatischen Handlung ist auch der Modus der Erinnerung und Verschriftlichung des eigenen Lebens. Sie ist stilisiert, inszeniert und erreicht ihre Wirkung nicht durch Nachahmung von Wirklichkeit, sondern durch die Performativität ihrer Rede.

5.6 Zwischenfazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in Bernhards *Autobiographie* sowohl mit dem Genre des autobiographischen Schreibens wie mit dessen Wahrheitsanspruch in verschiedener Art und Weise gespielt wird. Die Darstellungen zeigen ein Spannungsfeld zwischen Erinnern und Nicht-Erinnern, Verfälschung und Wahrheit, zwischen Sprachspielen, die zum Teil die Wahrheit näher zu bringen versuchen und die in der Redundanz der Wort-Wiederholungen ihre Bedeutungen verwischen.

Die Begriffe von ‚Wahrheit‘ und ‚Wirklichkeit‘ und die Vorstellungen von ihrer Vermittlung verändern sich im Laufe der fünf Bände der *Autobiographie*. In *Die Ursache* wird ein starker Wahrheitswille ausgedrückt, der aber durch die Poetik der Andeutung relativiert wird. In *Der Keller* verschärft sich die Sprachskepsis, und die Reflexionen des Erzählers führen zu einer direkten Negation der Möglichkeit der Vermittlung der Wahrheit. In *Ein Kind* fehlen, im Gegensatz zu den übrigen Bänden, metatextuelle Reflexionen über die Wahrheit. Dieser Band ist in einer weniger experimentellen und eher „traditionellen“ Erzählweise gehalten, die die Handlung stärker in den Vordergrund treten lässt. Dabei gewinnen dramatische Aspekte an Bedeutung, indem sich Komik und Tragik in das Spiel mit Wahrheit und Fiktion einmischen. Erinnerung, Beobachtung und Schreiben erscheinen so als Elemente einer theatralischen Inszenierung des Autobiographischen. Das „Erweitern

der Bühne ins Unendliche“ zeigt eine Potenzialität der unendlichen Erweiterung des Genres, die ähnlich wie die Zirkularität der Gedankenführung als Strategie der Annäherung an die Wahrheit verstanden werden kann.

6. Stationen der Künstlergenese – geistige Vorfahren und Räume der Kreativität

Als eine Kindheits- und Jugendgeschichte des Erzählers können die einzelnen Bände der *Autobiographie* als unterschiedliche Stationen einer Künstlerbeziehungsweise Schriftstellergenese gelesen werden, in denen das Künstlertum und der Prozess der Künstlerwerdung von verschiedenen Perspektiven beleuchtet werden. Wie in Kapitel 5 erläutert, hat das Beobachten in Bezug auf den Erinnerungsprozess eine wichtige Funktion. Das gleiche gilt dabei für die Künstlergenese: Das vom Großvater vermittelte kritische Beobachten der Umwelt manifestiert sich wiederum in der Darstellung im Text. Was wahrgenommen wird, hängt von der Aufnahmefähigkeit des Subjekts, vom Ort und vom jeweiligen Blickwinkel ab. Wie der Erzähler die eigene „Ursachenforschung“ betreibt, wie er aus unterschiedlichen Perspektiven eine Lebensgeschichte und dabei auch eine Künstlergenese entwirft, soll im Folgenden untersucht werden. Dabei soll erstens die Funktion des Großvaters als geistiger Vorfahr und seine Schlüsselrolle in der *Autobiographie* in Bezug auf die Prozessualität und die Poetologie des Werkes untersucht werden (6.1). Zweitens sollen die erzählten Räume in der *Autobiographie* in ihrer Funktion als Schaffensräume- beziehungsweise kreative Räume erläutert werden. Die Räume sind Ausgangspunkte des Erzählens und des Erinnerens wie auch der ästhetischen Kritik als Zeitkritik (6.2).

6.1 Der Großvater als Spiegel- und Projektionsfigur

6.1.1 Die Großvaterschule als intellektuelle Schule

Der Typus des ‚Geistesmenschen‘ ist eine zentrale Gestalt in Bernhards Texten: Bekanntlich sind die ‚Geistesmenschen‘ in seiner Prosa nach dem Vorbild von Bernhards realem Großvater Johannes Freumbichler modelliert.³⁸⁸

³⁸⁸ „Thomas Bernhard vergleicht seine Protagonisten mit ihm und erklärt ihn zum ‚Vorbild‘ seiner Männerfiguren. Seine Gestalt bleibt damit in Form eines magischen Bezugspunktes ewig gegenwärtig, durch die Einschreibung im Werk wird der Großvater auf diese

In der *Autobiographie* hat der Großvater als konkrete Figur der Handlung einen besonderen Stellenwert, indem er sowohl als geistiger Vorfahr für die Schriftstellergenealogie des Erzählers wichtig wird, als auch seine persönliche Betrachtungen indirekt durch den Erzähler im Werk zum Ausdruck kommen.³⁸⁹ In den Beschreibungen wird er als eine stilisierte Spiegel- und Projektionsfigur dargestellt, was noch zu zeigen wird. Insofern hat er gerade in Bezug auf die Poetologie des Werkes eine bedeutende Funktion. Die zentrale Position des Großvaters im erzählten Universum ist in der Forschung jedoch nur in Bezug auf bestimmte Aspekte erörtert worden: Alexandra Ludewig geht in ihrer biographisch orientierten Studie *Grossvaterland*, die Thomas Bernhards Schriftstellergenealogie aus der *Autobiographie* heraus rekonstruieren will, sowohl auf die Großvaterfigur in der *Autobiographie* als auch auf Bernhards realen Großvater, Johannes Freumbichler ein.³⁹⁰ Obwohl Ludewigs Studie grundsätzlich von einer Identität zwischen der literarischen Figur und ihrem realen Vorbild ausgeht, hebt sie doch auch das Konstruierte des erzählerischen Entwurfs hervor. Bernhard Judex sieht in seinem biographischen Aufsatz über Bernhards Rezeption von Johannes Freumbichler „eine Ambivalenz, die man zum einen als thematische Simulation der bereits bei Freumbichler angesprochenen Sujets, zum anderen aber als sprachlich-formale Dissimulation bezeichnen könnte“.³⁹¹ Judex untersucht, „wie Bernhards Weg von der ursprünglichen Annahme des großväterlichen Erbes zu einer kritischen Abgrenzung und zur Entwicklung seines eigenen, unverwechselbaren literarischen Stils verlaufen ist“. Dabei nimmt er zwar auf die *Autobiographie* Bezug, beschäftigt sich aber hauptsächlich mit Bernhards Verhältnis zum rea-

Weise unsterblich.“ Brühne, Maren: *Die ideale Magie: eine Begehung: Untersuchung ausgewählter Prosa Thomas Bernhards*. Hannover: Wehrhahn 2009. S. 68.

³⁸⁹ In den Notizen zum Werk *Die Ursache* im Nachlass ist der folgende Satz hervorgehoben: „Großvater sagt immer, das ist die Ursache.“ Dieser Satz, der also mit der Arbeit zu *Die Ursache* verknüpft ist und ohne einen Kontext auf einem Blatt notiert ist, deutet die wichtige Rolle des Großvaters für das Werk an. NLTB W/10, Bl. 1.

³⁹⁰ Ludewig, Alexandra: *Grossvaterland: Thomas Bernhards Schriftstellergenealogie dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie*. Bern; New York: Peter Lang 1999.

³⁹¹ Judex, Bernhard: Schreiben in der „Denkkammer“. Thomas Bernhard und das literarische Erbe seines Großvaters Johannes Freumbichler - Überlegungen zur poetischen Genese. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006*. Hrsg. von Manfred Mittermayer, Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau Verlag 2006. S. 29.

len Großvater Johannes Freumbichler. Ebenfalls aus einer primär biographischen Perspektive nimmt Michael Billenkamp den Großvater in den Blick; er stellt die These auf, dass Bernhard von einem Herkunftskomplex gehemmt gewesen sei, der vor allem aus dem geistigen Erbe seines Großvaters resultierte.³⁹² Billenkamp geht jedoch nicht systematisch auf die Funktion der Figur des Großvaters in der *Autobiographie* ein.

In der autobiographischen Pentalogie werden die Spaziergänge des Protagonisten mit dem Großvater in starkem Kontrast zu den Darstellungen der Misere der Kindheits- und Jugendjahre, die Carsten Rohde als „Krieg im Permanenz“ bezeichnet,³⁹³ als die schönsten Erinnerungen des Erzählers beschrieben, „stundenlange Wanderungen“, bei denen der Protagonist die „Beobachtungskunst“ erlernte. (Ur: 88) Beschreibungen wie diese verstärken somit ein mythisiertes Bild vom Großvater. Die Spaziergänge sind eine Schule der literarischen Sozialisation und der Philosophie, in der der Enkel über Philosophen wie Kierkegaard, Schopenhauer und Montaigne belehrt wird, die darüber hinaus selbst bekannte Spaziergänger waren.³⁹⁴

Wie Oliver Jahraus gezeigt hat, stehen die Figuren in Bernhards Werk generell in einer Tradition, die von Philosophen wie Montaigne, Descartes, Pascal, Schopenhauer, Nietzsche und Wittgenstein geprägt ist. Sie bildeten dadurch einen Konvergenzpunkt zwischen dem „Topos des Subjekts und seiner literarischen Entfaltung“.³⁹⁵ Jahraus hat für Bernhards Werk generell auf

³⁹² Billenkamp: *Narrativik und poetologische Praxis*. S. 255.

³⁹³ „Krieg begegnet so nicht nur in Form von militärhistorisch verifizierbaren Daten und Fakten, sondern auch etwa in den sog. ‚tödlichen Institutionen‘ in Gestalt von Staat, Kirche, Familie, Schule“. (Rohde, Carsten: *Krieg in Permanenz*. Thomas Bernhards autobiographische Erzählungen. In: *Autobiographie und Krieg. Ästhetik, Autofiktion und Erinnerungskultur seit 1914*. Hrsg. von Jan Röhnert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014. S. 217-228, hier S. 219.)

³⁹⁴ Vgl. u. a. Strowick, Elisabeth: Unzuverlässiges Erzählen der Existenz. Bernhards Spaziergänge mit Kierkegaard. In: *Denken/Schreiben (in) der Krise. Existentialismus und Literatur*. Hrsg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2004. S. 453-481.

³⁹⁵ Jahraus kommt zu dem Schluss, dass die ‚Geistesmenschen‘ in Bernhards Werk erstens „literarisch-figurale Repräsentanten der Subjektproblematik der Moderne und Postmoderne“ und zweitens an sich ein „Textkonstitutionsprinzip auf der Textebene“ seien. (Jahraus, Oliver: *Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geistesmenschen im Werk Thomas Bernhards*. In: *Wissenschaft als Finsternis?*. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau Verlag 2002. S. 65-82, hier S. 73ff.)

den engen Zusammenhang zwischen ‚Geistesmensch‘ und Textkonstitution hingewiesen und die These aufgestellt, dass Bernhard eher Figuren inszeniere als dass er Geschichten erzähle.³⁹⁶ Wie in Kapitel 3 erörtert, ist die Schule des Großvaters ganz konkret auch als eine „Montaigne-Schule“ zu verstehen. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie in der *Autobiographie* die Stimme des Großvaters mit der des Erzählers enggeführt wird. Dies kann zugleich als ein sprachliches Experiment in Bezug auf die Ursachenforschung des Erzählers verstanden werden. Wie manifestiert sich die Gestalt des Großvaters im Text und welche Rolle spielt sie für die Poetologie des Werkes?

Für den Erzähler ist der Großvater sowohl „der vertrauteste und der liebste“ (Ur: 84) als auch „[s]ein einziger von [ihm] anerkannter Lehrer“ (Ur: 94). Während der Vater abwesend ist und der Mutter die Existenz des Erzählers „immer unbegreiflich gewesen“ sei (Ur: 87), wird der Großvater zugleich Vaterersatz, Lehrer und „Privatphilosoph“: „Alle meine Kenntnisse sind zurückzuführen auf diesen für mich in allem lebens- und existenzentscheidenden Menschen“ (Ur: 89). Dies macht seine Position für die Entwicklung des Erzählers zentral. Andererseits ist die *Autobiographie* als eine kritische Auseinandersetzung mit dem Großvater zu verstehen. Der Großvater ist ein anarchistisch orientierter Schriftsteller, der mit seiner Schriftstellerei jedoch keinen Erfolg hat. Angedeutet wird dabei seine Rolle als Geistesmensch, der seine Familie, die dabei beinahe zu Grunde geht, vernachlässigt, während er vergeblich versucht, sein Lebenswerk zu Ende zu schreiben.

Vor allem in *Die Ursache* verehrt der Erzähler den Großvater jedoch auf scheinbar naive und übertriebene Weise, was durch häufige Referenzen auf Standpunkte und Überzeugungen des Großvaters zum Ausdruck kommt. Ein Beispiel dafür ist die Abneigung des Protagonisten gegenüber den Salzburger Verwandten, die mit dem Einfluss des Großvaters begründet wird: „Und von seinem Großvater hatte er naturgemäß auch nur eine fürchterliche Beschreibung dieser Verwandten.“ (Ur: 43) Die vom Großvater aufgebaute ‚Gegenwelt‘ wird vom Erzähler übernommen und in die Radikalität der Erzählweise übertragen. Mit anderen Worten zeigt sich der Erzähler als Sprachrohr seines Großvaters, und die polemische Schreibweise und die gesellschaftskritische,

³⁹⁶ Ebd. S. 70.

von radikaler Subjektivität und Unversöhnlichkeit geprägte Grundhaltung des Erzählers erscheinen wie eine Hommage an den Großvater.

So kommt beispielsweise das Verhältnis des Erzählers zum Sport durch die Stimme des Großvaters zum Ausdruck, wiederum in Einklang mit der Rhetorik des ‚Einerseits und Andererseits‘.³⁹⁷ Während der Erzähler als Kind im Laufen „*unschlagbar*“ gewesen sei und „immer alle Laufdisziplinen gewonnen“ habe (Ur: 55), formuliert er als Erwachsener seinen Hass auf den Sport, der zugleich als Zeitkritik zu verstehen ist:

Ich hatte nie Lust am Betreiben irgendeines Sports gehabt, ja ich habe den Sport immer gehaßt, und ich hasse den Sport heute noch. Dem Sport ist zu allen Zeiten und vor allem von allen Regierungen aus gutem Grund immer die größte Bedeutung beigemessen worden, es unterhält und benebelt und verdummt die Massen, und vor allem die Diktaturen wissen, warum sie immer und in jedem Fall für den Sport sind. Wer für den Sport ist, hat die Massen auf seiner Seite, wer für die Kultur ist, hat sie gegen sich, hat mein Großvater gesagt, deshalb sind immer alle Regierungen für den Sport und gegen die Kultur. (Ur: 55)

Der Sport ist für den Erzähler der Gegensatz des individuellen und selbständigen Denkens in Kunst und Kultur, womit zugleich ein Gegensatz zwischen Staat und Kultur behauptet wird. Durch den Nebensatz „hat mein Großvater gesagt“ in der obigen Passage entsteht allerdings der Eindruck, dass der Standpunkt zu Sport und Kultur letztendlich auf den Großvater zurückzuführen ist und vom Erzähler lediglich wiederholt beziehungsweise imitiert wird.

Die Haltung des Erzählers zu den Ansichten des Großvaters ist jedoch zugleich von Ironie geprägt. Dies zeigt sich in den Hinweisen auf gleichgesinnte Meinungen des Großvaters, die als eingeschobene Nebensätze in den gesellschaftskritischen Äußerungen des Erzählers auftreten. So habe der Großvater den Protagonisten unter anderem „hellhörig gemacht für diese Tatsache“

³⁹⁷ Zur Poetologie des ‚Einerseits und Andererseits‘: Steingröver, Reinhold: *Einerseits und andererseits: Essays zur Prosa Thomas Bernhards*. New York: Peter Lang 2000.

(Ur: 79), dass er im Gymnasium zuerst der nazistischen und danach der katholischen Geschichtslüge unterworfen gewesen sei. Demgemäß sei der Protagonist aufgrund seines Großvaters „immun“ (Ur: 80) gewesen gegen die „Geisteskrankheiten“ (Ur: 79) des Nationalsozialismus und des Katholizismus. Die Meinungen des Großvaters erscheinen als „Tatsachen“, was in Anbetracht der Skepsis gegenüber der Wahrheit, besonders in *Der Keller*, als ironisch erscheint: Der Erzähler zeigt sich als bloßer Zuhörer des „einzigen anerkannten Lehrers“, und nicht so sehr als selbständiger und kritischer Denker. Die Gesellschaftskritik ist damit schwer von der Meinung des Lehrmeisters zu trennen und gestaltet sich so als ein ironisches Echo des radikalen Großvaters.

Andererseits wird der Großvater in seiner Karikiertheit zugleich als Prototyp des ‚Geistesmenschen‘ aus Bernhards Prosa dargestellt, der allerdings vor allem aus seinem Scheitern heraus zu verstehen ist: „Mit dem Zunehmen und mit dem Immer-unerträglicher-Werden seiner Erfolglosigkeit verschärfte sich seine Besessenheit seinem Gegenstand gegenüber, der sein Werk war.“ (Ke: 170) Die teilweise Imitation, teilweise Verschmelzung der Stimmen und übertriebene Identifikation ist dabei, nicht zuletzt in Anbetracht des Versuches des Erzählers, sich vom Großvater zu distanzieren, zugleich als selbstironischer Kommentar zu verstehen.

Die Beschreibung der Stadt als eine furchtbare und verbrecherische am Anfang von *Die Ursache* leitet in eine Reflexion über den Anfang des Aufenthaltes im Internat hinüber, das als nicht weniger furchtbar beschrieben wird. Offenbar gibt es also einen Zusammenhang zwischen dem Bild der Stadt und dem Aufenthalt im Internat, in das der Großvater seinen Enkel geschickt hatte. Zugleich wird dabei eine Ambivalenz des Erzählers in Bezug auf seine Beziehung zum Großvater ausgedrückt, bei der die Empfindungen des erinnernden Ichs von den Reflexionen des Erzählers differenziert werden:

Daß er in das Internat hereingekommen ist zum Zwecke seiner Zerstörung, ja Vernichtung, nicht zur behutsamen Geistes- und Empfindungs- und Gefühlsentwicklung, wie ihm beteuert und dann immer und immer wieder vorgemacht worden war, unablässig und mit dem Nachdruck der sich im Grunde dieser unverschämtesten und heimtückischesten und verbrecherischsten aller Erzieherlügen vollkommen

bewußten Erziehungsberechtigten, war ihm [...], bald klar gewesen, und er hatte vor allem seinen Großvater als seinen Erziehungsberechtigten [...] nicht verstehen können, heute weiß ich, daß mein Großvater keine andere Wahl hatte [...]. (Ur: 21)

Die Passage beschreibt das Gefühl des erzählten Ichs, von seinem Großvater verraten worden zu sein, und zugleich die Versöhnung des Erzählers, der als Erwachsener die Entscheidung des Großvaters nachvollziehen kann. Die Gegenüberstellung der zwei Reflexionen des erzählten und des erzählenden Ichs vergrößert die Distanz zwischen beiden und unterstreicht, dass es, – wie an anderer Stelle formuliert wird, um die Empfindungen des damaligen Ichs geht und nicht dessen heutigen Gedanken (Ur: 74). Allerdings wird diese scheinbar rational distanzierte Perspektive auf das eigene Leben an anderer Stelle wieder unterlaufen: Die Passage ist zugleich ein erster Hinweis auf die Empfindung des Protagonisten, dass der Großvater sich inkonsequent verhalten habe, indem er den Jungen in eine Schule schickt, die das Entgegengesetzte der Großvaterlehre repräsentiert. Später wird dies expliziter als „Verrat“ (Ur: 95) beschrieben, der eine „verheerende Wirkung“ (Ur: 95) auf den Enkel gehabt habe. Und auch die die *Autobiographie* durchziehenden Beschimpfungen der „Erzieher“ und „Erziehungsberechtigten“, die vor allem auf das Internat bezogen sind, aber in den monologischen Reflexionen des Erzählers verallgemeinert werden, lassen sich so mit der Erziehung durch den Großvater in Zusammenhang bringen. Durch diese Kommentare wird die zuvor behauptete souveräne Distanz gegenüber der eigenen Kindheit, das „heute weiß ich“, unterlaufen und die Erzählperspektive destabilisiert.

6.1.2 Vorstellungen künstlerischer Größe

Der Großvater schickt den Enkel nicht nur ins Internat, sondern er schickt ihn auch zum Mal-, Zeichen-, Gesangs- und Geigenunterricht, um aus dem Kind einen Künstler zu machen:

[...] daß ich *ein künstlerischer Mensch* gewesen war, diese Tatsache hatte ihn zu dem Ziel verleiten müssen, *aus mir einen Künstler* zu machen, und er hatte mit der ganzen Liebe für den auch ihm zeitlebens nur in Liebe verbundenen Enkel immer alles versucht, aus mir einen Künstler zu machen, einen Musikkünstler oder einen Maler, denn auch zu einem Maler hatte er mich später, nach meiner Salzburger Internatszeit, geschickt, und immer wieder hatte er dem Knaben und Jüngling auch nur von den größten Künstlern und von Mozart und Rembrandt und von Beethoven und Leonardo und von Bruckner und Delacroix gesprochen, immer mir gegenüber von allen Großen, die er bewunderte, gesprochen und mit Eindringlichkeit mich immer wieder schon als Kind auf *das Große* hingewiesen und auf das Große ge- deutet und mir das Große zu deuten versucht [...]. (Ur: 41)

Der Begriff des „Großen“ wird als Maßstab benutzt, an dem sich das Kind nach dem Willen seines Großvaters orientieren soll. Die beharrliche Wiederholung des Wortes des „Großen“ gibt ihm einen Anschein von Redundanz und unterstreicht somit seine begriffliche Leere: Der Begriff des „Großen“ scheint wichtiger als dessen Inhalt zu bleiben. Die Wiederholungen des Wortes des „Großen“ als Ausdruck seines Karriereplanes für den Enkel findet sich in Bezug auf das Geigenspiel, auf das Malen und in *Der Keller* in Bezug auf den „großen Kaufmann“ (Ke: 115). Seine pseudonaive Verwendung trägt damit zur selbstironischen Wirkung, zu einem Unterlaufen der eigenen Darstellung, einer Distanzierung von der eigenen Begrifflichkeit bei. Auch die Eigenschaft des Erzählers als „künstlerischer Mensch“ bleibt dabei abstrakt. Die vergeblichen Versuche des Großvaters, aus dem Enkel „einen Musikkünstler oder einen Maler“ zu machen, lassen das in den Augen des Großvaters erscheinende Große als ein vor allem naives und geltungssüchtiges Unternehmen erscheinen. Indem er den Enkel, wie es in der Stadt die Praxis war, im Grunde zu einer „Lern- und Denkmaschine“ (Ke: 183) zu machen versucht, unterscheidet er sich auch nicht wesentlich von der bürgerlichen Gesellschaft im Allgemeinen. Ironisiert werden sowohl der Großvater als auch seine Kunstideologie, und der beharrliche Versuch des Großvaters erscheint dazu als eine egoistische Handlung, um sich selbst durch den Enkel zu realisieren:

[...] und diese Zeichenstunden habe ich in bester Erinnerung, und sie waren, genauso wie der Geigen- und später auch der Klarinettenunterricht, nichts anderes gewesen als die verzweifelten Versuche meines Großvaters, mein künstlerisches Talent nicht verkümmern zu lassen, nichts an diesem künstlerischen Talent *unversucht* zu lassen. (Ur: 72)

Die Ambivalenz dieser Passagen manifestiert sich im Auftreten des Großvaters, der einerseits das künstlerische Talent des Kindes zu fördern versucht und sich dabei andererseits als egoistisch handelnder „Geistesmensch“ zeigt. Die Hinweise auf das „Große“ sowie die Rede von „den größten Künstlern und von Mozart und Rembrandt und von Beethoven [...]“ (Ur: 41) vermitteln dabei eine ungebrochene Vorstellung von einer klassischen reinen, hohen Kunst, die durch Übertreibungen und Redundanzen in der Darstellung ironisch unterlaufen wird. Die Kunstauffassung des Protagonisten oszilliert somit zwischen dem romantisierten Streben nach Größe einerseits und der Misere der künstlerischen Beschäftigung andererseits.

In *Der Keller* rückt das Scheitern des Großvaters als Geistesmensch stärker in den Vordergrund. Es zeigt sich, dass er selbst in seiner Schriftstellerei nach dem Großen strebt: „Mein Großvater unternahm jeden Tag um drei Uhr früh einen neuen Anlauf; *Das Tal der sieben Höfe*, ein von ihm in drei Teilen geplantes Fünfzehnhundertseitenmanuskript, ließ ihn schon seit vielen Jahren um drei Uhr früh den Kampf mit dem Tode aufnehmen [...]“ (Ke: 169)³⁹⁸ Das Schreiben wird für den Großvater zu einer Unmöglichkeit und zu einem tödlichen Geschäft. Der Protagonist, jetzt sechzehn oder siebzehn Jahre alt, be-

³⁹⁸ Verena Ronge sieht gerade diese „(und nur diese) in der Sozialstruktur der Familie verankerten und standardisierten Handlungsabläufe wie beispielsweise die Zusicherung vollkommener Ruhe und Isolation [...] die seiner Inszenierung als Geistesmensch ein Gewicht verleihen, das in der Realität keine Entsprechung findet.“ Ronge, Verena: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife oder: Die Macht des Performativen im Werk Thomas Bernhards. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/06*. Hrsg. von Manfred Mittermayer, Martin Huber, Bernhard Judex und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau Verlag 2006. S. 110.

obachtet den Großvater als verzweifelten und in „seiner Schriftstellerei verlorenen Einzelgänger“, dessen Besessensein vom eigenen Werk sich mit dem „Zunehmen und mit dem Immer-unerträglicher-Werden seiner Erfolglosigkeit“ (Ke: 170) verschärft.³⁹⁹ Hier wird dem Protagonisten zugleich klar, dass die schriftstellerische und künstlerische Bemühung eine „Fürchterlichkeit“ (Ke: 170) ist – während er sich selbst längst vom Großvater distanziert hat, indem er eine „nützliche Existenz“ (Ke: 114) in der „entgegengesetzten Richtung“ (Ke: 114) sucht. Der romantisch gesinnte Großvater passt seinen Genie-Gedanken den Enkel betreffend dann allerdings seiner neuen Situation an – „er träumte jetzt von einem tüchtigen, großen Kaufmann“ (Ke: 115) – was vom inzwischen emanzipierten Enkel jedoch nicht anerkannt wird. Als der Großvater feststellt, dass der Enkel ein Gesangstalent hat, ist er auch wieder besessen von diesem Gedanken: „Plötzlich hatte er immer per *nur ein Kaufmann* gesprochen, wenn er vom Kaufmann gesprochen hat, dagegen mit größter Bewunderung vom Sänger“ (Ke: 192).

Wie bereits zu sehen war, ist die Beobachtungskunst für den Erzähler der *Autobiographie* sowohl Überlebenstechnik als auch eine wesentliche Voraussetzung des eigenen Schreibens. Insofern als die Kunst des Beobachtens vom Großvater erlernt wurde, sind die Schilderungen in der *Autobiographie* von der Großvaterschule geprägt – oder zumindest wird dieser Einfluss inszeniert. Charakteristisch für diesen großväterlichen Blick ist vor allem seine Vorliebe für Gegensätze (Ki: 430), etwa der Blick auf eine polarisierte Gesellschaft, und ihre Institutionen wie Kirche und die Schulen sowie eine faszinierte, obwohl ambivalente Erforschung des Todes als kreativer Kraft in der Kunst und der Literatur: Philosophische Reflexionen, die sich offenbar der Großvaterschule verdanken, infiltrieren das Erzählen, insbesondere die Schriften Montaignes spielen eine textkonstitutive Rolle in der *Autobiographie*, wie in Kapitel 3 gezeigt wurde. Die Maximen Montaignes, offenbar vom

³⁹⁹ Das unvollendete Lebenswerk beschäftigt den Großvater noch im Sterbebett, wie es in *Der Atem* beschrieben wird: „Mein Vormund berichtete, daß mein Großvater ihm gegenüber mehrere Male äußerte, daß er zu sterben habe, ohne sein Ziel zu erreichen, den Abschluß seines sogenannten Lebenswerkes, an welchem er die letzten fünfzehn Jahre gearbeitet hatte.“ (At: 276) Als misslungener Künstler erinnert er dabei an die Geistesmenschen aus der übrigen Prosa, die eine unverwirklichte Schreibearbeit im Kopf haben, die allerdings nie zu Papier gebracht wird.

Großvater gehört – „Man muss sich prüfen, muss sich selbst befehlen und an den richtigen Platz stellen“ – werden offenbar zur Anleitung für den Erzähler, was sowohl im Leben als auch im autobiographischen Schreiben gilt: „Es ist ein tagtägliches Ordnungmachen, in meinem Kopf wird aufgeräumt, die Dinge werden jeden Tag an ihren Platz gestellt.“ (Ke: 202) Hierzu gehört auch das rücksichtslose Vernichten und Auslöschen dessen, was als „unbrauchbar“ betrachtet wird – was wiederum mit der Freude des Großvaters am Gedanken des Vernichtens im Zusammenhang gesehen werden kann:

In der Theorie vernichte ich jeden Tag alles, verstehst du, sagte er. In der Theorie sei es möglich, alle Tage und in jedem gewünschten Augenblick alles zu zerstören, zum Einsturz zu bringen, auszulöschen. Diesen Gedanken empfände er als den großartigsten. Ich selbst machte mir diesen Gedanken zu eigen und spiele mein ganzes Leben damit. Ich töte, wann ich will, ich bringe zum Einsturz, wann ich will. Ich vernichte, wann ich will. (Ki: 417)

Die anarchischen Gedanken des Großvaters werden vom Erzähler übernommen. Wie Carsten Rohde bemerkt hat, ist dies ein Hinweis auf die Vernichtung des Lebens und der Welt „auf dem Papier, mit den Mitteln des Textes, der Schrift“.⁴⁰⁰ Rohde versteht die Vernichtung zu Recht als eine „Sezierung der Welt“, ein Sich-zur-Wehr-Setzen gegen die Gemeinheit der Welt. Die „Vernichtung“ ist somit mit der Schreibweise Bernhards verbunden, mit dem „Geschichtenzerstören“, als das Bernhard sein eigenes Schreiben bezeichnet hat (vgl. Kap. 4). Diese Art der Vernichtung kann wiederum mit der Radikalität und Sprachskepsis des Großvaters in Zusammenhang gebracht werden, die ebenfalls im Weltbild des Großvaters verwurzelt ist: „Ich habe mich schon lange nicht mehr nach dem Sinn der Wörter gefragt, die alles immer nur unverständlicher machen.“ (Ke: 202) Dem Großvater gefällt die knappe, einfache Rede. Er hasst den „Artikulierungs-dilettantismus“ der „Halbgebildeten“: „Je gebildeter die Leute werden, desto unerträglicher wird ihr Geschwätz.“

⁴⁰⁰ Rohde: Krieg in Permanenz. S. 225.

(Ki: 419) Die Neigung des Großvaters sowohl zum Einfachen als auch zum Großen betrifft offenbar auch seine eigene Schrift, die unverwirklicht bleibt.

Der Enkel scheint der Ambivalenz des Großvaters in dieser Hinsicht zu folgen und versucht, sich vom Gedanken des Großen zu entfernen, indem er in die „entgegengesetzte Richtung“ geht. In der Scherzhauserfeldsiedlung versteht er sich unmittelbar mit den einfachen Leuten, die „nie ein Blatt vor dem Mund“ nähmen (Ke: 140). Seine Ablehnung des Gymnasiums und der Bildung ist gerade ein Hinweis auf seine Ablehnung des Großvaters und dessen Idee künstlerischer Größe: Die Idee des Großvaters, dass der Protagonist ins Internat sollte, war offenbar Teil seiner Idee vom Großen. Allmählich wird deutlich, dass er mit der Berufung auf das „Große“ sich selbst durch den Enkel realisieren möchte. Indem später in *Die Ursache* nochmals auf „das Große“ hingewiesen wird, wird die Absicht des Großvaters, die zuvor nur angedeutet wurde, noch expliziter gemacht: „jetzt hatte er *in mir* erreicht, was er selbst nicht hatte erreichen können“ (Ur: 94).

Dabei verfolgt der Erzähler das Programm des Großvaters gewissermaßen unter umgekehrten Vorzeichen weiter: Das „Große“ wird ironisiert, desavouiert oder mit heftiger Polemik überzogen, während gleichzeitig das eigene Schreiben höchsten künstlerischen Ansprüchen an Wahrhaftigkeit unterworfen wird, wie in Kapitel 5 zu sehen war. Die Folge ist eine Ambivalenz, die sich unmittelbar im Werk niederschlägt: Ein Versuch des Gleichgewichts zwischen der Hinneigung zum Großvater als philosophischem Lehrer und einer Emanzipation, inklusive der Ablehnung seines Gedankens von ästhetischer Größe. Das Ergebnis manifestiert sich in der ironisch-essayistischen Erzählweise der Pentalogie, die sowohl als eine Hommage an den Großvater als auch als eine Karikatur des Großvater-Stils betrachtet werden kann. Im Spannungsfeld zwischen der Spiegelung des polarisierenden Weltbildes des Großvaters und einer Ironisierung dieses Weltbildes, indem die Stimme des Großvaters durch den Erzähler simuliert und teilweise karikiert wird, wird die *Autobiographie* so zu einem Gegenprojekt, das sich von der großväterlichen Idee der Größe abwendet. Der Gedanke einer klassizistischen Kunst, wie sie der Großvater vertritt, wird durch die augenblickhafte, „unfertige“ und scheinbar spontane Form der performativen Schreibweise ständig unterlaufen.

Oliver Jahraus zufolge können die „monologischen Figurenreden“ bei vielen der Protagonisten in Bernhards Werken als „Ausdruck eines Prozesses in ihrem Kampf um ihre eigene Subjektivität“ betrachtet werden, indem sie sich von Figuren im Text zu Subjekten entwickeln und also versuchen, ein eigenes, selbständiges Ich zu etablieren.⁴⁰¹ Jahraus bezieht sich dabei unter anderem auf Mittermayer, nach dem es Bernhard um „die mühevollen Versuche des Menschen [gehe], sich innerhalb von Natur und Gesellschaft als selbständiges Individuum zu etablieren“.⁴⁰² Übertragen auf die autobiographische Pentalogie kann damit das Verhältnis des Erzählers zum Großvater als eine Darstellung des Spannungsfeldes zwischen geistiger Ahnenschaft und Emanzipation verstanden werden. Die performative Inszenierung dieses Kampfes, gestaltet sich in einem inhaltlichen wie sprachlichen Oszillieren zwischen Annäherung und Distanzierung vom Lehrmeister.

6.1.3 *Existenzerhellung durch Krankheit*

In *Der Atem* wird beschrieben, wie sowohl der Großvater als auch der Protagonist erkranken und wie der Protagonist dem Alten ins Krankenhaus folgt. Dadurch erlangt dieser seine Funktion als der dem Protagonisten nächste Mensch zurück: „Der Jüngling, der beinahe schon achtzehnjährige Enkel, hatte jetzt eine viel intensivere, weil vor allem geistige Beziehung zu seinem Großvater als der Knabe, der ihm nur in Gefühlen verbunden gewesen war.“ (At: 234) Das Bild des Großvaters ist in *Der Atem* inzwischen zu einem romantisierten geworden; der Protagonist und der Großvater sind in der Krankengemeinschaft versöhnt, der Großvater führt den Enkel in die Literatur und die Philosophie ein, und der Enkel betreibt im Krankenhaus die ihm vom Großvater beigebrachte ‚Beobachtungskunst‘. Zugleich eröffnet sich die Bibliothek des Großvaters als eine neue Welt für ihn – und die Bedeutung des Ahnen wird dadurch unterstrichen, dass der Protagonist jene Bücher lesen wollte, von denen er wusste, dass sie „im Leben meines Großvaters von allererster Bedeutung gewesen waren“ (At: 299):

⁴⁰¹ Jahraus: Von Saurau zu Murau. S. 71.

⁴⁰² Mittermayer: *Thomas Bernhard*. (1995). Vorwort, S. VII.

Ich hatte Montaigne gelesen und Pascal und Péguy, die Philosophen, die mich später immer begleitet haben und die mir immer wichtig gewesen sind. Und selbstverständlich Schopenhauer, in dessen Welt und Denken, naturgemäß nicht in dessen Philosophie, ich noch von meinem Großvater eingeführt worden war. (At: 299)⁴⁹³

Auf ‚geistesmenschliche‘ Manier ist der Protagonist anscheinend besessen von der Literatur, wobei er sein „Vergnügen am Denken und also am Zerlegen und Zersetzen und Auflösen der von mir angeschauten Gegenstände wiederentdeckt“. (At: 283) Doch erst im vierten Band, *Die Kälte*, kommt die im ersten Band angedeutete Idee, dass der Erzähler der Fortführer der schriftstellerischen Tätigkeit des Großvaters ist, direkter zum Ausdruck. Da, wo die schriftstellerische Tätigkeit und schließlich das Leben des Alten sein Ende finden, fängt der inzwischen achtzehnjährige Enkel zu schreiben an:

Ich hatte mich schon zu dieser Zeit in das Schreiben geflüchtet, ich schrieb und schrieb, ich weiß nicht mehr, Hunderte, Aberhunderte Gedichte, ich existierte nur, wenn ich schrieb, mein Großvater, der Dichter, war tot, jetzt durfte ich schreiben, jetzt hatte ich die Möglichkeit, selbst zu dichten, jetzt getraute ich mich, jetzt hatte ich dieses Mittel zum Zweck, in das ich mich mit allen meinen Kräften hineinstürzte, ich mißbrauchte die ganze Welt, indem ich sie zu Gedichten machte [...]. (Kä: 331)

Der Großvater muss sterben, damit der Erzähler zu schreiben anfangen kann: Der Tod der Autorität wird als direkte Ursache der Kreativität des Enkels dargestellt. Dies stimmt mit der paradoxen Perspektive der *Autobiographie* generell überein, in der Krankheit und Tod als produktive Zustände erscheinen: „Der Kranke ist der Hellsichtige, keinem anderen ist das Weltbild klarer“ (At:

⁴⁹³ Damit inszeniert sich der Erzähler selbst als Geistesmensch: Verena Ronge bezeichnet gerade die Berufung der Geistesmenschen „auf eine Reihe von ‚Geistesahnen‘“ als Teil ihres performativen Sprechaktes, in dem sie „damit sich selbst und ihre Äußerungen in einen Diskurs männlicher Geistigkeit einbetten“. Ronge: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife oder. S. 110.

250).⁴⁹⁴ Alexandra Ludewig weist in diesem Zusammenhang auf Karl Jaspers hin, der wiederum Kierkegaards und Nietzsches Theorien über Grenzsituationen wie Krankheit, Tod, Leiden und Schuld als notwendige Auslöser für die „Existenzerhellung“ des Menschen zusammenfasst. Ludewig schließt daraus, dass Krankheit bei Bernhard mit Künstlichkeit gekoppelt ist: „Demzufolge wird Krankheit zur Metapher für Schreiben, gewaltsame Ereignisse wie Verletzungen oder Tod werden zu poetologischen Voraussetzungen, und die Erfindung und künstliche Erzeugung solcher poetologischer Notwendigkeiten werden legitimiert.“⁴⁹⁵

Vor allem in *Der Atem* wird Krankheit zur Voraussetzung für das kreative Denken deklariert. In Anbetracht dessen ist es nicht verwunderlich, dass der Erzähler einen kausalen Zusammenhang zwischen der eigenen Erkrankung und derjenigen des geistigen Vorfahren sieht: „Es war [...] nichts als nur folgerichtig, dass ich selbst erkrankte, nachdem mein Großvater plötzlich erkrankt war“. (At: 217) Demnach scheint die Erkrankung eine notwendige Station der geistigen Entwicklung des erzählten Ichs und Teil der Schule des Großvaters zu sein. So lautet die Aufforderung des Großvaters, der Schriftsteller müsse von Zeit zu Zeit ein Krankenhaus als „Denkbezirk“ (At: 250) aufsuchen. Die *Autobiographie* erscheint beinahe wie die Umsetzung dieses Programms: Zwei der fünf Bände spielen in Krankenhäusern und Sanatorien. Dieser Gedanke der Inspiration durch Krankheit und Tod taucht wieder auf, wenn der Erzähler nach den Beobachtungen im Krankenhaus zu einer Folgerung kommt, die auf Montaignes berühmte Sentenz „Philosophieren heißt

⁴⁹⁴ Bernhard Sorg hat auf die biographischen Hintergründe dieser Thematik hingewiesen, die nicht im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen, aber als Kontextinformation aufschlussreich sind: „Vom Großvater hat er sich emanzipiert, indem er ein erfolgreicher und zunehmend wohlhabender Autor geworden ist; und er ist seinem Einfluss und Vorbild treu geblieben, indem er [= Thomas Bernhard] ihn zum Modell des einzig würdigen, des emphatischen Existierens gemacht hat. Dabei ist signifikant, in welchem Ausmaß Bernhards Vita und Aspekte seines Schreibens eine Wiederholung der großväterlichen Ambitionen und Idiosynkrasien gewesen ist“ Sorg: *Thomas Bernhard*. S. 135.

⁴⁹⁵ Ludewig: *Grossvaterland*. S. 123.

sterben lernen“ zurückgeführt werden kann.⁴⁰⁶ „Wir sterben von dem Augenblick an, in welchem wir geboren werden, aber wir sagen erst, wir sterben, wenn wir am Ende dieses Prozesses angekommen sind, und manchmal zieht sich dieses Ende noch eine fürchterlich lange Zeit hinaus.“ (At: 262) Erst als der Großvater stirbt, ist der Protagonist fest entschlossen gesund zu werden, und der vom Großvater wiederholte Satz, „dass der Geist den Körper bestimmt“, geht in Erfüllung. Dass der Enkel den Satz im Bett manchmal „stundenlang mechanisch wiederholt“ hatte (At: 267), ist wiederum als ein Hinweis auf den Glauben des Protagonisten an die Macht der Sprache zu verstehen. Die Wiederholung erscheint hier als ein sprachliches Exerzitium, als ein beschwörend-formelhafter Gebrauch der Sprache, der nicht so sehr kommunikative oder darstellende Funktionen erfüllt, sondern eher in einem sprachmagischen Zusammenhang zu verorten ist, zugleich aber auch die antimimetische Schreibweise der *Autobiographie* reflektiert.

6.1.4 „Ich war niemals ein Mensch für einen Weg“. Der Weg als Metapher für das Denken und das Schreiben

Der Spaziergang, die Bewegung des Körpers und des Geistes, kann als zentrale Metapher für die Prozessualität des Schreibens betrachtet werden.⁴⁰⁷ Ludewig betont in Bezug auf das Gehen als Äquivalent für das Denken, es führe dabei auch „das Repetitive und Zirkuläre aller Gedanken vor Augen und damit das Scheitern des Großvaters“.⁴⁰⁸ Aber ähnlich wie die Spaziergänge des Großvaters auch zur „mentalalen Bereicherung“ dienen,⁴⁰⁹ kann die

⁴⁰⁶ „Philosophieren heißt sterben lernen“ ist der Titel des zwanzigsten Essays im ersten Band der *Essais*. Vgl. Montaigne: *Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett*. S. 45.

⁴⁰⁷ Vgl. etwa Elisabeth Strowicks Aufsatz zu Bernhards Kierkegaard-Rezeption, die sie im Zusammenhang mit der Poetologie des Spazierengehens sieht: „Indirekte Mitteilung, Ironie, Missverstehen sind für Kierkegaard und Bernhard nicht nur grundlegende Artikulationsformen von Existenz, sondern charakterisieren auch das Textverfahren.“ Sie erklärt den Spaziergang als „die strukturell grundlegende Bewegung für Kierkegaards und Bernhards Erzählen“. (Strowick: Unzuverlässiges Erzählen der Existenz. S. 454ff.)

⁴⁰⁸ Ludewig: *Grossvaterland*. S. 101.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 101.

zirkuläre, bewegliche, essayistische Schreibweise für den Erzähler sein Denken und Schaffen bereichern. Die Schreibweise geht aber nicht nur mit den Spaziergängen und dem Denken Hand in Hand, sondern auch mit der Funktion des Großvaters als Wegbereiter auch in übertragenem Sinne: in Bezug auf die Schriftstellergene und in Bezug auf die lokalen Verortungen, die für die Erzählchronologie konstituierend werden.

Der Enkel folgt diesem vom Großvater bereiteten Weg jedoch nur teilweise. Die Funktion des Großvaters als Wegbereiter ändert sich im Laufe der Pentalogie, parallel zu dem ambivalenten Verhältnis des Protagonisten zum Großvater. Dies spiegelt sich wiederum in der Handlung wider, die dem vom Großvater bereiteten Weg folgt. Es gibt häufig einen kausalen Zusammenhang zwischen dem Großvater und den unterschiedlichen Lebensstationen des Protagonisten. Das ambivalente Verhältnis des Protagonisten zu seinem Großvater, das daraus entsteht, wird Gegenstand der Reflexion und Anlass zur „Ursachenforschung“. Nur als der Erzähler den Alten „vor den Kopf“ stößt (Ur: 108) und in *Der Keller* „in die entgegengesetzte Richtung“ geht, folgt er der Anweisung des Großvaters nicht. In dieser Hinsicht ist die Behauptung des Erzählers nur zum Teil glaubwürdig: „Jedem anderen, außer mir, wäre er ein Wegbereiter gewesen, aber ich war niemals ein Mensch für einen Weg.“ (Ke: 205) Denn paradoxerweise ist auch sein Schritt in die entgegengesetzte Richtung letztendlich ein Schritt im Geiste des Großvaters, der „das Außerordentliche, das Entgegengesetzte, das Revolutionäre [liebte], er lebte auf im Widerspruch, er existierte ganz aus dem Gegensatz“ (Ki: 430).

In *Der Atem* gehen die beiden die oben erörterte Krankheitsgemeinschaft ein: Der Enkel folgt dem Großvater ins Krankenhaus, als ob das ein vorbestimmtes Schicksal wäre. Während aber der Großvater stirbt, lebt der Erzähler weiter. Leben und Tod werden dabei als verschiedene Wege dargestellt, zwischen denen sich der Erzähler aus eigenem Willen entscheidet: „Ich bestimmte, welchen der beiden möglichen Wege ich zu gehen hatte. Der Weg in den Tod wäre leicht gewesen. Genauso hat der Lebensweg den Vorteil der Selbstbestimmung.“ (At: 225f.) Erst nach dem Tod des Alten findet eine künstlerische Emanzipierung statt, indem der Erzähler seinen eigenen Weg finden muss – frei von der Fremdbestimmung durch den Großvater.

Im Rückblick auf die frühe Kindheit im letzten Band, in dem der Großvater wieder als Vorbild erscheint, liegt die Ironie im Ausgang der *Autobiographie*, als der Großvater den Enkel auf das Internat schickt: „wie gut, daß es nicht Passau ist, daß ich Salzburg für dich bestimmt habe“ (Ki: 509). Dies ist damit eine in der erzählten Zeit vorausdeutende, in der Erzählzeit rückblickende Andeutung auf den Großvater als die „Ursache“ der Lebensmisere des Protagonisten, die im Gymnasium ihren Anfang nimmt. Mit dieser Enthüllung werden nicht nur die früheren Stilisierungen des Großvaters als Vorbild und Leitfigur ironisch unterlaufen. Durch die Konzeption der Erzählung als Kreislauf wird zugleich ein Genremerkmal des Autobiographischen, nämlich die Erzählung als Entwicklungsgeschichte, mitsamt seinen Ansprüchen auf autobiographische Sinnbildung verworfen und durch ein anderes Modell ersetzt, in dem das Zirkuläre, das Selbstreflexive und das Performative des Schreibprozesses selbst im Vordergrund stehen.

6.2 Kreative Räume und Erinnerungsorte. Prozessualität durch Gegensätzlichkeit

Während der Großvater die geistige Herkunft des Erzählers verkörpert, repräsentieren die in der Pentalogie beschriebenen Orte dessen räumliche Herkunft. Mit beiden Herkunftssphären setzt sich der Erzähler kritisch auseinander. Sowohl der Großvater als auch die Orte sind dabei als wichtige Elemente der Prozessualität und der Poetologie des Schreibens zu betrachten: Die verschiedenen Orte sind einerseits Objekte des erzählenden Blicks, bilden aber andererseits den Rahmen der erzählten Welt und sind Anknüpfungspunkte der Erinnerung.

Die strukturierende Funktion der Räume für die Erinnerung in der Pentalogie hat bereits Steffen Vogt hervorgehoben; jeder der fünf Bände spielt an bestimmten Orten.⁴¹⁰ Vogts These, die sich der Auseinandersetzung mit den Prosatexten *Der Italiener* und *Auslöschung* verdankt, ist, dass die Bedeutung des Räumlichen in Bernhards Texten sich erst im Zusammenhang mit dem

⁴¹⁰ Vogt: *Ortsbegehungen*. S. 166.

Erinnerungs-Sujet entfalte.⁴¹¹ Vogt geht jedoch nicht auf die einzelnen Räume in der *Autobiographie* und deren Bedeutung für die Erinnerung ein. Birgit Nienhaus stellt in ihrer Studie zu Raumdarstellungen bei Bernhard fest, dass die Lokalitäten „eine Systematisierung und Strukturierung des Geschehens“ in der *Autobiographie* bewirken, ohne diesen Aspekt näher zu beleuchten.⁴¹² Auch Oliver Jahraus geht kurz auf die Orte ein, und zwar in Bezug auf den Ortswechsel der Figuren beziehungsweise der Geistesmenschen: In der Bewegung sieht er eine Verbindung zwischen den Figuren und deren geistiger Produktion.⁴¹³ Jedoch geht auch Jahraus nicht explizit auf die *Autobiographie* ein.

Im Fernseh-Interview *Drei Tage* hat Bernhard auf den Zusammenhang vom Raum und Schreiben hingewiesen. Laut der im Folgenden zitierten Aussage ist der Raum sowohl für das Schreiben an sich als auch als Metapher für die Schreibweise von Bedeutung:

Man geht zurück aufs Land, man zieht sich auf einen Hof zurück, man macht die Tore zu, wie ich – und das ist oft tagelang – bleibt abgeschlossen und die einzige Lust und das immer größere Vergnügen andererseits ist dann die Arbeit. Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang. Ist eine bestimmte Stufe erreicht nach vier, fünf Stockwerken – man baut das auf – durchschaut man das Ganze und haut alles wie ein Kind wieder zusammen. Aber während man glaubt, daß man's los hat, wächst einem schon wieder so ein Geschwür, das man als neue Arbeit, als neuen Roman erkennt, irgendwo am Körper heraus und wird immer größer. Im Grunde ist so ein Buch nichts als ein bösartiges Geschwür, ein Krebsgeschwür? Man operiert das heraus und weiß natürlich ganz genau, daß die Metastasen den ganzen Körper schon verseucht haben und daß eine Rettung

⁴¹¹ Ebd. S. 166.

⁴¹² Nienhaus, Birgit: *Architekturen und andere Räume: Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards*. Marburg: Tectum, 2010. S. 11. Nienhaus betont das Räumliche als konstituierend für Bernhards Schreiben im Allgemeinen: „Schreiben heißt für Bernhard, imaginäre Häuser zu bauen.“ S. 17.

⁴¹³ Jahraus: *Das „monomanische“ Werk*. S. 117ff.

gar nicht mehr möglich ist. Und das wird natürlich immer ärger und stärker, und es gibt da keine Rettung und kein Zurück mehr.⁴⁴⁴

Hier wird das Verhältnis des Autors zum Schreiben sichtbar, das als eine Oszillation zwischen dem Widerstand gegen und dem Drang zum Schreiben beschrieben wird, was sich wiederum durch metareflexive Kommentare im Werk erkennen lässt. Die Beschreibung der Sätze als ein Bauwerk lässt sich im Konstruktionscharakter der langen Sätze in Bernhards Schreiben unmittelbar nachvollziehen. Inwiefern sind also die Orte als strukturierende Elemente des Erzählens in der *Autobiographie* zu verstehen?

In Bernhards Werk generell treten der ‚Denkbezirk‘ wie auch der ‚Kerker‘ als Grundmodelle des Raums auf.⁴⁴⁵ Für die Projekte der schaffenden Figuren, der „Geistmensch“, scheinen die Häuser wichtige Funktionen zu haben, indem sie sich in ihren Häusern physisch einsperren, um ihr Lebenswerk zu schreiben. Zugleich scheint es eine Wechselwirkung zwischen den Figuren und den Räumen zu geben, insofern als die Figuren glauben, von ihren physischen, abgegrenzten Schreib- und Denkbezirken abhängig zu sein, wobei dieselben hermetischen Räume letztendlich auch Hindernisse darstellen. Wieland Schmid hat die Bedeutung und die Beziehung der Räume für die Figuren auf folgende Weise beschrieben:

Häuser spiegeln und strukturieren die Existenz der Protagonisten
[von Bernhards] Prosa. Häuser sind ihr Schicksal. Oft gehen sie nicht

⁴⁴⁴ Bernhard: *Drei Tage*. S. 56f.

⁴⁴⁵ Auch im Fernseh-Interview *Drei Tage* wird der Kerker in Verbindung mit dem Raum thematisiert, der wiederum mit dem Schreiben in Zusammenhang gebracht wird: „Mein Haus ist auch eigentlich ein riesiger Kerker. Ich habe das sehr gern; möglichst kahle Wände. Es ist kahl und kalt. Das wirkt sich auf meine Arbeit sehr gut aus. Die Bücher, oder was ich schreib', sind wie das, worin ich hause. Manchmal kommt mir vor, daß die einzelnen Kapitel in einem Buch so wie einzelne Räume in diesem Haus sind. Die Wände leben - nicht? So - die Seiten sind wie Wände, und das genügt. Man muss sie nur intensiv anschauen. Wenn man eine weiße Wand anschaut, stellt man fest, daß sie ja nicht weiß, nicht kahl ist. Wenn man lang allein ist, sich an das Alleinsein gewöhnt hat, im Alleinsein geschult ist, entdeckt man überall dort, wo für den normalen Menschen nichts ist, immer mehr. An der Wand entdeckt man Risse, kleine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer. Es ist eine ungeheure Bewegung an den Wänden. Tatsächlich gleichen Wand und Buchseite sich vollkommen.“ Ebd. S. 60.

nur in ihnen, sondern auch an ihnen zugrunde. Sie sind besessen von dem Gedanken, von einem alten Mauerwerk Besitz zu ergreifen, aber tatsächlich ergreift das alte Mauerwerk Besitz von ihnen. Was wie eine Idylle aussah, erweist sich als Kerker.⁴¹⁶

Auch in der *Autobiographie* hat der Raum die Funktion als Schaffensraum – beispielsweise wird das Schreibzimmer des Großvaters in *Der Keller* als ein winziger, überfüllter Raum eines Intellektuellen beschrieben, der während der Arbeitszeit nicht zu betreten sei (Ke: 166).

Wie Michail Bachtin gezeigt hat, sind in der erzählenden Literatur „alle Zeit- und Raumbestimmungen untrennbar miteinander verbunden“.⁴¹⁷ Der Raum und die Zeit haben nach Bachtin eine strukturierende Bedeutung für einen literarischen Text; sie dimensionieren einander in der Erzählung wechselseitig und geben einander Sinn. In der autobiographischen Literatur ist dieses Verhältnis von besonderer Bedeutung. Räume sind hier immer auch Erinnerungsräume und die Raumkonstruktionen Erinnerungskonstruktionen, das heißt sie haben eine deutliche zeitliche Dimension.⁴¹⁸ Aleida Assmann erklärt dieses Verhältnis zwischen Orten und Erinnerung damit, dass die Orte nicht nur die Erinnerung

festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.⁴¹⁹

Assmanns tautologische Formulierung der „Kontinuität der Dauer“ verweist auf eine wesentliche Voraussetzung der Erinnerungskonstruktion: die Beständigkeit der Orte. So sind auch in Bernhards *Autobiographie* die Räume

⁴¹⁶ Thomas Bernhards *Häuser*. Salzburg: Residenz Verlag 1995. S. 7.

⁴¹⁷ Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. 3. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2014. S. 180.

⁴¹⁸ Bereits Cicero unterstrich die zentrale Bedeutung von Orten für den Aufbau eines Gedächtnisspeichers. Bilder und Orte (*imagines et loci*) wurden als Bausteine der Gedächtniskunst bestimmt, bei der die Orte für die Ordnung und die Wiederauffindbarkeit bestimmter Wissensgehalte genutzt wurden. Vgl. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2006. S. 298.

⁴¹⁹ Ebd. S. 299.

eng mit der Erinnerung verknüpft, sie bilden einen Rahmen für die erzählte und teils für die erzählende Welt, indem sie als Ausgangspunkte für die Erinnerung dienen. Die physischen Räume stellen konkrete Verbindungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart dar. Zugleich bezeichnet die Differenz zwischen den Räumen aus der Kindheit und denjenigen der Gegenwart den Abstand, den das Gedächtnis überbrücken muss:⁴²⁰

Heute sagt mir jemand, die Scherzhauserfeldsiedlung wird abgerissen, stillschweigend. Ich hatte einen Augenblick gedacht hinzugehen, sie mir noch einmal anzuschauen, jahrelang hatte ich diesen Gedanken gehabt, hineinzugehen, von der Gaswerk-gasse aus, und das Kellergeschäft aufzusuchen. Einmal, vor fünf, sechs Jahren, habe ich einen Blick durch das Scherengitter, das heute noch existiert, durch die hohen Fenster in den Keller hineingeworfen. In das längst aufgelassene Geschäft, das sich anscheinend nicht mehr rentierte. Das Scherengitter war verrostet, die Türen waren abgesperrt, aber die Geschäftseinrichtung war wie damals. [...] Eine Reihe von Großmärkten hat sich in der Zwischenzeit ganz in der Nähe etabliert, sogenannte Supermärkte sind aus dem Lehener Boden gewachsen, die Wiesen sind verbaut, Zehntausende wohnen jetzt in grauen, geistlosen Betonklötzen auf den Grundstücken, über die ich tagtäglich in den Keller gegangen bin. Ein Vierteljahrhundert war ich nicht mehr in der Scherzhauserfeldsiedlung gewesen, aber es war der gleiche Geruch, es waren die gleichen Geräusche. Da stand ich und schaute hinein und dachte, wie ich das gemacht habe, daß ich mit Neunzigkilosäcken aus dem Magazin herüber, also zuerst aus dem Magazin die Treppe hinaus und um die Blockecke und wieder die Treppe in das Geschäft hinunter, gekommen bin. (Ke: 174f.)

Sowohl das Abreißen der Scherzhauserfeldsiedlung als auch der Wiederaufbau von „geistlosen“ Betonklötzen, in denen die Bevölkerung jetzt wohnt, zeugen von einer grundlegenden Veränderung. Zugleich wird hier demonstriert, wie der Erzähler das physische Aufsuchen des Ortes benutzt, um die

⁴²⁰ Vogt: *Ortsbegehungen*. S. 13.

Erinnerungen abzurufen, indem dargestellt wird wie nicht nur das Sehen, sondern auch das Gehör und der Geruchssinn benutzt werden, um die Erinnerungen zu konstruieren.

Im Folgenden sollen die Räume in Bernhards *Autobiographie* in ihren unterschiedlichen Funktionen untersucht werden. Dabei soll erstens die Stadt als Rahmen des Erzählens und als ein *locus terribilis* in den Blick genommen werden, der mit der „Mauer“ zugleich eine zentrale Metapher für die Grenzen der Erinnerungskonstruktion und für die Widerstände des Erzählers bereitstellt. Zweitens soll die Schuhkammer des Internats in ihrer paradoxen Funktion als kreativer Ort behandelt werden. Drittens soll der Baumstumpf als Erinnerungs- und Reflexionsort und als ein *locus amoenus* untersucht werden.

6.2.1 Die Stadt als „tödliche Schönheit“

Die Stadt Salzburg bildet in der *Autobiographie* den Rahmen für die erzählte, erinnerte Welt, und sie ist damit zugleich ein Erinnerungsort.⁴²¹ Sie ist nicht nur der Ausgangspunkt des ersten Bandes und also Ausgangspunkt des Erzählens, sondern sie bildet auch den Rahmen für andere Orte, wie das Internat, und darin die Schuhkammer, und die Scherzhauserfeldsiedlung. Die Bedeutung der Stadt für den ersten Band der Pentalogie wird allmählich durch den ausdrücklichen Wunsch des Erzählers angedeutet, die „Ursache dieses Geistes- oder Gefühlszustands, besser Geistes- und Gefühlszustands“ (Ur: 98), der ihn „augenblicklich befällt“, wenn er in der Stadt ankomme, aufzusuchen. Die starke Abneigung des Erzählers gegen die Stadt kommt gleich zu Beginn von *Die Ursache* zum Ausdruck, als Gefühl des Eingeschlossenseins in der Stadt wie in einer „perverse[n] Geld und Widergeld produzierende[n] Schönheits- als Verlogenhheitsmaschine“ (Ur: 9f.). In der polemischen Beschreibung der Stadt – „perverse [...] Schönheits- als Verlogenhheitsmaschine“ und „perfade Fassade“ (Ur: 11) – kommt eine Gesellschaftskritik als Kritik des

⁴²¹ Vgl. die Planung der autobiographischen Erzählungen, die auf einen Spaziergang durch die Straßen von Salzburg stattfand, wie es Siegfried Unseld in den Briefwechsellern beschrieb (vgl. Kapitel 4).

Schönen, Reinen und Großen an der Stadt zum Vorschein, deren Schattenseite, die Scherzhauserfeldsiedlung ironisch als ihr „Schönheitsfehler“ (Ke: 130) bezeichnet wird. Die Stadt ist dabei nicht als Großstadt zu betrachten, als Ort der Kreativität, wie er im Roman der Moderne häufig als Topos zu finden ist, sondern ganz im Gegenteil als eine provinzielle Stadt, die „gegen das Schöpferische“ (Ur: 11) ist und in der die „Kleinbürgerlogik“ (Ur: 11) herrscht. Die Stadt wirkt als Inbegriff des Schönen auf der Oberfläche – aber unter der Oberfläche als spießbürgerlich und falsch, als ein kategorisch abgewerteter Ort, der von „Geschäftemachern und ihren Opfern“ bevölkert ist (Ur: 9).

Die Stadt ist also nicht nur der Ort der Kindheit, sondern auch ein Konzept, das vom Erzähler einer massiven Kritik ausgesetzt wird. Sie wird hyperbolisch als ein Ort des Horrors, ein *locus terribilis*, dargestellt, dem der Erzähler gerade noch entkommen ist: „ich wäre langsam und elendig in ihren Mauern und ihrer das Ersticken und nichts als das Ersticken betreibenden unmenschlichen Luft zugrunde gegangen“ (Ur: 11). Der Gefängnischarakter der Stadt bezieht sich vor allem darauf, dass sie für den Erzähler eine Manifestation gesellschaftlicher Normativität ist, die als ein „fürchterlicher Friedhof der Phantasien und Wünsche“ (Ur: 12) erscheint. Ebenso wird das in ihr gelegene Internat, in dem der Protagonist sich plötzlich mit „vierunddreißig Gleichaltrigen in einem schmutzigen und stinkenden, nach alten feuchten Mauern und nach altem und schäbigem Bettzeug und nach jungen, ungewaschenen Zöglingen stinkenden Schlafsaal [...] in der Schranngasse zusammen“ befindet, als Kerker beschrieben: „Das Internat als Kerker bedeutet zunehmend Strafverschärfung und schließlich vollkommene Aussichts- und Hoffnungslosigkeit.“ (Ur: 13)

Die Bewohner der Stadt wohnen zwischen den „kalten und nassen Mauern“ (Ur: 9), was das Kerkerhafte und Menschenfeindliche an der Stadt unterstreicht.⁴²² Die Mauer taucht allerdings in allen fünf Bänden in unterschiedlichen Konstellationen auf, sowohl als konkretes Objekt als auch als

⁴²² Die Mauer bzw. Maurer werden auch als Schimpfworte benutzt, was in *Ein Kind* durch die Drohung der Mutter zum Ausdruck kommt: „Ich sei ein Versager, wenn ich es zum Maurerpolier brächte, das wäre schon von allen weiteren Zielen das höchste. Immer drohte sie mir mit dem Wort Maurerpolier, es war eine ihrer geschliffensten Waffen.“ (Ki: 428) Die Betonung durch die Kursivierung des Wortes „Maurerpolier“ deutet auf die

Metapher. Der Erzähler beobachtet überall Mauern, nicht nur in der Stadt in *Die Ursache*, sondern auch im Krankenhaus in *Der Atem*. Während die Bevölkerung nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges sich dafür entschied, an den in den Kirchen aufgestellten Gerüsten „Mauern zu bauen“ (Ur: 69), sieht der Protagonist im Krankenhaus in *Der Atem* gleich nach dem Wiedergewinn seiner Wahrnehmung „Menschen und Mauern“ (At: 226). Im Krankenhaus sind die Mauern Metaphern für die Grenze zwischen Ärzten und Patienten beziehungsweise für die Ignoranz der Ärzte gegenüber den Patienten: Die Ärzte errichten eine „künstliche Mauer der Ungewissheit zwischen den Patienten und sich“ (At: 255). Das Krankenhaus wird als eine Fabrik beschrieben, in der die Krankenschwestern mechanische „Krankenversorgungsmaschinen“ (At: 253) seien und die Ärzte „Schreckensbotschafter“, die eine „weiße Mauer geblieben [sind], in welcher kein menschlicher Zug zu entdecken war“ (At: 254).

Darüber hinaus beschreiben die Mauern in der Pentalogie eine Grenze der Erinnerung, die nicht zuletzt das kollektive Gedächtnis betrifft, nämlich die Ignoranz und das Nicht-erinnern-Wollen, Nicht-sehen-Wollen der Gesellschaft. Dies manifestiert sich exemplarisch und metaphorisch in den Salzburger Verwandten, die sowohl vom Erzähler als auch vom Großvater wegen ihrer Ignoranz abgelehnt werden, weil sie „hinter ihren Mauern“ ihr „wohlhabendes Leben“ führen (Ur: 43) und damit im Kontrast zur radikalen Lebensführung des Großvaters stehen, die auch dem Enkel näher liegt. Die vom Erzähler kritisierte mangelnde gesellschaftliche Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit der Salzburger „Geschäftemacher“ wird in den Mauern der Stadt augenfällig: Hinter der „Fassade“ (Ur: 13) der Stadt verbirgt sich eine dunkle Vergangenheit.

Die Mauer wird jedoch auch zu einer Metapher für den Kulturraum im Gegensatz zum Naturraum. Schon das Kind reflektiert über diesen Kontrast von Stadt und Land, nachdem der Protagonist mit seinen Großeltern aus Wien auf das Land gezogen war: „Die Welt war nicht aus Mauern wie in Wien, sie war grün im Sommer, braun im Herbst, weiß im Winter [...]“ (Ki: 447).⁴²³

Mündlichkeit sowie auf den Effekt, den das Wort auf das Kind hat. Das Wort repräsentiert den Gegensatz zu den Ambitionen des Großvaters für das Kind, etwas „Großes“ zu werden.

⁴²³ Diese Reflexion ist jedoch deutlich stilisiert, wie im Kapitel 4 erörtert wurde.

Der Kulturraum, der bei Bernhard aber nicht die Großstadt bedeutet, sondern die kleinbürgerliche Menschenfeindlichkeit hinter der Fassade des „Großen“, des Grandiosen und des Klassischen der Stadt Salzburg, wird damit als ein Ort voller Mauern und also voller Hindernisse dargestellt.

Die Menschenfeindlichkeit der Stadt wird am deutlichsten in ihrer Bezeichnung als „Todesboden“ (Ur: 47), wobei ihre Tödlichkeit mit ihrer Schönheit begründet wird:

Die Schönheit dieses Ortes und dieser Landschaft, von welcher alle Welt spricht, und zwar fortwährend und immer nur auf die gedankenloseste Weise und in tatsächlich unerlaubtem Tone, *ist genau jenes tödliche Element auf diesem tödlichen Boden*, hier werden die Menschen, die an diese Stadt und an diese Landschaft durch Geburt oder auf eine andere radikale unverschuldete Weise gebunden und mit Naturgewalt daran gekettet sind, fortwährend von dieser weltberühmten Schönheit erdrückt. Eine solche weltberühmte Schönheit in Verbindung mit einem solchen menschenfeindlichen Klima ist tödlich. Und gerade hier, auf diesem mir angeborenen Todesboden, bin ich zuhause und mehr in dieser (tödlichen) Stadt und in dieser (tödlichen) Gegend zuhause als andere, und wenn ich heute durch diese Stadt gehe und glaube, dass diese Stadt nichts mit mir zu tun hat, weil ich nichts mit ihr zu tun haben will, so ist doch alles in mir (und an mir) *aus ihr*, und ich und die Stadt sind eine lebenslängliche, untrennbare, wenn auch fürchterliche Beziehung. (Ur: 47)

Die Stelle bringt den Kern der Ursachenforschung auf den Punkt: Der Erzähler ist mit der Stadt, die Gegenstand seiner Gesellschaftskritik ist, unlöslich verknüpft. Die Stadt wird vom Erzähler gehasst und zugleich ist sie seine Heimat und damit offenbar Teil seiner Identität. Der Erzähler betrachtet sich selbst sogar als ein Produkt der Stadt, was ihn mit ihr schicksalhaft verbindet.⁴²⁴ Denn obwohl sie ihm ein *locus terribilis* zu sein scheint, geht er immer wieder in die Stadt hinein:

⁴²⁴ Hier fügt sich Bernhard in eine österreichische Tradition des Topos der problematischen Heimat ein, der etwa auch bei Elfriede Jelinek und Ingeborg Bachmann zu finden ist. Vgl.

Ich bin nicht mehr gezwungen dazu und gehe doch immer wieder (in Wirklichkeit und in Gedanken) und oft ohne zu wissen, warum, [...] in diesen Geistes- und Gefühlszustand, der doch nichts anderes als ein verheerender Gemütszustand ist, hinein, aus Erfahrung sage ich mir immer wieder, ich gehe in diesen Gemütszustand, also in diese Stadt, nicht mehr hinein, nicht in Wirklichkeit und nicht in Gedanken. (Ur: 98)

Auf diese Weise oszilliert die Darstellung zwischen Annäherungen an die Stadt und Distanzierungen von derselben. „Die Stadt der Kindheit (und Jugend) ist nicht erledigt“ (Ur: 99), folgert der Erzähler gegen Ende von *Die Ursache*, was als ein Hinweis darauf verstanden werden kann, dass der Prozess noch über den ersten Band hinaus andauern wird. Die Stadt ist als ein Erinnerungsraum, aber an sich nicht als kreativer Raum zu verstehen. Erst mit der Beschreibung der Schuhkammer im Internat, die im Folgenden untersucht werden soll, kann der Raum in seiner Charakteristik als Kerker, Denkbezirk und zwanghafter Schaffensraum betrachtet werden.

6.2.2 Die Schuhkammer als Metapher für das Schreiben

Der Raum, in dem sich die Kreativität des erzählten Ichs am deutlichsten entfalten kann, ist paradoxerweise die Schuhkammer im Internat. Unter dem Vorwand, in Ruhe Geige üben zu müssen, wird anderen während der Übungszeit der Eintritt verboten, was dem Schüler einen Rückzugsraum aus dem verhassten sozialen Zusammenhang des Internats ermöglicht. Dass dieser ersehnte Ort ausgerechnet der „zweifelloso fürchterlichste Raum im ganzen Internat“ (Ur: 14) ist, in dem die Zöglingsschuhe ihren „eingesperrte[n]

z. B. Sebald: *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Siehe auch die Thematisierung im Roman *Auslöschung*: „über unseren ganzen Herkunfts-komplex, über diese Thematik, die unsere lebenslängliche Thematik ist [...]“. (Au: 158)

Leder- und Schweißgeruch mehr und mehr verdichteten“ (Ur: 15), ist kennzeichnend für Bernhards *Autobiographie*, in der auch eine mögliche Idylle immer nur eine Variante des grundsätzlich Schrecklichen der Welt ist. Die Schuhkammer ist „beinahe vollkommen finster“, mit nur einem kleinen Fenster unter dem Dach, durch das „aber nur die schlechte Küchenluft herinkommt“ (Ur: 14). Sie befindet sich im Erdgeschoss und ist umgeben von einer dicken Mauer; nicht einmal Kriegssirenen dringen in die Kammer herein: „als ob sie hermetisch für mich und meine Phantasien und Träume und Selbstmordgedanken abgeschlossen wäre“ (Ur: 56). Während das Internat an sich als ein institutioneller Kerker kategorisiert werden kann, in dem ein freies und selbständiges Denken nicht möglich ist, bildet die Schuhkammer, durch ihre Isolation, ihre Abgeschlossenheit und durch die Mauer geschützt, eine Art Enklave. Dieser fantastische Zufluchtsort wird paradoxerweise – in Anbetracht seiner Beschreibung als der „fürchterlichste Raum“ des Internats – für das erzählte Ich zu einem Ort der Selbstverwirklichung. Die Beurteilung des Erzählers im obigen Zitat, die Kammer sei wie für ihn abgeschlossen, betont ihre Funktion als persönlicher Denkbezirk. Denn die Schuhkammer ist nicht nur ein Zufluchtsort, sondern schafft sowohl für das Musikschaffen als auch für die „Selbstmordmeditation“ eine ideale Atmosphäre:

So ist ihm der Eintritt in die Schuhkammer, die zweifellos der fürchterlichste Raum im ganzen Internat ist, Zuflucht zu sich selbst, unter dem Vorwand, Geige zu üben, und er übt so laut Geige in der Schuhkammer, daß er selbst während des Geigenübens in der Schuhkammer ununterbrochen fürchtet, die Schuhkammer müsse in jedem Augenblick explodieren, unter dem ihm leicht und auf das virtuoseste, wenn auch nicht exakteste kommenden Geigenspiel geht er gänzlich in seinem Selbstmorddenken auf [...]. (Ur: 14)

Auffällig ist, dass die Selbstmordgedanken des Protagonisten direkt mit diesem Ort verbunden sind, wie der Erzähler mehrmals wiederholt: „Immer wenn er künftig in die Schuhkammer eintritt, tritt er in den Selbstmordgedanken ein.“ (Ur: 14) Dieser Zusammenhang zwischen der Kammer und den Selbstmordgedanken wurde in der Forschung verschiedentlich erörtert. So

sieht Steffen Vogt die Wirkung der Schuhkammer als einen „Versuch der Objektivierung subjektiven Leidens qua Projektion in den umgebenden Raum“, der ein „Effekt eines sich mitunter verabsolutierenden Subjektivismus der Darstellung“ sei.⁴²⁵ Burghard Damerau dagegen pointiert die Entlastungsfunktion des Geigenspiels im Zusammenhang mit den Selbstmordgedanken; das mehrfach als „Instrument“ bezeichnete Geigenspiel wird zu einem Mittel, um die Selbstmordgedanken zu kontrollieren, um sich ihnen zu überlassen und sich ihnen zugleich zu entziehen.⁴²⁶ Dabei hat die Schuhkammer eine Schutzfunktion, welche Damerau wegen sprachlich-inhaltlicher Analogien wie die „hermetisch abgeschlossene deutschösterreichische Grenze“ (vgl. Ur: 70f.) nach dem Krieg als Zeit- und Autoritätenkritik liest.⁴²⁷ Die Schutzfunktion der Schuhkammer ist meines Erachtens jedoch vor allem auf die konkrete Situation im Internat zu beziehen. Der Protagonist flieht sowohl vor der nationalsozialistisch eingestellten Schulleitung als auch vor den Mitschülern und wählt stattdessen das Alleinsein, das seinen künstlerischen Neigungen entspricht. Dameraus Interpretation als direkte Analogie zur gesellschaftlichen Situation lässt sich demgegenüber nicht am Text belegen.

Vielmehr repräsentiert die Schuhkammer eine existentielle Grenzstation zwischen Leben und Tod: In der Kammer, die „für den Selbstmord die ideale gewesen wäre“ (Ur: 17), unternimmt der Dreizehnjährige „schon am zweiten Tag einen Versuch mit dem Hosenträger, gibt diesen Versuch aber wieder auf und macht seine Geigenübung“ (Ur: 14). Die Selbstmordgedanken treiben den Jungen also gleich in den schaffenden Zustand hinein, sowohl was die Selbstmordfantasie als auch was die musikalische Kreativität angeht. Dass der Protagonist sich gerade in diesem Zustand von einem Versager an der Geige – er „versagte in jeder Geigenstunde auf das kläglichste“ (Ur: 42) – zum Virtuosen wandelt, hat offenbar mit einer Grenzsituation zu tun, die sich auf die von Bernhard geschätzte und auch in der *Autobiographie* mehrfach erwähnte Philosophie Arthur Schopenhauers beziehen lässt:⁴²⁸ „Der Tod ist der eigentliche inspirierende Genius, oder der Musaget der Philosophie, weshalb

⁴²⁵ Vogt: *Ortsbegehungen*. S. 144.

⁴²⁶ Damerau, Burghard: *Selbstbehauptungen und Grenzen: Zu Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. S. 404.

⁴²⁷ Ebd. S. 405.

⁴²⁸ Vgl. dazu Kapitel 6.1.

Sokrates diese auch *thanatou meletê* [Vorbereitung auf den Tod] definiert hat.⁴²⁹ Umgekehrt betrachtet Schopenhauer die Kunst als keinen lebensbringenden Vorgang, sondern eher als „Stimulans zum Tod, zur Lebensabkehr und -verweigerung“.⁴³⁰

So beschreibt Bernhard mit der Schuhkammer einen Raum, der die existenzielle Thematik vor allem im poetologischen Zusammenhang verortet – im Selbstmorddenken, in der „Selbstmordmeditation“ kommt die Kunst des Geigenspiels zustande; diese Kunst hat, gerade durch ihren Grund in der existenziellen Grenzsituation, den Charakter einer experimentellen Improvisation. Die Performativität des Geigenspiels als permanente Übung erscheint für den Erzähler als Möglichkeit zu einer anderen Art der Kunst, zu einer neuen Virtuosität, die unmittelbar und improvisiert ist und „mit der im Sevcík vorgeschriebenen Musik aber nicht das geringste zu tun hatte“ (Ur: 15). Diese Kunst umfasst also das Unfertige, das Prozessuale, dasjenige, das nicht zur Korrektheit, zum Konventionellen oder zum Großen, zu Mozart, Beethoven oder Bruckner (Ur: 41) hinneigt, sondern im Gegenteil zu etwas, das im Augenblick, in der Meditation entsteht. Die Musik erscheint damit als eine im Fragmentarischen und Prozessualen des Übens virtuose Praxis, die in einen starken Gegensatz zum Selbstverständnis des Großvaters und seiner Idee des Großen tritt.

So liegt es nahe, das Geigenspiel als musikalisches Pendant der essayistischen Schreibweise und als Metapher für die sprachliche Praxis des Erzählers zu deuten:

[E]s war damals immer schon allein durch den Gedanken an das Geigenspiel und dann intensiv mit dem Auspacken der Geige und mit dem angefangenen Geigenspiel in Gang gekommen als ein Mechanismus, dem er sich mit der Zeit vollkommen ausliefern hatte müssen und der erst mit der Zerstörung der Geige zum Stillstand gekommen ist. (Ur: 16)

⁴²⁹ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band*. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Band 4. Zürich: Diogenes 1977. S. 542-597, hier S. 542.

⁴³⁰ Jung, Werner: *Von der Mimesis zur Simulation: Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius 1995. S. 120.

Das neue Verhältnis des Protagonisten zum Geigenspiel spiegelt sich auch in der Klangstruktur des Satzes, der von Wiederholungen und Alliterationen der Wörter ‚Gedanken‘, ‚Geigenspiel‘, ‚Geige‘ und ‚Gang‘ geprägt ist. Die mechanische sprachliche Wiederholung, die das repetitive, mechanische und beinahe zeremonielle Geigenspiel thematisiert, erzeugt an sich eine melodische Satzmelodie, fast ein Musikstück, das mit der „Zerstörung der Geige“ und mit dem „Stillstand“ endet. Die klangliche Seite der Sprache simuliert damit die Handlung, das mechanische, sich wiederholende Geigenspiel und danach den Stillstand.⁴³¹

Die Darstellung des Geigenspiels in der Schuhkammer ist also durchaus von einem „verabsolutierenden Subjektivismus“ geprägt, wie es Vogt formuliert. Dieser ist allerdings zugleich einer verstärkten Stilisierung unterworfen. Denn die Selbstmordmeditation, die sich mit dem Geigenspiel parallel intensiviert, verzerrt die musikalische Übung ins Groteske, was durch die sprachlichen Wiederholungen noch verstärkt wird:

Sein Eintritt in die Schuhkammer bedeutete gleichzeitiges Einsetzen seiner Selbstmordmeditation und das intensivere und immer noch intensivere Geigenspiel eine immer intensivere und noch intensivere Beschäftigung mit dem Selbstmord. (Ur: 15)

Später gibt der Erzähler zu, dass diese Virtuosität im Grunde nur eine „dilettantisch seine Melancholien *untermalende*“ (Ur: 40) gewesen sei. Auch dies lässt sich durchaus poetologisch deuten:⁴³² Sowohl inhaltlich als auch formal

⁴³¹ Das Versagen des Protagonisten in den Geigenstunden stimmt darüber hinaus mit seinem Versagen in den Schulfächern überein, deren normative Form der Wissensvermittlung der Erzähler ablehnt: „[H]atte ich einerseits die größte Lust, Geige zu spielen, die größte, Musik zu machen, weil mir Musik das Schönste überhaupt auf der Welt gewesen war, so haßte ich jede Art von Theorie und Lernprozeß [...], ich spielte nach eigenem Empfinden das Virtuoseste und konnte nach Noten nicht das Einfachste einwandfrei“. (Ur: 39)

⁴³² Die romantische Idealisierung des Dilettantismus, die sich hier andeutet, tritt in dem stärksten Gegensatz zum „Virtuosen“ und damit zum „Großen“, wie es der Großvater beschrieb.

lässt sich die Schuhkammerpassage mit ihrer Idealisierung improvisatorischer, entwurfshafter Musikalität auch als Idealbild einer autobiographischen Praxis verstehen, wie sie Bernhard in der Pentalogie entwickelt.

Nikolaus Langendorf sieht in der Schuhkammer-Passage, in Anbetracht des Schreibthemas der Pentalogie, das Ereignis der „geistig-künstlerischen ‚Geburt‘ des Ich“ statt einer Darstellung der biologischen Geburt.⁴³³ Demgemäß bezeichnet er diese Szene als die „poetologische ‚Urszene‘“ der *Autobiographie*, insofern als „sie die ‚Geburt‘ des Künstler-Ich aus dem Geiste der ‚Selbstmordmeditation‘ präsentiert“.⁴³⁴ Den Mangel an Aussicht aus der Schuhkammer betrachtet Langendorf als fehlende Möglichkeit zur poetologischen Selbstreflexion: „Damit bleibt jenes Medium poetologischer Selbstreflexion noch ausgespart, das im weiteren Verlauf sowohl dieses Textes als auch des gesamten Zyklus bedeutsam wird, nämlich das Leitmotiv des Beobachtens.“⁴³⁵ Langendorf hat damit zutreffend erkannt, dass sich diese Passage von der Mehrzahl der Darstellungen in der ‚Pentalogie‘, die von den Beobachtungen des erzählten Ichs ausgehen, unterscheidet. Allerdings beschreibt die Schuhkammer-Passage auch die erinnernden Beobachtungen des erzählten Ichs durch das erzählende Ich. Zudem ist die Passage kein absoluter Einzelfall in der *Autobiographie* – sie erinnert auch an die Momente künstlerischer Erweckung anderenorts, etwa an die Entdeckung der Literatur und des Schreibens als „Existenzmöglichkeit“ (Ke: 190), durch den Protagonisten: „[I]ch schrieb und schrieb, ich weiß nicht mehr, Hunderte, Aberhunderte Gedichte, ich existierte nur, wenn ich schrieb [...]“ (Kä: 331). Zugleich erscheint das Schreiben als die einzige Möglichkeit des Erinnerns: „Ich glaubte, alles retten zu müssen vor dem Vergessen, aus meinem Hirn heraus auf die Zettel, die schließlich Hunderte von Zetteln gewesen waren [...]“ (Kä: 397).

Insofern ist Langendorfs Interpretation der Schuhkammerpassage als „poetologische Urszene“ zu differenzieren: Symbolische ‚Geburten‘ und Entdeckungen der eigenen Kreativität sind ein durchgehendes Thema der Pentalo-

⁴³³ Langendorf: *Schimpfkunst*. S. 114.

⁴³⁴ Ebd. S. 116.

⁴³⁵ Ebd. S. 116.

gie. Langendorfs Deutung ist jedoch hilfreich, um die besondere Verknüpfung von Kunst und Tod in der *Autobiographie* zu verstehen, die mit der Schuhkammerszene eingeführt wird: Die Szene ist als eine kreative Erlösung zu betrachten, die aus dem Todesraum entsteht, in einem Zustand der Selbstmordmeditation und einem Fokus auf das eigene Innere. Das kreative Schaffen kann dabei als ein destruktives Schaffen im Sinne Schopenhauers und Nietzsches verstanden werden: das Geigenspiel als das „Lebensrad“, das den Selbstmord verhindert und das Leben aufs Neue in Gang bringt.

6.2.3 *Der Baumstumpf als Erinnerungsort und locus amoenus*

Während die Schuhkammer eine Enklave der Kunst ist, die den Egozentrismus fördert und die ohne eine Außenperspektive ist, finden sich in der *Autobiographie* auch andere Orte der meditativen Selbstreflexion, welche die Welt gerade umgekehrt aus einer Außenperspektive in den Blick nehmen. Ähnlich wie die Figurationen des Geistesmenschen in der übrigen Prosa⁴³⁶ verlässt der Großvater in *Ein Kind* die Zivilisation und beobachtet sie von außen, genauer von einem Baumstumpf aus: „Mein Großvater setzte sich auf einen Baumstumpf und sagte: Dort, die Kirche! Was wäre dieser Ort ohne die Kirche. Oder: Da, dieser Sumpf! Was wäre diese Öde ohne diesen Sumpf.“ (Ki: 454) Der Erzähler, der selbst ein Geistesmensch ist, wiederholt diese Geste: „Ich saß auf dem Baumstumpf und beobachtete hinter dieser Beobachtung meine Salzburger Zwischenzeit.“ (Kä: 346) Der Erzähler ahmt also den Großvater nach, indem er auf dem Baumstumpf sitzt und zugleich an das intellektuelle Erbe – das Schreiben – des Großvaters denkt:

⁴³⁶ Beispielsweise der Maler Strauch in *Frost* (1963), die Figur Oehler in *Gehen* (1971) und der Erzähler in *Ja* (1977). Gabriele Feulner analysiert die Funktion des Baumstumpfes in *Frost* wie folgt: „Der Baum, der zwar lebendig ist, aber doch in seiner Starre und Bewegungslosigkeit eine eingeschränkte Lebendigkeit verkörpert, spiegelt Strauchs eigenes starres Leben. Als einzelner alleinstehender Baum bildet er ein Sinnbild der radikalen, tödlichen Vereinzelung des Protagonisten. [...] Mit dem Tod wird vornehmlich der Baumstumpf immer wieder in Verbindung gebracht.“ Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010. S. 150f.

Durfte ich seinen Gedanken jetzt weiterdenken? Durfte ich sein System übernehmen, zu dem meinigen machen? Aber es war ja von Anfang an auch mein System gewesen. Aufwachen, anfangen bis zur Erschöpfung, bis die Augen nichts mehr sehen können, nichts mehr sehen wollen, schlußmachen, das Licht ausdrehen, sich den Alpträumen ausliefern, sich ihnen hingeben wie einer Feierlichkeit ohnegleichen. Und am Morgen wieder das gleiche, mit der größten Genauigkeit, mit der größten Eindringlichkeit, *die vorgespiegelte Bedeutung*. Auf dem Baumstumpf sitzend, das Heukareck vor mir, betrachtete ich die Infamie einer Welt [...]. (Kä: 350)

Von diesem Standpunkt durchschreitet der Erzähler imaginativ seine Vergangenheit und unternimmt eine radikale Selbstprüfung. Die Reflexion ist Teil der Beobachtungskunst, die dem Erzähler vom Großvater beigebracht wurde. Jetzt geht es um die Selbstbeobachtung ebenso sehr wie um die Beobachtung und Erinnerung an den Großvater:

Ich saß auf dem Baumstumpf und beobachtete hinter dieser Beobachtung meine Salzburger Zwischenzeit, die Zeit zwischen Großmair und Grafenhof, eine Schreckenszeit, eine Zeit der Demütigung und der Trauer: Ich war jenen Wegen durch die Stadt gefolgt, die ich mit meinem Großvater gegangen war, ich war durch jene Gassen gegangen, die mich zu meinen Musikstunden geführt hatten, ich getraute mich, schüchtern und in aller Heimlichkeit, sogar in die Scherzhauserfeldsiedlung, ohne allerdings den Podlaha und sein Geschäft aufzusuchen, ich stand in entsprechendem Abstand vor seiner Lebensmittelhandlung und beobachtete die Kundschaft, ich kannte sie. (Kä: 346)

Die Szene ist in der Art einer *mise-en-abyme* gestaltet: Die Art und Weise, wie der Achtzehnjährige den Ort seiner Kindheit aufsucht, indem er mit einem gewissen Abstand alte Bekannte beobachtet, wird auf der nächsten Ebene aufgegriffen, indem der erwachsene Erzähler denselben Ort aufsucht. Das Beobachten verläuft mit anderen Worten in mehreren Schichten: Der Erzähler beobachtet den achtzehnjährigen Beobachter, also sein jüngeres Selbst, und versucht dabei die Welt durch dessen Augen zu sehen. Die Mehrschichtigkeit

des Erzählens wird wiederum durch die Beschreibung der Beobachtung „hinter dieser Beobachtung“ unterstrichen.

Es findet hier also eine Verschachtelung der Zeitebenen statt, indem der Erzähler sich an den Spaziergang in der Jugendzeit erinnert, bei dem er sich wiederum an die Kindheit zurückerinnert. Der Baumstumpf hat also eine doppelte Funktion für das „Sehen“, wie es der Erzähler praktiziert. Wie der Großvater zieht auch der Erzähler in die Natur hinaus, um Überblick zu bekommen. Dies führt allerdings keineswegs zu einer distanzierteren oder neutralen Beobachtung:

Auf dem Baumstumpf sitzend, das Heukareck vor mir, betrachtete ich die Infamie einer Welt, aus der ich mich mit allen möglichen Vorbehalten gelöst, herausgeschwungen hatte, um sie aus meinem Winkel und durch mein Objektiv sehen zu können. Diese Welt sah genauso aus, wie sie mir mein Großvater beschrieben hatte, da ich noch ungläubig und nicht gewillt gewesen war, alles, was er mir beschrieb, anzunehmen, ich hatte ihm zugehört, aber ich hatte mich geweigert, ihm zu folgen, jedenfalls die ersten Jahre, später hatte ich selbst die Beweise für die Richtigkeit seiner Angaben: die Welt ist zum größten Teil ekeleregend, in eine Kloake schauen wir hinein, wenn wir in sie hineinschauen. (Kä: 351)

Das Ergebnis des Beobachtens ist wiederum stilisiert und läuft auf eine hyperbolische Beschreibung der Welt hinaus, die als „ekelerregend“ und als „Kloake“ beschrieben wird.

Damit ruft Bernhard zugleich den philosophischen Topos der Weltverachtung, des *contemptus mundi* auf. Die Darstellung des auf dem Baumstumpf Sitzenden, mit Blick auf den Berg Heukareck, den Inbegriff des wunderschönen Ortes, während er zugleich die Welt als Kloake beschreibt, ist offenbar ironisch zu verstehen. So ist die Distanzierung von der Welt von einer Ambivalenz zwischen zugewandter Versachlichung und sich abwendender Bewertung geprägt. Darauf weisen auch das „Objektiv“ und „Winkel“ des

Schauenden hin, als ob er die Welt durch ein Fernglas oder eine Kamera betrachtete, wobei das Wort „Winkel“ als Hinweis auf die subjektive Perspektivität der Beobachtungen verstanden werden kann.

Die häufige und wörtliche Wiederholung der Phrase des „Sitzens auf dem Baumstumpf“, die die jeweiligen Reflexionen einleitete und jeweils nicht oder nur geringfügig variiert wird, weist von vornherein über eine realistische Situationsdarstellung hinaus.⁴³⁷ Die Wiederholungen der Formel machen die formale Erzählkonstruktion auffällig und stören damit die Illusionsbildung der Fiktion – sie führen zu einer Verkünstlichung des Beschriebenen. Das Formelhafte der Wiederholung verstärkt dabei sowohl den Satzrhythmus als auch den Eindruck einer meditativen, zirkulären Denkbewegung. Jede Wiederholung der Formel scheint eine neue Einsicht zu geben, zugleich simulieren die Wiederholungen der Sätze das Mechanische der sprachlichen und gedanklichen Tätigkeit, und die Meditation erhält dadurch letztlich einen ironischen Charakter: „Auf dem Baumstumpf sitzend, sah ich die absolute Absurdität meiner Existenz.“ (Kä: 349)

Die formelhaften Partizipialkonstruktionen sind nicht Teil der Handlung, sondern sie thematisieren einen Ort, wo die Handlung – die eigene Geschichte und das Verhältnis des Erzählers zu seinem Großvater, sowie die Welt – aus der Distanz, von einem naturschönen Ort aus, der zugleich als der Gegensatz der von Mauern erfüllten Stadt erscheint, erblickt und analysiert wird.⁴³⁸ Dabei scheint es aber nicht der Ort an sich zu sein, sondern die ironische, mechanische Wiederholung des Satzes, die für das Erinnern und das

⁴³⁷ "Ich saß auf dem Baumstumpf zwischen zwei Buchen und beobachtete die paarweise spazierende Männerpatienten [...]" (Kä: 345f.); "Ich saß auf dem Baumstumpf und beobachtete hinter dieser Beobachtung meine Salzburger Zwischenzeit [...]" (Kä: 346); "Ich saß auf dem Baumstumpf und starte meine Existenz an [...]" (Kä: 348); "Auf dem Baumstumpf sitzend, sah ich die absolute Absurdität meiner Existenz." (Kä: 349); "Auf dem Baumstumpf sitzend, [...] betrachtete ich die Infamie einer Welt" (Kä: 351); "Auf dem Baumstumpf sitzend, hatte ich mein Vergnügen, die Rechnung, die mein Großvater aufgestellt hatte, nachzuprüfen" (Kä: 352); "Auf dem Baumstumpf sitzend, fragte ich mich nach meiner Herkunft" (Kä: 352).

⁴³⁸ Auch hierfür gibt es biographische Erklärungsversuche von Bernhard selbst. Schon in *Drei Tage* spricht er vom Heukareck als einem Auslöser des Schreibens während seines Krankenhausaufenthaltes: „Das waren wahrscheinlich der Anlass und die Ursache. Und aus dieser Langeweile heraus und mit dem Alleinsein mit diesem Berg, der das Heukareck heißt, und über Schwarzauch-St. Veit sich erhebt, [...] dann wird man entweder verrückt

Erzählen konstitutiv ist. Und auch der Ort selbst in seiner Charakteristik als ein *locus amoenus*, ist vor allem als Parodie zu betrachten, als ein ironischer Kommentar sowohl auf die Möglichkeit eines solchen kreativen Ortes als auch auf das Ideal eines stilistisch originellen, abwechslungsreichen Schreibens.

6.3 Zwischenfazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Großvater sowohl geistiger Vorfahr als auch Wegbereiter ist, dessen Weg der Erzähler wechselseitig ablehnt und folgt. Der Großvater ist eine poetologische Projektions- und Spielfigur: Seine Vorbilder, seine Ängste und seine Besessenheit von der Literatur und dem Schreiben spiegeln sich im Erzähler und in dessen Sprache. Hier zeigt sich wiederum ein, wenn auch inszeniertes, poetologisches Spannungsfeld zwischen der Anziehung und der Ablehnung des Großvatererbes, das sich durch die gesamte Pentalogie zieht. Die Einmischung der Stimme des Großvaters in den Text ist vor allem als Hinweis auf das geistige Vorbild zu betrachten. Zugleich betreibt der Text jedoch auch durch Andeutungen, Ironisierung und Metakommentare eine Distanzierung von dieser Herkunft und damit eine Unterminierung der eigenen Position, was eine ironische Doppelheit und eine Selbstreflexivität der Darstellung erzeugt. Vor allem vor dem Hintergrund der großväterlichen Idee der ‚Größe‘, mit der sich der Erzähler auseinandersetzt, scheint Bernhards *Autobiographie* mit ihrer essayistischen und häufig intrikaten Schreibweise und in Bezug auf die Thematik ein Gegenentwurf zu sein: der Versuch einer ironischen Autobiographik, die nicht

oder man fängt zu schreiben an ... Und dort 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'...". Bernhard: *Drei Tage*. S. 62. Auch Gerhard vom Hofe, dessen Untersuchung *Das Elend des Polyphem* im Jahr 1980 und also ein Jahr vor der Veröffentlichung von *Die Kälte* erschien und der nicht auf die Baumstumpf-Passagen hinweist, spricht in Bezug auf das Zitat aus *Drei Tage* vom Heukareck als einer „spielerische[n] Parodie des Berufungstopos“, dechiffriert zum Zeichen eines „Heureka“, das Teil der schriftstellerischen Geburt des Autors sei. Vom Hofe, Gerhard: *Das Elend des Polyphem: Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koepen und Botho Strauss*. Königstein: Athenäum 1980. S. 38.

auf die Vollendung eines künstlerischen Werks zielt, sondern sich in einer performativen und selbstreflexiven Schreibpraxis realisiert.

Während der Großvater als der geistige Ahne zu verstehen ist, haben die Räume die Funktion einer örtlichen Herkunft, die in Bezug auf das autobiographische Erzählen als Erinnerungsorte und -konstituenten fungieren. Die Kritik ästhetischer Größe bezieht sich dabei auch auf die Stadt, indem die Gesellschaftskritik in der polemischen Charakteristik der Stadt als Fassade, als spießbürgerlich und ignorant in Bezug auf die eigene nationalsozialistische Vergangenheit ausgedrückt wird. Die Stadt dient als Rahmen des Erzählens und Erinnerns, in dem die Schuhkammer, die Krankenhäuser und der Baumstumpf auf unterschiedliche Art und Weise Denk- und Schaffensbezirke darstellen. Die sich wiederholenden Worte „Kerker“ und „Mauer“ sind dabei Ausdrücke sowohl für den Widerstand des Erzählers gegen das Schreiben sowie für Grenzen der Erinnerung und Grenzen der Sprache.

Die Räume stehen in einem deutlichen Bezug zur Kreativität und zum Schreiben, was vor allem in der Schuhkammer-Passage deutlich wird: Sie ist ein hermetischer Kerker, wie eigens für den Erzähler und seine „Phantasien und Träume abgeschlossen“, ein also teilweise imaginativer Raum. Wenn die Räume aber einerseits Konstruktionen des Erzählers sind, sind sie andererseits faktische Orte und Ausgangspunkt des autobiographischen Erzählens und des Erinnerns. Die unterschiedlichen Räume sind dabei als Gegensätze konzipiert, die durch unterschiedliche Blickwinkel Einsicht und Aussicht ermöglichen: Während die Stadt als ein *locus terribilis* erscheint, ist der Baumstumpf – als ambivalenter Ort zwischen Natur und menschlicher Aneignung – mit seinem weiten Ausblick ein Raum der Erinnerung und Reflexivität. Und während die Kulturstadt Salzburg als Ort der unterdrückten Subjektivität erscheint, werden Bestrafungs- und Leidensorte wie die Schuhkammer und das Krankenhaus als Orte der Kreativität beschrieben, die – wenn auch auf unterschiedliche Weise – mit der Grenzsituation zwischen Leben und Tod begründet wird. Das Geigenspiel in der Schuhkammer erscheint dabei als eine Metapher für ein ideales, essayistisches Schreiben, das sich ganz dem Augenblick seiner Entstehung verdankt und als performative Praxis durch „Unfertigkeit“, Fehlerhaftigkeit und Improvisiertheit gekennzeichnet ist. Zugleich ist jede Art subjektiven Ausdrucks von vornherein durch das Mechanische

der sprachlichen und gedanklichen Tätigkeit gefährdet. Die direkte Simulation und Übernahme dieser Mechanik in die Darstellung, wie es sowohl in der Schuhkammer-Passage als auch direkter durch die Wiederholungen des Sitzens auf dem Baumstumpf geschieht, unterläuft die eigene sprachliche und gedankliche Tätigkeit und potenziert sie damit zugleich, indem sie die Aufmerksamkeit vom Erzählten ablenkt und auf den Prozess des Erzählens selbst richtet.

7. Zusammenfassung und Ausblick

Die vorliegende Studie hat erstmals systematisch die Poetologie der Prozessualität und des schreibenden Erinnerens in Thomas Bernhards fünfbandiger *Autobiographie* in den Blick genommen. Dabei lag der Fokus der Untersuchung auf erzähltechnischen, stilistischen und intertextuellen Dimensionen der Pentalogie. In intensiven Textanalysen wurde gezeigt, dass Bernhards prozessuale und performative Textkonzeption zu einem selbstreflexiven Sprechen führt, das das Gesagte permanent ironisch unterläuft und so immer auch ein subversives Spiel mit der Gattung der Autobiographie selbst betreibt.

In der früheren Forschung zu Thomas Bernhards *Die Autobiographie* lagen die Schwerpunkte hinsichtlich des Autobiographischen auf den fiktionalen Werken. Dabei standen vor allem Aspekte wie die Identitäts- und Erinnerungskonstruktion, die Künstlergenese und die Verortung der autobiographischen Pentalogie im Verhältnis zu den fiktionalen Werken sowie das Spannungsverhältnis zwischen Wahrhaftigkeit und Fiktionalisierung im Mittelpunkt. Obwohl in den späteren Jahren poetologische und sprachlich-stilistische Fragen in der Forschung an Bedeutung gewonnen haben, sind die prozessualen Aspekte von Bernhards Schreiben in der bisherigen Forschung unterbelichtet geblieben. Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung war es deshalb, den Fokus auf die Prozessualität und die Poetologie des schreibenden Erinnerens zu richten.

In Kapitel 2 dieser Arbeit wurden zunächst die theoretischen Grundannahmen der Untersuchung erörtert. Eine Ausgangsthese war, dass die deutlichen Fiktionalisierungen in Bernhards *Die Autobiographie* weniger mit Lejeunes Konzept des autobiographischen Paktes, sondern eher mit Doubrovskys Begriff der Autofiktion angemessen beschrieben werden können. Denn die Pentalogie oszilliert zwischen dem Versuch eines authentischen Erzählens und der Fiktionalisierung. In dieser Spannung werden sowohl der fehleranfällige subjektive Prozess des Erinnerens als auch die Performativität der Autorenrede selbst in erkenntnis- und sprachkritischer Hinsicht reflektiert. Von daher folgt Bernhards *Autobiographie* einer Tendenz des autobiographi-

schen Schreibens der 1970er Jahre, auf das Schreiben als Handlung zu fokussieren und die Grenzen zwischen Faktizität und Fiktionalität aufzulösen, geht aber darüber hinaus, indem sie das erzählerische Experimentieren, die Ausstellung von Subjektivität sowie die Prozessualität des Schreibens und des Erinnerns im Werk radikalisiert. Während der generelle Trend im autobiographischen Schreiben seit den 1970er Jahren zu einer Öffnung der Gattungsgrenzen beiträgt, erscheint Bernhards *Autobiographie* vielmehr als eine produktive Erprobung und Überschreitung des Genres.

In Kapitel 3 wurde die intertextuelle Dimension der *Autobiographie* am Beispiel der Bezüge zum Werk Michel de Montaignes diskutiert. Es zeigte sich, dass Montaigne als wichtiges poetologisches Vorbild in *Die Ursache* fungiert. Die rezeptionsästhetische und textkritische Untersuchung der Montaigne-Zitate im Text hat gezeigt, dass Bernhard den Begründer des Essayismus nicht nur als poetologische Autorität in Bezug auf das eigene autobiographische Schreiben nutzt, sondern den Essayismus auch unmittelbar in seine Schreibweise zu übertragen versucht. Die zitierten Sätze, die abrupt und montagehaft in den Text eingebaut sind, haben für Bernhard sowohl Bedeutung als Textmaterial als auch methodologischen Charakter, indem sie als konkrete Richtlinien für das eigene Schreiben inszeniert werden. Sie dienen dem Erzähler dabei als Legitimation sowohl für das eigene autobiographische Projekt wie auch für die Radikalität, die Polemik und die Rücksichtslosigkeit gegenüber der Gesellschaft, die mit Montaignes Willen zur Wahrheit und der Souveränität der Selbstdarstellung begründet wird. *Die Ursache* erscheint als ein Versuch, Montaignes Poetik der Selbst- und Wirklichkeitsbeschreibung unmittelbar auf die eigene Schreibpraxis anzuwenden – als Versuch einer schonungslosen, unverfälschten und unbeschönigten Wahrheitsvermittlung, die auch in poetologischen Metakomentaren im Text immer wieder als Ziel des eigenen Schreibens vermittelt wird. Die Zitate pointieren also einerseits die Thematik des Werkes unter anderem in Bezug auf die Beschreibung des Ichs im Verhältnis zur Gesellschaft beziehungsweise die Beschreibung der Gegenwelt des Ichs in Bezug auf die Welt. Andererseits lassen sie sich aber auch auf Bernhards Schreibweise beziehen: auf die „unfertige“, ausprobierende, prozessuale Sprache, auf die Hyperbolik und die Radikalität einer *essayistischen* Schreibweise.

Die Frage nach der Adaptation von Montaignes Essayismus und Autobiographismus in der Pentalogie wurde mit einer Untersuchung der Schreibweise des Autobiographischen in Kapitel 4 aufgenommen. Festgestellt wurde, dass Prozessualität sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Erzählebene der *Autobiographie* sichtbar wird: Einerseits stellt die Pentalogie eine Schriftstellergenealogie dar. Auch wenn die Handlung der *Autobiographie* nur selten auf die persönliche Entwicklungsgeschichte fokussiert und der Schwerpunkt weniger auf dem eigentlichen Prozess des Aufwachsens liegt, sondern auf einigen wenigen Episoden – die zudem erzählerisch nicht einem linearen Verlauf folgen, sondern eine zirkuläre Struktur aufweisen –, so präsentieren die einzelnen Bände doch unterschiedliche Stationen oder Phasen aus dem Leben des Autors. Sie folgen also auf der Ebene des Erzählten durchaus dem autobiographischen Grundmuster einer Darstellung des eigenen Lebens und erfüllen damit einen autobiographischen Pakt. Andererseits zeigt die *Autobiographie* auch ganz konkret die Spuren der Schriftstellergenealogie des Erzählers im Text, der häufig als performatives Zeugnis einer Selbstreflexion erscheint, die das rein darstellende Moment des Autobiographischen unterläuft. Paratextuell manifestiert sich die Prozessualität in Titeln und Untertiteln sowie in den Motti der einzelnen Bände. Am deutlichsten ist in dieser Hinsicht das Spannungsfeld zwischen dem Titel und dem Untertitel des ersten Bandes: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Dieser deutet bereits die Zirkularität des Erzählens an: Während der Titel „Ursache“ auf ein Ziel des Erzählens hinweist, relativiert der Untertitel „Andeutung“ dieses Ziel.

Dass die Prozessualität auch aus auktorialer Sicht als zentrales poetologisches Prinzip gelten kann, zeigt sich in den Aussagen des Autors. Das Prinzip des „Geschichtenzerstörers“ lässt sich aber nicht nur in den abrupten Enden der Werke zeigen, wie es etwa in dem Fernsehinterview *Drei Tage* (1970) beschrieben ist, sondern es ist Ausdruck eines generellen Widerstands gegen das Schreiben, der nicht zuletzt in der Schreibweise der *Autobiographie* inszeniert wird.

Durch die Analyse der textkonstitutiven Anfangssätze der einzelnen Bände wurde gezeigt, dass die Schreibweise der *Autobiographie* die lesende Rezeption des Textes gezielt herausfordert. Dieser Widerstand des Erzählers gegen das Schreiben und die sprachliche Vermittlung stimmt sowohl mit den

metareflexiven Kommentaren im Werk über das (authentische) Schreiben als auch mit den poetologischen Aussagen Bernhards über den Widerstand gegenüber dem Schreiben überein. Viele Sätze in der *Autobiographie* vermitteln den Anschein, als ob sie direkte Niederschläge des Schreibprozesses wären, und dass ein ständiges sprachliches Erproben – oder ein Schreibdenken – innerhalb der Sätze stattfände. Der mäandernde Erzählfluss und die essayistische, erprobende Schreibweise demonstrieren dabei einen Versuch der Annäherung an eine Wahrheit beziehungsweise eine Authentizität, die sich zugleich immer wieder entzieht. In diesem Changieren zwischen Potenzialität und Begrenzung spiegelt sich auch eine Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Sprache. Die verschachtelten Satzstrukturen zeigen, wie sich Subjektivität im Text konstituiert, im Spannungsfeld zwischen dem Ausdrucks- und Darstellungsbedürfnis und der Sprach- und Darstellungskritik. Gezeigt wurde, dass der Text einer Poetologie der simulierten Unfertigkeit und Prozessualität folgt, die sich in syntaktisch verzerrten Satzkonstruktionen und gedanklichen Abschweifungen in den Hypotaxen, aber auch in einer radikal subjektivierten und oft hyperbolischen Perspektive und in spontaner, assoziativer Gedankenführung und simulierter Mündlichkeit manifestieren.

Der Eindruck von Prozessualität, der sich aus der beobachteten Kontinuität der erzählten mit der erzählenden Ebene ergab, wird durch die Analyse der Erzählinstanz des Werkes zusätzlich bestätigt: Durch den häufigen Wechsel zwischen unterschiedlichen Erzählperspektiven wird eine Identifikation, ein authentisches Bild des Erzählers verhindert. Der Blick des beobachtenden Erzählers ist der Ausgangspunkt für die Textkonstruktion. Das Beobachten vergrößert die Distanz zwischen dem Ich und der Welt, es wird als wesentliche Form der Wirklichkeitsperzeption des Erzählers inszeniert, sie konturiert sein Weltbild und wird zu einer eigenen Kunst entwickelt.

Die Musik, die thematisch etwa im Geigenspiel des erzählten Ichs erscheint, wird auch in der Schreibweise reflektiert. In den Wiederholungen, im Redefluss, der zum Teil antithetisch und „kontrapunktisch“ erscheint, und in der Länge der Sätze wird ein Satzrhythmus sichtbar, der den Text als musikalisch wirken lässt. Damit kann die Musikalität wiederum mit einer Sprachskepsis in Zusammenhang gebracht werden, die auch in metapoetischen Erzählerkommentaren zum Ausdruck kommt: Der Fokus wird von den

Bedeutungs- und Ausdrucksaspekten der Sprache auf ihre formale Gestalt verschoben.

Eine wesentliche Fragestellung der *Autobiographie*, die sowohl thematisch als auch in Metareflexionen im Text immer wieder auftaucht, ist diejenige nach der Möglichkeit von Wahrheit und Wahrhaftigkeit autobiographischen Schreibens. Diese Frage hängt eng mit der Darstellungsweise zusammen, wie sie in Kapitel 5 untersucht wurde. Das Verhältnis zwischen autobiographischem Authentizitäts- und Wahrheitsanspruch einerseits und der Schreibweise andererseits, lässt sich im Text als ein Sprachspiel und letztlich als ein Spiel mit dem autobiographischen Genre selbst erkennen. So wurde durch die vorliegende Untersuchung gezeigt, dass dieses Spiel sich zum Teil in einer kreisenden Struktur des Erzählens manifestiert, in der unterschiedliche apodiktische Aussagen erprobt werden. Denn die Wahrheitssuche betrifft sowohl den Inhalt als auch die Sprache an sich: Im Prinzip des Prozessualen liegt eine Skepsis gegenüber der Wahrheit als etwas Eindeutigem, Endgültigem und Mitteilbarem.

Die metareflexiven Kommentare zur Möglichkeit autobiographischer Wahrheit gestalten sich im Text häufig als Sprachspiele, die um die Begriffe Wahrheit, Wirklichkeit, Lüge und Fälschung kreisen. Dies macht deutlich, dass für Bernhard Wahrheit vor allem unter einem Darstellungsaspekt interessant ist –, nicht so sehr als Frage nach der Wahrheit des Erzählten als vielmehr als Frage nach der Wahrhaftigkeit des Erzählens. Tautologische Satzkonstruktionen, ironische Übertreibungen und widersprüchliche Gedankenführung machen deutlich, dass Bernhards Text den für autobiographische Texte kennzeichnenden „Wahrheitswillen“, laut Waltz und Shumaker grundlegend für die Gattung der Autobiographie, unterläuft. Der Text bewegt sich zwischen dem Versuch einer wahrhaftigen, authentischen Darstellung (oder zumindest dem simulierten Versuch, sich in eine Authentizität hineinzuschreiben) und der Demonstration der Vergeblichkeit dieses Versuchs.

In der Forschung zu Bernhards Werken ist gelegentlich ein dialektisches Verhältnis zwischen Authentik und Fiktion festgestellt worden. Dies gilt für die Erinnerungskonstruktion in der autobiographischen Pentalogie in besonderer Weise, wie in der Untersuchung festgestellt wurde: Das Erinnern steht

immer in einem engen Zusammenhang mit dem Vergessen. Bernhards erkenntnistheoretischer Relativismus und der rhetorisch-performative Akt der Sprachwerdung in der *Autobiographie* werden mit der Erinnerungsproblematik verknüpft; die Erinnerung wird sowohl als etwas sinnlich Erfahrbares dargestellt als auch als etwas Nützliches, als ein Mittel zum Zweck der Darstellung. In diesem Zusammenhang stellt die Beobachtungskunst ein Schlüsselkonzept des Autobiographischen dar: Über seine Funktion als Handlungselement hinaus ist das Beobachten zugleich Metapher für das autobiographische Schreiben selbst, indem das Erinnern als imaginativer und ästhetisch-produktiver Vorgang inszeniert wird.

Die Frage nach der Wahrheit in Bernhards *Autobiographie* wurde weiterhin in einem dramentheoretischen Kontext untersucht: Das Theater ist in der Pentalogie auf mehreren Ebenen präsent, als Handlungselement, als Gegenstand der Reflexion und auch als Fiktionalisierungsmetapher. Dabei ist das Bernhardsche poetologische Prinzip des Tragikomischen auch in der Pentalogie deutlich, sowohl im Handlungszusammenhang als auch in seinen Beobachtungen der Umgebung, die teils in Analogie zu dramatischen Vorgängen gesehen werden. Nicht zuletzt ist der Erzähler als Beobachter ein „Zuschauer“ der Welt als Theater. Die Begriffe des Komischen und des Tragischen sind aber auch ein Zeichen dafür, wie die Genre Grenzen zwischen Epik und Drama verwischt werden und damit immer auch eine Reflexion über das Verhältnis von Fiktionalität und Faktizität anregen. Hierin zeigt sich eine Beweglichkeit des Erzählens, indem unterschiedliche Möglichkeiten erprobt werden und ein Spiel mit dem Genre des autobiographischen Schreibens und den Erwartungen, die an dieses Genre gestellt werden, in Gang gesetzt wird. Die Pentalogie entfaltet so ein Spannungsfeld zwischen Wahrheit und Fälschung, zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen Faktizität und Fiktionalität.

In Kapitel 6 wurden Handlungselemente untersucht, die für die Schriftstellergene des Erzählers wichtig waren. Gezeigt wurde, dass der Großvater als Lehrerfigur und die räumliche Herkunft des Erzählers wichtige produktionsästhetische Funktionen haben. Der Großvater ist nicht nur der philosophische Erzieher und Vaterersatz für den Protagonisten, sondern seine Ansichten prägen auch als weltanschauliche und poetologische Leitlinien das

Werk, insbesondere in *Die Ursache*. Die Stimme des Großvaters mischt sich auf subtile Art und Weise in die des Erzählers ein und erschwert eine klare Zuordnung der Aussagen. Der Erzähler fungiert auf diese Weise teilweise als ein Sprachrohr seines Großvaters. Das polarisierte Weltbild, das durch die Schilderungen zum Vorschein kommt, scheint von daher zumindest zum Teil auf den Großvater zurückzuführen zu sein. So lässt sich die Pentalogie als eine Hommage an den Großvater lesen, die allerdings zugleich ihre eigene Ironisierung betreibt, indem sie gerade die schriftstellerischen Bemühungen des Großvaters zunehmend karikiert. Insbesondere die großväterliche Idee von ästhetischer Größe, von einer reinen, klassizistischen, hohen Kunst, die sowohl seine eigenen wie auch seine künstlerischen Ambitionen für den Enkel betrifft, wird zum Gegenstand der Kritik und Ironisierung. Dies führt zu einem ständigen Oszillieren des Erzählers zwischen Identifikation und Distanzierung. Die essayistische Schreibweise der Pentalogie, die im Gegensatz zur Geschlossenheit klassischen Ausdrucks sich aus ihrer spontanen Gegenwärtigkeit und Vorläufigkeit gewinnt, ist gerade nicht abgeschlossen, sondern unabgeschlossen; sie ist nicht statisch vollendet, sondern performativ auf den Prozess des Schreibens selbst gerichtet und erscheint dabei als eine simulierte Ablehnung der Idee des „Großen“. Der Spaziergang ist dabei Metapher und Vorbild für eine dynamische und gedanklich kreisende, oft assoziative, *prozessuale* Schreibweise, die essayistische Form.

Die Räume – die Stadt, das Internat, die Krankenhäuser – sind zunächst als örtliche Ausgangspunkte des Erzählens zu verstehen. In Bernhards Dichtung sind vor allem zwei Grundmodelle des Raums von besonderer Bedeutung, die sich beide durch ihre Abgegrenztheit gegen ein Außen definieren: der Denkbezirk und der Kerker. In der Pentalogie haben die Stadt und das Internat die Funktion des Kerkers, während die Schuhkammer und auch der Baumstumpf als Räume der Reflexion beziehungsweise der Meditation fungieren. Die Räume sind aber auch Erinnerungsräume, die einen einrahmenden, strukturierenden Effekt auf das Erzählen haben. Während die Stadt vor allem als Objekt der polemischen Beschreibung erscheint und als Ort der Herkunft des Erzählers auch ein typischer autobiographischer Topos ist, sind die Schuhkammer des Internats und der Aussichtspunkt des Baumstumpfes komplementäre Orte der Distanzierung von der Welt. Sowohl Schuhkammer

als auch Baumstumpf lassen sich als paradoxe Thematisierungen des autobiographischen Schreibens verstehen – der Kerker der Schuhkammer als Enklave der Kunst, die aus der Selbstmordmeditation heraus die Freiheit zu Kreativität, Improvisation und Imagination ermöglicht; der Baumstumpf als Ort der Beobachtung und der Reflexion, der als ausgestellte sprachliche Phrase in der Beschreibung immer auch schon seine Begrenztheit signalisiert.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Prozessualität eng mit der Poetologie des Autors im Werk zusammenhängt. Die Prozessualität offenbart sich nicht nur in der Chronologie des Werkes, die unter anderem den Weg zum Schriftstellertum zeigt, sondern sie manifestiert sich auf unterschiedliche Art und Weise in der essayistischen, wandernden und kreisenden Schreibweise, in der Potenzialität der Satzkonstruktionen: Die mäandernden Sätze, Hypotaxen, Antithesen und Tautologien demonstrieren eine Skepsis gegenüber dem Erzählen und der Sprache, die letztlich in eine Musikalisierung des schriftlichen Ausdrucks mündet. Die Bernhardsche Insistenz, die auf der eigenen Geschichte und damit auf der eigenen Wahrheit beharrt, problematisiert den Begriff der Wahrheit – und dies nicht nur als allgemeine Erkenntniskritik, sondern vor allem als konkrete Infragestellung des Wahrheitsanspruchs des autobiographischen Schreibens als Genre. So lässt sich Bernhards Pentalogie als Versuch einer Neukonzeption des Autobiographischen verstehen: nicht in erster Linie als Beschreibung des eigenen Lebens, sondern als Untersuchung der Beschreibungsmöglichkeiten im Prozess des Schreibens, als performative Praxis.

Ausblick

Das autobiographische Schreiben beziehungsweise die Autofiktion als Genre scheint heutzutage lebendiger und populärer denn je. Gerade auch norwegische Autoren sind hier mit wichtigen Impulsen hervorgetreten: Autoren wie Karl Ove Knausgård, Tomas Espedal und Vigdis Hjorth haben dem Schreiben über das eigene Leben neue, radikale Wege aufgezeigt und das autobiographische Genre bis an seine Grenzen getrieben. Das Feuilleton hat für dieses

Phänomen den prägnanten Begriff „Wirklichkeitsliteratur“ gefunden. Gerade vor diesem aktuellen Hintergrund erscheint Bernhards *Autobiographie* als Meilenstein einer autobiographischen Literatur, die sich auf der Schwelle zwischen Fiktionalität und Faktizität bewegt und die auch in Norwegen hochaktuell ist. Dabei ist es wohl gerade Bernhards Schreibweise, die seine Texte für viele Autoren der norwegischen Gegenwartsliteratur so anziehend macht.⁴³⁹ In seiner *Autobiographie* demonstriert Bernhard paradigmatisch die komplexen sprachlichen, darstellungs-, schreib- und erzähltechnischen Herausforderungen, die mit den Wahrheitsansprüchen autobiographischen Schreibens verbunden sind. Die Komplexität dieses Wahrheitsbegriffes, seine ästhetische Brechung in der Literatur sowie die Frage nach der Möglichkeit und Unmöglichkeit einer eigenen Geschichte – besonders in unseren Zeiten von „fake news“ und „alternative facts“ – wären damit auch relevante Themen für die weitere Forschung zum autobiographischen Schreiben.

⁴³⁹ Vgl. Thomas Espedal, im Roman *Bergeners*: „Kan du huske, det er ikke lenge siden, hvordan vi nileste og hauset opp Thomas Bernhard, nå orker vi ikke å lese en eneste bok av ham, ikke en eneste setning av Thomas Bernhard, sa Preben til meg i baren på Café Opera. Mens vi snakket, mens Preben snakket og rakk ned på Thomas Bernhard, som vi begge hadde elsket og som ingen av oss nå lenger tålte, kanskje fordi han var så lett å imitere, kanskje fordi han hadde så sterk og dårlig innflytelse på flere norske forfattere, og fordi han skrev det som Peter Handke kalte en fattig prosa, mens Preben la ut om dette, kom det en jente [...] bort til oss i baren.“ Das Zitat ist an sich eine Imitation des Bernhardschen antithetischen und monomanischen Stils, in Form eines langen Sprachstroms, in dem der Erzähler den Monolog einer zweiten Figur wiedergibt – inklusive des charakteristischen *verbum dicendi* gegen Ende des ersten Satzes. Es kann aber auch als eine Andeutung auf Bernhards monomanisches Schreiben verstanden werden, das über die Zeit ermüdend werden kann. Tomas Espedal: *Bergeners*. Oslo: Gyldendal 2013, S. 37f. Auch spricht Vigdis Hjorth gerade von den autobiographischen Schriften Bernhards und die Schilderungen als eine Inspiration für ihr Schreiben. Mollerin, Kaja Schjerven: *Vigdis, del for del*. Oslo: Gyldendal 2017, S. 102f.

8. Abdruckgenehmigung

Dem Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden danke ich für die großzügige Publikationsgenehmigung für die Verwendung bislang unveröffentlicher Zitate aus dem Nachlass Thomas Bernhards.

9. Literaturverzeichnis

9.1 Siglen und Abkürzungen

AM	<i>Alte Meister</i> (In: Werke 8)
Au	<i>Auslöschung</i> (In: Werke 9)
It	<i>Der Italiener</i> (In: Werke 11)
Ja	<i>Ja</i> (In: Werke 13)
Jg	<i>Die Jagdgesellschaft</i> (In: Werke 15)
Kä	<i>Die Kälte</i> (In: Werke 10)
Ke	<i>Der Keller</i> (In: Werke 10)
Ki	<i>Ein Kind</i> (In: Werke 10)
Ka	<i>Kalkwerk</i> (In: Werke 3)
Ko	<i>Korrektur</i> (In: Werke 4)
Mo	<i>Montaigne</i> (In: Werke 14)
Un	<i>Unsterblichkeit ist unmöglich</i> (In: Werke 22.1)
Ur	<i>Die Ursache</i> (In: Werke 10)

9.2 Nachlass Thomas Bernhard

- NLTB W₁₀, Bl. 1.
- NLTB W₁₀/1b.
- NLTB W₁₀/2, Bl. 001.
- NLTB W₁₀/3, Bl. 1.
- NLTB W₁₀/3, Bl. 41.

9.3 Primärliteratur

Thomas Bernhard: Werke in 22 Bänden. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003ff:

- Bd. 3: *Das Kalkwerk*. Hrsg. von Renate Langer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Bd. 4: *Korrektur*. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Bd. 8: *Alte Meister*. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Bd. 9: *Auslöschung*. Hrsg. von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Bd. 10: *Die Autobiographie*. Hrsg. von Martin Huber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004
- Bd. 11: *Erzählungen I*. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Bd. 12: *Erzählungen II*. Hrsg. von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Bd. 13: *Erzählungen III*. Hrsg. von Hans Höller und Martin Huber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Bd. 14: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hrsg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Bd. 15: *Dramen 1*. Hrsg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Bd. 22.1: *Journalistisches. Reden. Interviews*. Hrsg. von Martin Huber, Wolfram Bayer und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015.
- Bd. 22.2: *Journalistisches. Reden. Interviews*. Hrsg. von Wolfram Bayer, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015.

- Thomas Bernhard und Siegfried Unseld: Hrsg. von Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer Julia. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009.
- Tomas Espedal: *Bergeners*. Oslo: Gyldendal 2013.
- Johann Wolfgang von Goethe: *Goethes Briefe. Band IV*. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow und Bodo Morawe. Hamburg: Christian Wegner Verlag 1967.
- Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Bd. 10. Dramen 8: Das Salzburger große Welttheater; Pantomime zum Welttheater*. Hrsg. von Heinz Otto Burger und Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer 1977.
- Franz Kafka: *Gesammelte Werke: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*. Hrsg. von Max Brod. (S.I.); New York: S. Fischer; Schocken Books 1953.
- Michel de Montaigne: *Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett*. Frankfurt am Main: Eichhorn Verlag 1998.
- Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1978.
- Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse; Zur Genealogie der Moral*. Hrsg. von Mazzino Montinari und Giorgio Colli. München; Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag; de Gruyter 1999.
- Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe. Bd. 1*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; de Gruyter 1980.
- Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band*. Zürcher Ausgabe. Werke in Zehn Bänden. Band 4. Zürich: Diogenes 1977.
- W. G. Sebald: *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg: Residenz Verlag 1991.
- Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960.

9.4 Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften. Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Hanns Eisler, Max Horkheimer und Rolf Tiedemann. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997.
- Aichinger, Ingrid: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk. In: *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 170-199.
- Aichinger, Ingrid: Selbstbiographie. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Aufl. Hrsg. von Klaus Kanzog. Berlin: de Gruyter 1977. S. 801-819.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2006.
- Bachtin, Michail: *Chronotopos*. 3. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Hrsg. von Walter Höllerer. München: Carl Hanser Verlag 1971.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam Verlag. 2012. S. 185-193.
- Barthofer, Alfred: Vorliebe für die Komödie: Todesangst. Anmerkungen zum Komödienbegriff bei Thomas Bernhard. In: *Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 31 (1982). S. 77-100.
- Baumgärtel, Patrick: Vorliebe für „Seiltänzeri“. Zu einigen Funktionen und Verwendungsweisen des Komischen in Thomas Bernhards „Komödientragödien“. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003*. Hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau Verlag 2003. S. 217-233.
- Bennholdt-Thomsen, Anke: Erinnerungstopoi. In: *Sog. Konvergenz und Peripherie der Systeme*. Hrsg. von Reiner Matzker. 1986. S. 17-26.
- Betten, Anne: Stilanalysen zur Literatursprache Thomas Bernhards. In: *Alles wird gut*. Hrsg. von Dagmar Neuendorff, Henrik Nikula und Verena Möller. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005. S. 13-29.

- Betz, Uwe: *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe: Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*. Würzburg: Ergon Verlag 1997.
- Billenkamp, Michael: *Thomas Bernhard: Narrativik und poetologische Praxis*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York; Oxford: Oxford University Press 1997.
- Bosse, Anke: Die Macht der Theatralität in Thomas Bernhards Prosa. In: *Germanistische Mitteilungen: Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur* 60-61 (2004-2005). S. 89-103.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Aufl. Chicago: The University of Chicago Press 1983.
- Broich, Ulrich und Manfred Pfister: *Intertextualität: Formen, Faktionen, Anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Bernd Schulte-Middleich. Tübingen: Niemeyer 1985.
- Brühne, Maren: *Die ideale Magie: Eine Begehung: Untersuchung ausgewählter Prosa Thomas Bernhards*. Hannover: Wehrhahn 2009.
- Bugmann, Urs: *Bewältigungsversuch: Thomas Bernhards autobiographische Schriften*. Bern; Las Vegas: Peter Lang 1981.
- Bürger, Christa: Schreiben als Lebensnotwendigkeit. Zu den autobiographischen Fragmenten Thomas Bernhards. In: *Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. Colloquium an der Universität von Amsterdam. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 21)*. Hrsg. von Alexander von Bormann. Amsterdam: Rodopi 1987. S. 43-64.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. Schreiben. In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 759-772.
- Cho, Hyun-Chon: *Wege zu einer Widerstandskunst im autobiographischen Werk von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995.
- Damerau, Burghard: *Selbstbehauptungen und Grenzen: Zu Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

- De Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993.
- Diller, Axel: *Ein literarischer Komponist?: Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011.
- Donahue, William J.: Zu Thomas Bernhards *Die Ursache. Eine Andeutung*. In: *Modern Austrian Literature* 21 (1988) H. 3-4. S. 89-105.
- Doubrovsky, Serge. Nah am Text. In: *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008). S. 125-136.
- Dörr, Volker C.: Leben und Wahrheit. Eine Lesart zu den autobiographischen Büchern Thomas Bernhards. In: *Modern Austrian Literature* 32 (1999) H. 2. S. 39-57.
- Enzensberger, Hans Magnus: Nomaden im Regal. In: Hans Magnus Enzensberger: *Nomaden im Regal. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 9-16.
- Erl, Astrid und Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick. In: *Literatur, Erinnerung, Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Hrsg. von Astrid Erl, Marion Gymnich und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003. S. 3-27.
- Ervedosa, Clara: „Vor den Kopf stoßen“. *Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008.
- Esslin, Martin: Beckett and Bernhard: A Comparison. In: *Modern Austrian Literature* 18 (1985) H. 2. S. 67-78.
- Eyckeler, Franz: *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1995.
- Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010.
- Fordham, Finn: *I Do, I Undo, I Redo: The Textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf*. Oxford; New York: Oxford University Press 2010.

- Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam Verlag 2012. S. 198-229.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Paderborn: Fink 2010.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.
- Glaser, Horst: Die Krankheit zum Tode oder der Wille zum Leben: Überlegungen zu Thomas Bernhards Autobiographie. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* (1987) H. 21. S. 63-73.
- Good, Graham: *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. London; New York: Routledge 1988.
- Gusdorf, Georges: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 121-147.
- Götze, Clemens: "Ein Autor ist etwas ganz und gar lächerliches und erbärmliches ...". *Autorschaft und mediale Inszenierung im Werk Thomas Bernhards*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2016.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: E. Klett 1957.
- Holdenried, Michaela: *Im Spiegel ein anderer: Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1991.
- Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000.
- Huber, Martin: Möglichkeitsfetzen von Erinnerung. Zur Rezeption von Thomas Bernhards autobiographischer Pentalogie. In: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Hrsg. von Wolfram Bayer. Wien: Böhlau 1995. S. 44-57.
- Huber, Martin: „schrieb und schrieb und schrieb...“. Erste Anmerkungen zu Nachlass und Arbeitsweise Thomas Bernhards. In: *Wissenschaft Als Finsternis?*. Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau 2002. S. 195-205.

- Huber, Martin und Manfred Mittermayer: Kommentar. In: *Werke in 22 Bänden. Bd. 10: Die Autobiographie. (Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind.)*. Hrsg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 513-570.
- Huntemann, Willi: *Artistik und Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990.
- Huntemann, Willi: „Treue zum Scheitern“. Bernhard, Beckett und die Postmoderne. In: *Text + Kritik* (1991) H. 43. S. 42-74.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. von Rainer Warning. S. 228-252. München: Wilhelm Fink Verlag 1975. S. 228-252.
- Jahraus, Oliver: *Das "monomanische" Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang 1992.
- Jahraus, Oliver: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang 1991.
- Jahraus, Oliver: Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geistesmenschen im Werk Thomas Bernhards. In: *Wissenschaft als Finsternis?*. Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau Verlag 2002. S. 65-82.
- Jannidis, Fotis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam Verlag 2000.
- Jannidis, Fotis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko: Einleitung: Autor und Interpretation. In: Dies. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam Verlag 2000. S. 7-34.
- Japp, Uwe: *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1999.
- Jeanson, Francis: *Michel de Montaigne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt Verlag 1958.
- Judex, Bernhard: Schreiben in der „Denkkammer“. Thomas Bernhard und das literarische Erbe seines Großvaters Johannes Freumbichler - Überlegungen zur poetischen Genese. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006*. Hrsg. von Martin Huber, Bernhard Judex,

- Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau Verlag 2006. S. 11-33.
- Jung, Werner: *Von der Mimesis zur Simulation: Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius 1995.
- Jurgensen, Manfred: Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard. In: *Bernhard. Annäherungen*. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern: Francke 1981. S. 99-122.
- Kafka, Franz: *Die Zürauer Aphorismen*. Hrsg. von Robert Calasso. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2011.
- Kahrs, Peter: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen: Rhetorische Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Klug, Christian: *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Kovács, Edit: *Richter und Zeuge: Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa*. Wien: Praesens 2009.
- Kramer, Olaf: Wahrheit als Lüge, Lüge als Wahrheit. Thomas Bernhards Autobiographie als rhetorisch-strategisches Konstrukt. In: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Hrsg. von Joachim Knappe und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 105-122.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum 1971. S. 345-375.
- Krumrey, Birgitta / Ingo Vogler / Katharina Derlin (Hrsgg.): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014.
- Kuhn, Gudrun: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“: *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.
- Laemmle, Peter: Karriere eines Außenseiters. Vorläufige Anmerkungen zu Thomas Bernhards fünfteiliger Autobiographie. In: *Text + Kritik* (1982) H. 43. S. 1-7.

- Langendorf, Nikolaus: *Schimpfkunst: Die Bestimmung des Schreibens in Thomas Bernhards Prosawerk*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang 2001.
- Lehmann, Jürgen: Autobiographie. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1 A-G*. Hrsg. von Klaus Weimar, Harald Fricke und Jan-Dirk Müller. Berlin [u.a.]: De Gruyter 1997.
- Lejeune, Philippe: *Der Autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994.
- Ludewig, Alexandra: *Grossvaterland: Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie*. Bern; New York: Peter Lang 1999.
- Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuwied: Luchterhand 1971.
- Marquardt, Eva: *Gegenrichtung: Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: M. Niemeyer 1990.
- Marquardt, Eva: ‚Ist es ein Roman? Ist es eine Autobiographie?‘ „Erfinden“ und „Erinnern“ in den autobiographischen Büchern Thomas Bernhards. In: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Hrsg. von Joachim Knape und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 123-133.
- Meis, Verena: *„Fäden im Kopf“: Theatrales Erzählen in Thomas Bernhards Prosa*. Würzburg: Ergon Verlag 2015.
- Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie*. Bern: A. Francke 1949.
- Mittermayer, Manfred: *Ich werden: Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre*. Stuttgart: H.-D. Heinz Akademischer Verlag 1988.
- Mittermayer, Manfred: „... sagt Montaigne“. Thomas Bernhard liest die rowohlt monographie Nr. 21. In: *Lesespuren - Spurenlesen oder Wie kommt die Handschrift ins Buch? Von sprechenden und stummen Annotationen*. edited by Marcel Atze und Volker Kaukoreit. Wien: Praesens 2011. S. 414-16.
- Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler 1995.

- Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Mittermayer, Manfred: Von Montaigne zu Jean-Paul Sartre. Vermutungen zur Intertextualität in Bernhards *Auslöschung*. In: *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*. Hrsg. von Joachim Hoell, Kai Luehrs-Kaiser und Anke Bennholdt-Thomsen. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 159-173.
- Mittermayer, Manfred und Uwe Betz. *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975). <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=268>. (Letzter Abruf: 10.7.2018)
- Mollerin, Kaja Schjerven: *Vigdis, del for del*. Oslo: Gyldendal 2017.
- Morneweg, Annelie: *Elemente des Komischen in der Autobiographie Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademie Verlag 1995.
- Müller-Funk, Wolfgang: Hohe Schule des Hyperbolischen. Übertreibung als essayistische Konfiguration. In: *Germanistische Mitteilungen: Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur in Wissenschaft und Praxis* 60-61 (2004-2005). S. 75-87.
- Müller, Klaus-Detlef: *Autobiographie und Roman: Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Tübingen: Niemeyer 1976.
- Müller, Wolfgang W.: Stil. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2013.
- Neumann, Birgit: *Erinnerung, Identität, Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“*. Berlin: de Gruyter 2005.
- Nienhaus, Birgit: *Architekturen und andere Räume: Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards*. Marburg: Tectum 2010.
- Nünning, Ansgar: 'Memory's Truth' and 'Memory's Fragile Power'. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2*. Hrsg. von

- Christoph Parry und Edgar Platen. München: Iudicium 2007. S. 39-60.
- Nünning, Ansgar: Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. Hrsg. von Christoph Parry und Edgar Platen. München: Iudicium 2007. S. 269-292.
- Nünning, Ansgar: Schreibweisen. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erw. Auflage*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2013.
- Obaldia, Claire de: *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford; New York: Oxford University Press 1995.
- Obervossbeck, Rainer: *Die Angst des einsamen Künstlers: Untersuchungen zu den autobiographischen Texten von Thomas Bernhard*. Aachen: Verlag Mainz 1997.
- Parth, Thomas: *Verwickelte Hierarchien: Die Wege des Erzählens in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*. Tübingen: Francke 1995.
- Pascal, Roy: Die Autobiographie als Kunstform. In: *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 148-157.
- Pascal, Roy: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart: W. Kohlhammer 1965.
- Petrasch, Ingrid: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards: Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1987.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre. Erw. Neuauflage*. München: DTV 1982.
- Reiter, Andrea: Thomas Bernhards „musikalische Kompositionsprinzip“. In: *Rowohlt Literaturmagazin* (1989) H. 23. S. 149-68.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung. Bd. 3. Die erzählte Zeit*. München: Fink Verlag 1991.

- Rohde, Carsten: Krieg in Permanenz. Thomas Bernhards autobiographische Erzählungen. In: *Autobiographie und Krieg. Ästhetik, Autofiktion und Erinnerungskultur seit 1914*. Hrsg. von Jan Röhnert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014. S. 217-228.
- Rommel, Thomas: Stilistik/Stilanalyse/Stilkritik. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2013.
- Ronge, Verena: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife oder: Die Macht des Performativen im Werk Thomas Bernhards. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/06*. Hrsg. von Martin Huber, Bernhard Judex, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau Verlag 2006. S. 105-117.
- Sandberg, Beatrice und Ulrich Breuer: Einleitung. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. Hrsg. von Beatrice Sandberg und Ulrich Breuer. München: Iudicium 2006. S. 9-16.
- Sandnes, Guro. *Schreiben zwischen zwei Welten. Zu Erica Pedrettis Harmloses, Bitte und Engste Heimat*. Universitetet i Bergen 2009.
- Sandnes, Guro: Zu Erinnerung, Wahrheit und Fälschung in Thomas Bernhards *Die Ursache*. In: *Triangulum. Germanistisches Jahrbuch 2015 für Estland, Lettland und Litauen. Beiträge des 10. Nordisch-Baltischen Germanistiktreffens (Tallinn, 10.-13. Juni 2015)*. Hrsg. von Mari Tarvas, Heiko Marten und Antje Johanning-Radziene. 2016. S. 415-416.
- Schlinkert, Norbert W.: *Wanderer in Absurdistan: Novalis, Nietzsche, Beckett, Bernhard und der ganze Rest: Eine Untersuchung zur Erscheinung des Absurden in Prosa*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Schmied, Erika und Wieland Schmied: *Thomas Bernhards Häuser: Mit einem Essay und 132 Photographien*. Salzburg. Hrsg. von der Nachlaßverwaltung Thomas Bernhard. Salzburg: Residenz 1995.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: „Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit“. Zu Thomas Bernhards Autobiographie ‚Der

- Keller'. In: *Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard*. Hrsg. von Klaus Wagner Karl Amann. Innsbruck: Studien Verlag 1998. S. 217-239.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1986.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Thomas Bernhard's Poetics of Comedy. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Hrsg. von Matthias Konzett. Rochester, NY: Camden House 2002. S. 105-115.
- Schweikert, Uwe: „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert.“ Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: *Text + Kritik* (1974) H. 43. S. 1-8.
- Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle: *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J.M. Metzler 1990.
- Schäfer, Andreas: Sein Schreibstil war ein Virus. <https://www.zeit.de/2014/07/thomas-bernhard>. (Letzter Abruf 10.7.2018)
- Shumaker, Wayne: *English Autobiography: Its Emergence, Materials, and Form*. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press 1954.
- Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*. München: Beck 1992.
- Starobinski, Jean: Der Stil der Autobiographie. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 200-213.
- Steingröver, Reinhild: *Einerseits und Andererseits: Essays zur Prosa Thomas Bernhards*. New York: Peter Lang 2000.
- Strowick, Elisabeth: Unzuverlässiges Erzählen der Existenz. Bernhards Spaziergänge mit Kierkegaard. In: *Denken/Schreiben (in) der Krise. Existentialismus und Literatur*. Hrsg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2004. S. 453-481.
- Theisen, Bianca: „Im Guckkasten des Kopfes“. Thomas Bernhards Autobiographie. In: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Hrsg. von Franziska Schössler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 246-265.

- Thill, Anne: *Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards: Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Thorpe, Kathleen: The Autobiographical Works of Thomas Bernhard. In: *Acta Germanica* 13 (1980). S. 189-200.
- Vogt, Steffen: *Ortsbegehungen: Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards Der Italiener und Auslöschung*. Berlin: E. Schmidt 2002.
- Vom Hofe, Gerhard: *Das Elend des Polyphem: Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauss*. Königstein: Athenäum 1980.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2005.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung. In: *Auto(R)Fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf und Eric Achermann. Bielefeld: Aisthesis 2013. S. 7-21.
- Wagner, Walter: *Franzose wäre ich gern gewesen. Zur Rezeption französischer Literatur bei Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang 1999.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: *Das erinnerte Ich: Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*. München: C. H. Beck 1974.
- Zima, Peter V.: *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2012.
- Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?. In: *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer. Berlin: De Gruyter 2009. S. 285-314.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: E. Schmidt 2001.

Abstract

Poetologie der Prozessualität und schreibendes Erinnern in Thomas Bernhards Die Autobiographie

“Ich bin ein *Geschichtenzerstörer, ich bin der typische Geschichtenzerstörer*” – “*I am a story destroyer, I am the typical story destroyer*”, Thomas Bernhard (1931-1989) says in the film manuscript *Drei Tage* (1970). The Austrian author Thomas Bernhard is famous for his monomaniacal, ironic and antithetic style, which is found in all his works. In Bernhard’s prose, the language is in the centre, while the story plays a minor role. The goal is not to write a “whole” work, but to “cut” stories through interruptions, abrupt endings of narratives, and undermining the logics of a story. However, “destroying a story” is also an accurate characterisation of the contrast between the expectations called forth by the title of the pentalogy – *Die Autobiographie* – and the non-fulfilment of these expectations. Long wordy sentences, hypotaxes, and hyperbolism are in the centre of Thomas Bernhard’s *Die Autobiographie*. The style overshadows to a large degree the story of Bernhard’s childhood and adolescence, so that the story itself ends up as fragmented to the point of being almost invisible.

The present dissertation, *Poetologie der Prozessualität und schreibendes Erinnern* (“**Poetics of Processuality and Writing Remembrance**”), examines Thomas Bernhard’s five autobiographical novels – *Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte*, and *Ein Kind* – which were published between 1975 and 1982, and later collected and published as a pentalogy with the title *Die Autobiographie*. The first four volumes are to a large degree chronological, and deal with the period from the protagonist’s 14. until his 19. year of life. The last volume, however, breaks the chronology by focussing on his early childhood.

The main focus of the dissertation is the processuality of the poetic language in Thomas Bernhard’s *Die Autobiographie*. The following research questions are considered: What kind of poetic language of autobiographical writing does the work construct? How does Bernhard decide the genre affili-

ation of his work through 'language play' with key terms linked to autobiography? How does he thematise the process of finding language in *Die Autobiographie*? What is the importance of Bernhard's writing style regarding his autobiographical writing and his descriptions of reality?

The previous research on Thomas Bernhard agrees that *Die Autobiographie* is not an ordinary autobiography: His five autobiographical novels are said to be just as fictional as his fictional work is autobiographical. The research has focused mainly on three areas: his autobiography in light of his fiction, a psychoanalytical focus with an emphasis on Bernhard's childhood memories, and different aspects of the writing style of his work. However, the concept of writing processes and processuality regarding writing has not been discussed in the previous research.

Firstly, *processuality* describes the autobiographical thematic, as the pentalogy thematises the phases of the narrator's adolescence. Secondly, processuality concerns aspects of the aesthetics of Bernhard's writing. Because of its writing style, the pentalogy has a "processual", "un-finished" and fluid character, as if the work would be in constant process and constant flow. In my dissertation I discuss how processuality appears through different aspects in the five volumes, and I show how the pentalogy is constituted as an autobiographical and at the same time poetic work through the aspects of processuality.

In Chapter 2, I discuss different theories on autobiography, autobiographical writing, and truth and fiction in the autobiographical literature. I have chosen not to follow one theoretical direction, instead pragmatically combining different theoretical approaches. In order to be able to capture Thomas Bernhard's autobiographical writing style and its character between facticity and fictionality, it was necessary to start with the concrete writing style of the works.

Bernhard's oral style, the flow of his language, the subjective notions, the hyperbolism of his characterisations and the radicalism of the perspectives can be located with reference to the concept of essayism. In this regard, the intertextual references in *Die Ursache* to Michel de Montaigne, the founding father of essayism, are particularly interesting: the volume con-

tains three passages with citations that originate from Montaigne. This intertextual dimension is examined in Chapter 3. The citations include, among other things, descriptions of writing, of the self and of reality, and can therefore be read as advices or as a poetical programme for writing and self-writing. I conclude that Montaigne is being used not only as a strategy of legitimation and authorisation, but also as a poetical role model.

In Chapter 4, the specific characterisations of Bernhard's writing style in his *Autobiographie* are examined. The analysis shows that Bernhard's writing style is constituted through hyperbolics, through linguistic repetitions, through the redundancy of his style – and through which the processuality of Bernhard's autobiographical writing manifests itself. The writing appears to attempt a search for authenticity and to prove the story which is being told.

In Chapter 5 I examine the reflexions in the volume regarding truth and falsehood – and the possibility of disseminating the truth and truthfulness of autobiographical writing. The topic appears as meta-reflexions in the texts, and in the end as a “play” with language and notions. This is closely intertwined with the prose – with the hypotaxes, the hyperbolics, and the tautologies of the text, and shows the principle of process as a scepticism towards truth as something definite and distinct. The writing circles around the notions of truth, reality, falseness and lie. This “play” indicates that the question of truth for the author is particularly interesting as an aspect of narration, as a question of the truthfulness of narration. I also discuss the novel's theatre motif and its relation to performativity, truth, fictionalisation, and aestheticisation.

In Chapter 6 I examine some elements of the story that are particularly important to the poetics of writing. The protagonist of the grandfather as a poetic “projection character” plays an important role for genesis of becoming an author. His voice and his worldview interfere with the narrative. In this way he is both being honoured and at the same time ironized.

In conclusion, the dissertation finds that processuality manifests itself both in the story itself and on the narrative level. Processuality expresses itself in the childhood descriptions, where the stories show the origins of the

genesis of writing. These are, however, often being undermined of a performative self-reflexion. Processuality is also closely connected with the writing style of the author. The novel manifests itself as a process in different ways in the essayistic, wandering, circling writing style, but also in the potentiality of syntax: the meandering sentences, the hypotaxes, antitheses and tautologies demonstrate, through their linguistic complications, a scepticism towards the possibilities of language to communicate truth.

In this respect Bernhard's *Autobiographie* can be understood as a new approach of autobiographism: it is less a question of describing life, and more a question of analysing the possibilities of description in the process of writing, as a performative praxis.



Grafisk design: Kommunikasjonsevidlingen, UIB / Trykk: Skjerve Kommunikasjon AS



uib.no

ISBN: 978-82-308-3570-8