

335 784 404

# Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard

Herausgegeben von  
Joachim Knappe und Olaf Kramer

Germ  
56 460  
R 32

Universität Tübingen  
Fakultätsbibliothek Neophilologie

1642/11 Königshausen & Neumann



Gefördert mit Mitteln  
der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung in Köln,  
der Thomas Bernhard Privatstiftung in Wien  
und der Wüstenrot Stiftung in Ludwigsburg.

Umschlagabbildung: *Thomas Bernhard*  
Beschreibung: Frankfurt 1984  
Bildnummer: # 07713  
Fotonachweis am Bild: © Isolde Ohlbaum

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2011

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4520-2

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Vorwort

Im Rahmen des vierten Tübinger Rhetorikgesprächs fand sich im März 2010 eine Reihe von Kennern des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard zu einer kleinen Expertenkonferenz über das Thema *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard* zusammen. Thomas Bernhards besonderes Verhältnis zur Sprache und zu den kommunikativen Praktiken des Menschen gab Anlass, sein Leben und Werk unter den im Konferenzthema genannten Aspekten neu zu befragen. Im Rahmen der Tagung fanden im Tübinger Zimmertheater auch die Aufführung einer bühenmonologischen Fassung von Bernhards Spätwerk *Auslöschung* durch Hermann Beil sowie ein Zwiegespräch zwischen der Journalistin Krista Fleischmann und Joachim Knappe über den schreibenden Bernhard und sein Bild in den Medien statt. Abgeschlossen wurde die Reihe der Bernhard-Veranstaltungen mit einer Lesung von Andreas Maier zum 60. Geburtstag von Joachim Knappe, ebenfalls im Tübinger Zimmertheater, die immer wieder um das Thema Thomas Bernhard kreiste und den Schriftsteller Bernhard kritisch bespiegelte.

Zum 80. Geburtstag des 1989 früh verstorbenen Autors überreichen wir der interessierten Öffentlichkeit mit dem vorliegenden Sammelband die wissenschaftlichen Erträge des Tübinger Symposiums. Seine Durchführung und die Präsentation der Ergebnisse konnten nur durch die großzügige Unterstützung von Christoph Oswald, Wüstenrot-Holding AG, sowie durch Zuschüsse der Fritz-Thyssen-Stiftung und der Thomas-Bernhard-Privatstiftung gelingen. Dafür sei herzlich gedankt.

Für die redaktionellen Arbeiten am Sammelband danken wir Pia Engel und auch Constantin Neumeister. Dank gilt ebenfalls dem Verlag Königshausen & Neumann für die Aufnahme des Bandes in sein Verlagsprogramm.

Tübingen im Frühjahr 2011

Joachim Knappe, Olaf Kramer



## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	V
Zu den Beiträgen des Bandes .....	1
JOACHIM KNAPE	
Zur Problematik literarischer Rhetorik am Beispiel Thomas Bernhards .....	5
MANFRED MITTERMAYER	
Lächerlich, charakterlos, furchterregend. Zu Thomas Bernhards Rhetorik der Bezeichnung .....	25
ANNE ULRICH	
„Ich bin kein Redner und ich kann überhaupt keine Rede halten.“ Thomas Bernhard und seine Preise .....	45
ANNE BETTEN	
Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis .....	63
HANS HÖLLER	
Wie die Form der Sprache das Denken des Lesers ermöglicht. Der analytische Charakter von Bernhards Sprache .....	81
STEFAN KRAMMER	
Figurationen der Macht. Rhetorische Strategien in Thomas Bernhards Dramen .....	91
OLAF KRAMER	
Wahrheit als Lüge, Lüge als Wahrheit. Thomas Bernhards Autobiographie als rhetorisch-strategisches Konstrukt .....	105



EVA MARQUARDT „Ist es ein Roman? Ist es eine Autobiographie?“ „Erfinden“ und „Erinnern“ in den autobiographischen Büchern Thomas Bernhards .....	123
BERNHARD SORG Strategien der Unterwerfung im Spätwerk Thomas Bernhards .....	135
ANDREAS MAIER Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht. Über Bernhards Willen zum rhetorischen Effekt .....	143
Register zu Namen und Sachen .....	149

Joachim Knappe / Olaf Kramer

## Zu den Beiträgen des Bandes

Das immer wieder zu unverwechselbarer Textur gewordene Zusammenspiel von sprachästhetischen und rhetorischen Kalkülen, von eigenwilliger Sprachartistik und raffiniert ins Spiel gebrachter rhetorischer Botschaft, kennzeichnet das Werk Thomas Bernhards. Schwer zu entscheiden, was sich reflektierten Schreibhandlungen, was sich rhetorischer Strategie oder verselbständigtem Sprachfluss verdankt. Im Ergebnis faszinieren Bernhards Texte durch ihr charakteristisches *cross over*, ihre Verschränkung von meist auf Provokation gerichteter Rhetorik und überbordendem, ja verselbständigtem Sprachspiel.

Durch **Andreas Maier** ist die Frage, wie es Thomas Bernhard mit der Rhetorik hält, zu neuer Aktualität gekommen. Für den Schriftsteller Maier, selbst oft mit Thomas Bernhard verglichen, wird aus der schon häufiger bemerkten, sogenannten „Rhetorizität“ der Bernhard'schen Texte schnell ein Vorwurf: Bernhard enttäusche immerfort seine Leser, weil er nur „rhetorisch“ schreibe, soll heißen: keine Aussagen und Erfahrungen von Substanz biete. Zugleich hat Maier aber treffend beschrieben, welche rhetorischen Strategien hinter Bernhards Texten stehen:

Thomas Bernhard hat ein literarisches System errichtet, das fast perfekt funktioniert und in dem die Protagonisten und der Autor selbst vor dem Leser immer größere Größe gewinnen einfach dadurch, dass alle diese Figuren sich gegenseitig bestätigen [...]. Sie beglaubigen sich voreinander ständig darin, die größten Mühen und die größten Kämpfe auf sich zu nehmen im unablässigen Kampf um das Höchste. Das ist der rhetorische Kern dieser Texte.<sup>1</sup>

Auch wenn diese Diagnose für Maier mit tiefer Enttäuschung über den Autor verbunden ist, die er am Ende dieses Bandes in einem Beitrag akzentuiert, lässt sich selbst bei Maier jederzeit erahnen, dass das rhetorische Arrangement, das Thomas Bernhard anlegt, durchaus hohe Faszinationskraft hat, sodass die Frage berechtigt ist, ob man die Sache nicht auch ganz anders sehen kann. Zu klären wäre also, ob die so diagnostizierte Rhetorizität der Texte Bernhards eben nicht bloß als Oberflächlichkeit im Sinne eines laienhaften Rhetorizitätsbegriffs, sondern durchaus als Rhetorik in einem umfassenden Sinne aufzufassen ist. Franz Eyckeler hat schon einige Jahre vor Maier in diese Richtung argumentiert. Er beschreibt den „Sprachsog“, den Bernhards Texte erzeugen, auf der Ebene eloquenzrhetorischer Stilmittel und sieht hinter Bernhards Prosa einen erkenntnistheoretischen Skeptizismus sowie eine radikale Sprachskepsis. Diese Tendenzen brachte er aber vor allem mit der romantischen Poetik Schlegels und der Sprachphilosophie Montaignes, Nietzsches und Wittgensteins in Verbin-

<sup>1</sup> Andreas Maier, *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*, Göttingen 2004, S. 299.



Olaf Kramer

## Wahrheit als Lüge, Lüge als Wahrheit. Thomas Bernhards Autobiographie als rhetorisch-strategisches Konstrukt

### 1. Die Autobiographie – Ein „Neuanfang“ im Werk Thomas Bernhards?

Als Text, in dem Thomas Bernhard sich „erinnert“,<sup>1</sup> wurde *Die Ursache. Eine Andeutung* 1975 vom Salzburger Residenz Verlag angekündigt. Das Erscheinen der *Autobiographie* Bernhards in insgesamt fünf Bänden bis 1982 weckte unter Literaturwissenschaftlern die Hoffnung, Thomas Bernhard nun besser verstehen zu können und wurde als „Neuanfang“ im Werk Bernhards betrachtet.<sup>2</sup> In der Folge entstanden Versuche, durch die Autobiographie andere Texte Thomas Bernhards zu enträtseln,<sup>3</sup> die Biographie des Autors mit Hilfe der Erinnerungsbücher nachzuzeichnen<sup>4</sup> oder gar anhand der Werke die Pathologie der Entwicklung Thomas Bernhards aufzuzeigen.<sup>5</sup> Die Verführung, die Erinnerungsbücher als Schlüssel zu Autor und Werk zu verwenden, ist vielleicht sogar noch gestiegen, nachdem die Bände inzwischen in der Werkausgabe zu einer *Autobiographie* gebündelt wurden, was den Eindruck verstärkt, man habe es mit einer umfassenden autobiographischen Rückschau zu tun. Die „Möglichkeits-

<sup>1</sup> Zit. nach Eva Marquardt, Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, Tübingen 1990, S. 127.

<sup>2</sup> Peter Laemmle, Karriere eines Außenseiters. Vorläufige Anmerkungen zu Bernhards fünfteiliger Autobiographie, in: Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, H. 43, 2., erweit. Aufl., München 1982, S. 1–7, hier S. 2.

<sup>3</sup> Vgl. Johann Strutz, „Wir, das bin ich“ – Folgerungen zum Autobiographienwerk von Thomas Bernhard, in: Kurt Bartsch / Dietmar Goltschnigg / Gerhard Melzer (Hgg.), In Sachen Thomas Bernhard, Königsstein 1983, S. 179–198.

<sup>4</sup> Vgl. Helmut Gross, Biographischer Hintergrund zu Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus, in: Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, H. 43, 3. Aufl. (Neufassung), München 1991, S. 112–121.

<sup>5</sup> Vgl. Urs Bugmann, Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiographische Schriften, Bern 1981. Bugmann führt eine psychologische Analyse durch und gelangt zu der Diagnose, Thomas Bernhard sei ein Autist (vgl. S. 286), obwohl er im Vorwort (S. 14) zu seiner Untersuchung völlig korrekt feststellt: „Freilich stellt sich auch die Schwierigkeit ein, daß die Materialien, deren sich solches Hinterfragen bedient, selbst auch wieder literarische Werke und damit von zwangsläufig fiktionalem Charakter sind.“



fetzen von Erinnerung“<sup>6</sup>, die Bernhard präsentiert, sind durch diese Editionspraxis zu einer Erinnerung zusammengewachsen, die vielleicht noch stärker als bisher Image und Interpretation Bernhards prägen wird.

Bernhard war sich wohl von den ersten Erinnerungsbüchern an bewusst, dass die Ausgestaltung der eigenen Biographie eine der wesentlichen Bewährungsproben im Künstler-Agon heutiger Tage ist.<sup>7</sup> Wenn schon Goethe mit *Dichtung und Wahrheit* die Rezeption seiner Werke und sein Image nachhaltig geprägt hat,<sup>8</sup> so kommt der Autobiographie im heutigen Kunstmarkt eine nochmals gesteigerte Bedeutung zu, denn „heute [lässt sich] insbesondere auch kommerzieller Erfolg auf dem Kunstmarkt meist dann erzielen, wenn neben oder hinter der künstlerischen Produktion auch eine entsprechend vermarktbarere Künstlerpersönlichkeit steht.“<sup>9</sup> Thomas Bernhard verstand sich darauf, in Interviews, Fernsehauftritten, durch seine Skandale und die Art seiner Lebensführung ein interessantes Bild von sich selbst zu zeichnen, sich so im Künstler-Agon hervorzutun, selbst der umfassende Immobilienbesitz des Autors ist letztlich wohl ein Versuch, sein Leben öffentlichkeitswirksam zu inszenieren und auszugestalten. Insofern verwundert es nicht, dass Bernhard im Wettstreit um die Aufmerksamkeit der Leser auch die Autobiographie gezielt einsetzt; er führt hierbei eine Technik fort, die er zuvor schon durch autobiographische Einsprengsel in Romanen und Dramen für sich zu nutzen wusste, nämlich die öffentlichkeitswirksame Provokation, die sich aus dem Skandal „Österreich“ speist, aus der Kritik an österreichischer Vergangenheit und Gegenwart. Insofern kann man dem Vorschlag von Laferl und Tippner, es gelte, den „Mythos, das Bild, das der Künstler von sich schafft, als Teil des Werkes“ zu sehen,<sup>10</sup> für Bernhard nur zustimmen: Das Bild, welches Thomas Bernhard von sich erzeugte, das Bild des heimatverbundenen, aber zugleich völlig isolierten Schriftstellers, der immer wieder auf Ablehnung stößt, als zurückgezogener einsamer Arbeiter am Text provozierende Wahrheiten zu Papier bringt, ist ein Teil seines literarischen Werkes, wie es die zu Recht häufig zitierten Fleischmann-Interviews sind und selbst die Haus- und Hosenwahl als Teil einer Inszenierung, die dem Dichter-Mythos dient, verstanden werden kann.

Die autobiographischen Texte Bernhards greifen entsprechend zum Teil traditionelle Topoi der Autobiographie auf, der Genie-Diskurs etwa gehört zu

<sup>6</sup> Thomas Bernhard, *Der Atem. Eine Entscheidung*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 10, *Die Autobiographie*, hg. v. Martin Huber / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2004, S. 215–310, hier S. 266.

<sup>7</sup> Vgl. Joachim Knappe, *Rhetorik der Künste*, in: Ulla Fix / Andreas Gardt / Joachim Knappe (Hgg.), *Rhetorik und Stilistik. HSK Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 31.1, Berlin / New York 2008, S. 894–927, hier S. 909–912.

<sup>8</sup> Vgl. Olaf Kramer, *Goethe und die Rhetorik*, Berlin 2010, S. 319–333; sowie Ders., *Ein Leben schreiben. Goethes „Dichtung und Wahrheit“ als Form autobiographischer Selbstüberredung*, in: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 20 (2001) S. 117–130.

<sup>9</sup> Christopher F. Laferl / Anja Tippner, *Vorwort*, in: Dies. (Hgg.), *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2011, S. 7–28, hier S. 11.

<sup>10</sup> Ebd., S. 19.

den Subtexten seiner Autobiographie: Bernhard kann zwar nicht mehr – wie das noch im 18. Jahrhundert möglich war – ungebrochen von „Genie“ sprechen, aber in *Ein Kind* wird das autobiographische Ich doch mit einer besonderen Produktivkraft in Verbindung gebracht; über die Spielstunden mit dem Hippinger Hansi heißt es beispielsweise: „Wir erfanden uns eine Welt, die mit der Welt, die uns umgab, nichts zu tun hatte.“<sup>11</sup> Schon das Kind gilt als „Unfriedensstifter“,<sup>12</sup> Thomas ist nach der autobiographischen Darstellung „der Talentiertesten, gleichzeitig der Unfähigste, was die Schule betrifft.“<sup>13</sup> Das Talent also treibt Bernhard in die Außenseiterrolle, unter der er leidet, die er aber zugleich als Auszeichnung begreift. Das autobiographische Ich wird konsequent mit großer nicht zu bändigender Kraft in Verbindung gebracht:

Ich war nicht mehr zu bändigen, es gab jeden Tag Streitereien, manchmal gipfelten sie in einem zerschlagenen Küchenfenster, durch das meine Mutter, wütend über mich, Tassen und Töpfe geworfen hatte, wenn sie einsah, daß der Ochsenziemer nicht mehr ausreichte.<sup>14</sup>

Das trägt durchaus Züge des Genie-Diskurses, in dem die Assoziation zwischen Genie und Kraft verbreitet ist,<sup>15</sup> wenn selbst der Ochsenziemer Bernhard nicht bändigen kann, mag dies Ausdruck einer furchtbaren von Gewalt belasteten Kindheit sein, vielleicht auch eine Übertreibung, aber assoziiert Bernhard auch mit einer besonderen Kraft, die ihn auszeichnet, mit der Vorstellung, dass er allen über ist. Freilich wird der Gedanke immer wieder ironisch durchbrochen, durch die Gespräche mit dem Großvater hat der kleine Thomas „das Höchste vor Augen“, auch wenn er nicht wusste, „was das Höchste war“.<sup>16</sup>

Insgesamt macht Thomas Bernhard sich wohl keine Illusionen darüber, dass ein Schriftsteller im 20. Jahrhundert Teil eines von radikalem Wettbewerb gekennzeichneten literarischen Marktes ist oder in den Worten Bernhards: „Ich meine, eine Wichtigkeit oder ein Wert entsteht nur dadurch, wie etwas aufgenommen wird. Im Echo. Wenn's keines hat, hat's auch keinen Wert.“<sup>17</sup> Dabei scheint gerade der Skandal als ein gutes Mittel, um Aufmerksamkeit zu erzielen, sich im Künstler-Agon zu behaupten, so ist *Holzfällen*, begleitet vom Lampersberg-Prozess, der erfolgreichste Roman Bernhards; er setzt Techniken der Skandalisierung aus den autobiographischen Texten fort, deren Erscheinen ja auch von gerichtlichen Auseinandersetzungen begleitet war, die der *Ursache* hohe Aufmerksamkeit verschafften.

<sup>11</sup> Thomas Bernhard, *Ein Kind*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 10, *Die Autobiographie*, hg. v. Martin Huber / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2004, S. 405–509, hier S. 455.

<sup>12</sup> Ebd., S. 481.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd., S. 486.

<sup>15</sup> Vgl. Kramer, *Goethe und die Rhetorik* (Anm. 8), S. 59ff.

<sup>16</sup> Bernhard, *Ein Kind* (Anm. 11), S. 455.

<sup>17</sup> Kurt Hofmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, 2. Aufl., München 1991, S. 19.



Das Raffinement der Bernhard'schen *Autobiographie* liegt darin, dass hier mit Hilfe rhetorischer Strategien suggeriert wird, die autobiographischen Schriften seien weniger literarische Fiktionen als historische Dokumentationen. Bernhard spielt mit der naiven Rezeptionshaltung und beschwört entsprechende Fehldeutungen bewusst herauf, hierin liegt auch das Skandalpotential seiner Texte. Wer in den Authentizitätsmodus schaltet, verkennt schnell die rhetorischen Strategien, die am Werk sind, aber auch die ästhetische Dimension dieser Texte, in denen Erinnerungsfetzen ja mit erheblichem ästhetischen Aufwand dargeboten werden. Bernhards *Autobiographie* lässt sich entsprechend mit einem traditionellen Autobiographie-Begriff kaum fassen. Die autobiographischen Werke Thomas Bernhards sind über weite Strecken nicht an Fakten nachprüfbar,<sup>18</sup> da höchst individuelle Situationen und Deutungen geschildert werden, die dem Leser als Fakten gar nicht zugänglich sein können. Ob die Lücken und Unklarheiten, die die Autobiographie enthält, eine Fälschungsabsicht offenbaren,<sup>19</sup> kann man ebenso bezweifeln, die Kategorien von Wahrheit und Lüge, die etwa in der Autobiographie-Theorie Roy Pascals bemüht werden, funktionieren für Bernhard nicht.

Wie lässt sich die Autobiographie Bernhards aber stattdessen fassen? Sinnvoll erscheint es mir, die Autobiographie als Teil eines kommunikativen Gefüges zu betrachten, das Setting zu analysieren, in dem sie steht. Man kann hier Eva Marquardt nur folgen, die schon früh Philipp Lejeunes Theorie für Bernhards Autobiographie heranzog, der davon ausgeht, dass das Genre Autobiographie auf einem *Vertrag* zwischen Leser und Autor beruht, „le pacte autobiographique“.<sup>20</sup> Der Gedanke des Vertrags berücksichtigt, dass eine Autobiographie nicht nur ein „type d'écriture“, sondern auch ein „mode de lecture“ ist. Eine Autobiographie ist also ein Werk, das der Autor als solches kennzeichnet, wodurch er dem Leser eine Art Vertrag anbietet. Für den Leser gehört zu dem Vertrag die Erwartung von Authentizität. Es scheint ihm daraufhin legitim, die fiktive Welt des Textes mit der äußeren Realität oder der Geschichte in Bezug zu setzen. Das war Bernhard bewusst und er nutzte sein Wissen, um seinen autobiographischen Texten eine besondere Sprengkraft zu geben. Für den Autor ergibt sich aus dem Vertrag nach Lejeune, neben der Vorgabe, sein eigenes Leben darzustellen, so etwas wie eine Verpflichtung zur Authentizität. 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

<sup>18</sup> Vgl. Roy Pascal, *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*, Stuttgart 1965, S. 221.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 223.

<sup>20</sup> Vgl. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975, S. 13–49. Der Artikel über die Definition der Autobiographie, in dem die Vorstellung von der Autobiographie als Vertrag entwickelt wird, ist einer Untersuchung der Autobiographie Jean-Jacques Rousseaus vorangestellt, und wurde zuvor in der Zeitschrift *Poétique* 14 (1973) als eigenständiger Artikel veröffentlicht.

vielmehr für sich ästhetisch fruchtbar, indem er genau diese Rezeptionsweise ins Kalkül zieht und stärkt, um das provokative Potential seiner Texte zu steigern. Damit setzt die Autobiographie aber die Skandalisierungstechniken der literarischen Texte fort wie sie auch die sprachlichen und ästhetischen Darstellungsverfahren fortführt. Insofern scheint es weniger um einen „Neuanfang“ zu gehen, als vielmehr um die Perfektionierung der rhetorischen Strategien Thomas Bernhards.

## 2. Zwischen *fact* und *fiction*. Persuasionsstrategien in den autobiographischen Texten Bernhards

Die Unterscheidung zwischen Autobiographie und Romanen Thomas Bernhards ist diffizil, denn stilistisch finden sich kaum Unterschiede. Romane wie autobiographische Werke werden von einzelnen Situationen, die konzentrisch um bestimmte Begriffe und Vorstellungen kreisen, die immer wieder antithetisch gegenübergestellt werden, getragen. Die sprachlichen Mittel, die Bernhard einsetzt, lassen sich gut mit Hilfe rhetorischer Figuren beschreiben: Wiederholungen, Parallelismen, Antithesen, Hyperbel, Klimax gehören zu den wichtigsten sprachlichen Mitteln, die für Bernhard typisch sind. Man könnte dies schon als die rhetorische Dimension Bernhards betrachten, sich also an die Analyse der *elocutio* halten. Allerdings sind rhetorische Figuren kommunikative Grundformen, die schon bei Aristoteles zur Rhetorik wie zur Poetik gehören, und Bernhards Sprache ist wohl nur bedingt das Ergebnis einer direkter Auseinandersetzung mit der rhetorischen *elocutio*-Lehre. Immerhin berichtet Krista Fleischmann zwar, Bernhard habe ihr vom Rhetorikunterricht am Salzburger Mozarteum erzählt,<sup>21</sup> aber weitere Hinweise auf eine direkte Auseinandersetzung mit der Rhetorik gibt es nicht. Viele rhetorische Figuren lassen sich ohnehin dem Prinzip nach auch in der Musik- bzw. Kompositionslehre finden, waren Bernhard vielleicht von hier vertraut. Schon für die Fuge spielen verschiedene Wiederholungs- und Variationsformen ja eine wichtige Rolle, und Lampersberg hat Bernhard mit der Dodekaphonie eine Musik nähergebracht, in der solche Variationsprinzipien ubiquitär Verwendung finden.<sup>22</sup>

Dabei könnte schon die ästhetische Hyperstruktur der Autobiographie den Leser aufmerksam werden lassen: Thomas Bernhards Autobiographie ist nicht so angelegt, dass sich ein Autor aus der Rückschau erinnert, aus der Haltung eines Erzählers vergangene Erlebnisse einordnet und kommentiert, vielmehr wird eine große Unmittelbarkeit suggeriert. Das aber führt zu einem merkwürdigen Kontrast, der besonders bei *Ein Kind*, eigentlich jedem Leser ins Auge stechen sollte. Im Alter von acht Jahren schwingt sich demnach der kleine Thomas Bernhard auf das Steyr-Waffenrad, die Ereignisse werden in großer Unmittelbarkeit geschildert mit zahlreichen Wiederholungen, Steigerungen,

<sup>21</sup> In einem Gespräch im März 2010.

<sup>22</sup> Auf die Bedeutung der seriellen Musik weist Michael Billenkamp hin. Vgl. Ders., *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis*, Heidelberg 2008, S. 87ff.



Übertreibungen, aber die Sprache ist eine völlig unkindliche. Welcher Achtjährige würde sich etwas denken wie: „Daß mein Können mein Vergehen oder gar mein Verbrechen auszulöschen imstande sei, daran zweifelte ich nicht eine Sekunde“?<sup>23</sup> Man kann beinahe beliebige Passagen herausgreifen: „So also begegnet der Radfahrer der Welt: von oben! Er rast dahin, ohne mit seinen Füßen den Erdboden zu berühren, er ist ein Radfahrer, was beinahe soviel bedeutet wie: ich bin der Beherrscher der Welt.“<sup>24</sup> So erlebt und erzählt kein Kind, aber Bernhards Sprache, die auch in so kleinen Auszügen von Übertreibungen, Wiederholungen und in diesem Text gelegentlich auch von Verknappung, also *brevitas*, gekennzeichnet ist, entfaltet ihre Wirkung; Unmittelbarkeit ist damit aber doch als eine Suggestion zu entlarven, oder anders formuliert: sie ist das Ergebnis der sprachlichen Darstellungsstrategien des Textes.

Dass viele Leser der autobiographischen Texte Bernhards die Authentizität der geschilderten Ereignisse annehmen, ist aber nicht nur Ausdruck der Wirksamkeit rhetorischer Figuren und einer gelungenen *elocutio*. Insofern erscheint es mir aus rhetorischer Sicht interessant zu fragen, wie es Thomas Bernhard gelingt, einen fiktionalen Text so darzubieten, dass er als eine Art historisches Dokument gelesen wird. Wie gelingt die Beglaubigung der Fiktion? Welche Strategien stehen hinter der Plausibilisierung einer Fiktion als historischen oder gegenwärtigen Realitätsentwurf? Diese Fragen stellen sich bei der Autobiographie und sind zugleich auch für die Romane und Dramen Bernhards interessant, denn man kann Eva Marquardt nur zustimmen: „Bernhards Autobiographie ist im gleichem Maße fiktional wie die Romane autobiographisch.“<sup>25</sup> Insofern sollte die eindeutige Unterscheidung, die Lejeunes Definition liefert, nicht darüber hinweg täuschen, dass Thomas Bernhard mit den Textsorten spielt, wenn er in dem Roman „Beton“ zum Beispiel auf Paul Wittgenstein Bezug nimmt, sich selbst zur Hauptfigur einer Dramolette macht oder wie in der Autobiographie die Erwartung von Authentizität beim Leser weckt und dann eine nicht an der Realität zu messende Kunstwelt darbietet. Dieses Spiel mit den Textsorten, das dazu führt, dass sich die Autobiographie wohl nur durch die Bezeichnung von den Romanen unterscheidet, gehört zu den zentralen Eigenheiten der Texte Bernhards.

Schon zu Beginn des ersten Bandes der Autobiographie, *Die Ursache*, wird deutlich, dass der Protagonist des Textes nicht einfach mit dem historischen Thomas Bernhard gleichgesetzt werden kann, denn der Erzähler deutet an, er sei „von frühester Kindheit an“ in Salzburg gewesen.<sup>26</sup> Thomas Bernhard be-

fand sich jedoch erst ab 1942 in Salzburg,<sup>27</sup> zu einer Zeit, als er immerhin bereits elf Jahre alt war. Die Stadt „Salzburg“ ist nicht rein geographisch zu fassen, sie ist vielmehr eine Bezeichnung für einen Erlebnisbereich des Erzählers.<sup>28</sup> Trotzdem fällt die Trennung von Fakt und Fiktion dem Leser schwer. Zunächst suggeriert der autobiographische Vertrag Authentizität, darüber hinaus nutzt Bernhard aber noch weitere Techniken, um das Ineinandergreifen von Fiktion und Realität zu erreichen, die Fiktion zu beglaubigen. Realitätseinsprengsel, die Nennung bekannter Orte und Namen allein reichen kaum aus, um das Persuasionsziel „Authentizität“ zu erreichen. Sie sind in fiktionalen Texten ubiquitär und jeder Leser wird sich darüber klar sein, dass man das New York Paul Austers nicht mit der Stadt gleichsetzen darf, die Fiktion wird weiterhin als fiktiv gelten. Orte und auch Namen haben anders als in der Alltagssprache in der Fiktion keine eindeutige Referenz. Ortsnamen, auch Namen historischer Personen sind, wie Lamarque und Olsen in „Truth, Fiction, and Literature“ formulieren, aspektivisch, immer unter einem gewissen Aspekt dargestellt, unterscheiden sich in der Extension von den Begriffen der Alltagssprache.<sup>29</sup> Doch während Orte in Romanen ubiquitär sind, ist der Verweis auf reale Personen schon seltener, hier liegen erste Signale für die Authentizität des Textes.

Doch Bernhard geht noch weiter: *Der Ursache* wurde ein Zeitungsausschnitt über die hohe Selbstmordrate im Salzburgerland vorangestellt. Diese Meldung aus den *Salzburger Nachrichten* vom 6. Mai 1975 verstärkt den Eindruck, der Text sei Dokument, nicht Fiktion. Bernhard nun konnte darauf setzen, dass sein Spiel mit den Lesern wie zuvor schon bei Dramen und Romanen auch hier funktioniert, sie der Versuchung erliegen, eine Fiktion mit der Realität gleichzusetzen. Man könnte sagen, „authentische Texte [beglaubigen] den Wirklichkeitscharakter der Autobiographie.“<sup>30</sup> Die Meldung aus den *Salzburger Nachrichten* könnte übrigens auch durchaus fingiert sein, im Prozess der argumentativen Abstützung der Autobiographie würde sie trotzdem funktionieren, wobei sich der Ausschnitt, wie die Werkausgabe dokumentiert, immerhin tatsächlich in Bernhards Besitz befand.<sup>31</sup>

Bernhards Bemühen, den literarischen Text so zu präsentieren, dass ihn die Leser auf die Wirklichkeit beziehen, geht freilich noch weiter. Die Erinnerung des Erzählers, der für seine Sicht „Salzburg“ argumentiert, wird durch *pro-*

<sup>27</sup> Vgl. Bernhard Sorg, Thomas Bernhard, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1978ff., 34. Nachlieferung, S. 1.

<sup>28</sup> Im Gegensatz zu dieser Behauptung versteht Jean Améry die Stadt Salzburg in *Die Ursache* als Darstellung des realen Ortes: Ders., *Morbus Austriacus. Bemerkungen zu Thomas Bernhards „Die Ursache“* und „Korrektur“, in: *Merkur* 30 (1976), S. 91–94, hier S. 92.

<sup>29</sup> Vgl. Peter Lamarque / Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*, Oxford 1994, S. 138–157.

<sup>30</sup> Marquardt, *Gegenrichtung* (Anm. 1), S. 172.

<sup>31</sup> Vgl. dazu den Kommentar zu Thomas Bernhard, *Autobiographie*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 10, hg. v. Martin Huber / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2004, S. 530.

<sup>23</sup> Bernhard, *Ein Kind* (Anm. 11), S. 408.

<sup>24</sup> Ebd., S. 409.

<sup>25</sup> Marquardt, *Gegenrichtung* (Anm. 1), S. 176.

<sup>26</sup> Thomas Bernhard, *Die Ursache. Eine Andeutung*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 10, *Die Autobiographie*, hg. v. Martin Huber / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2004, S. 7–109, hier S. 9.



*bationes inartificiales*, so könnte man rhetorisch sagen, untermauert. So sieht der Erzähler nämlich Hinweise auf die hohe Selbstmordrate unter seinen Altersgenossen in den vielen Gräbern junger Menschen auf dem Kommunalfriedhof und dem Maxglaner Friedhof: „Diese beiden Friedhöfe sind voller Beweise für die Richtigkeit meiner Erinnerung, die mir, dafür danke ich, durch nichts verfälscht worden ist“.<sup>32</sup>

Der Erzähler agiert selbst rhetorisch, versucht von seiner Sicht der Welt zu überzeugen, indem er seine Argumente wiederholt, dabei steigert, durch äußere Beweise absichert. So kehrt das autobiographische Ich am Ende von „Ein Kind“ noch einmal nach Saalfeld zurück, kann dort das Erziehungsheim besuchen, von dessen Schrecknissen er berichtete; auch dies eine rhetorische Strategie, mit deren Hilfe der dokumentarische Charakter der Erinnerungen bewiesen werden soll.

Den wichtigsten Kunstgriff zur Vermischung von Realität und Fiktion verdankt Bernhard jedoch den Rezipienten seiner Werke. Dem Salzburger Stadtpfarrer Franz Wesens ist es nämlich beispielsweise nicht gelungen, die Autobiographie als ein fiktives Werk zu verstehen. Der Geistliche fühlte sich durch die Äußerungen zur Figur Onkel Franz beleidigt und klagte gegen Thomas Bernhard,<sup>33</sup> der daraufhin an einigen Stellen Streichungen vornehmen musste.<sup>34</sup> „Der Text entspricht der im Beschluß des Landgerichts Salzburg vom 25.6.1977 festgelegten Fassung“, heißt es danach zu Beginn von *Die Ursache*. Ein starkes Authentizitätssignal. Im Fall der Autobiographie überlagern, wie so oft bei Bernhard, bereits kurz nach Erscheinen sekundäre und tertiäre Texte das ursprüngliche Werk, verkoppeln es in spezifischer Weise mit der Realität. Diese wirkt in das Kunstwerk hinein und das Kunstwerk greift in die Realität ein, wodurch die Authentizität der Autobiographie persuasiv gestützt wird.

Durch apodiktische Aussagen und Übertreibungen kann Bernhard sich zudem der provokativen Wirkung seiner Texte gewiss sein. Auch das gehört nicht nur zur ästhetischen, sondern auch zur rhetorischen Dimension, zur Skandalrhetorik, die Bernhard einsetzt. Clemens Götze hat jüngst Bernhards Bild in der Presse nachgezeichnet und dabei wird klar, die Skandale sind eben durchaus gewollt, sie gehören zum rhetorischen Kalkül und kommen der Auflage zu Gute, wie sich etwa am Beispiel *Holzfällen* zeigt.<sup>35</sup> Bernhard hat ein klares Kalkül, er will die Aufmerksamkeit seiner Rezipienten gewinnen, will sie dazu bringen, fiktive Texte als plausible Aussagen zur Wirklichkeit zu akzeptieren und auf die Wirklichkeit zu beziehen. Es ist dabei müßig, über Bernhards Intentionen zu spekulieren, zu sehr spielt er mit seinen Aussagen, widerruft sie, hintertreibt sie, aber doch darf man davon ausgehen, dass es ihm auch darum

<sup>32</sup> Bernhard, *Die Ursache* (Anm. 26), S. 19.

<sup>33</sup> Vgl. Jens Dittmar, *Der skandalöse Bernhard*, in: *Text und Kritik*, hg. von Heinz Ludwig Arnold. H. 43, 2., erweit. Aufl., München 1982, S. 73–83, hier S. 80–81.

<sup>34</sup> Vgl. u.a. Bernhard, *Die Ursache* (Anm. 26), S. 73f.

<sup>35</sup> Vgl. Clemens Götze, „Die eigentliche Natur und Welt ist in den Zeitungen“. *Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards*, Marburg 2009.

geht, seine Literatur gegen Widerstände zu etablieren und bekannt zu machen. Man muss diese Absichten auch bei den autobiographischen Texten in Rechnung stellen, die eben nicht darin aufgehen, eine Abrechnung mit einer angeblich latent faschistoiden österreichischen Vergangenheit und Gegenwart zu sein oder mit der pathologischen Entwicklung des Autors. Annemarie Hammerstein-Siller hat in einem Interview mit Krista Fleischmann eine schöne Episode dazu erzählt: „[E]r war schon seit Jugendjahren krank und hatte auch dieses enorme Anliegen, ein berühmter Mensch zu sein. Er war dann so weit, dass er mir eigentlich einmal g'sagt hat, das einzige, was mich interessiert, ist mein steinernes Denkmal.“<sup>36</sup> Bernhard will Aufmerksamkeit, die er durch Übertreibungen, Wiederholungen, apodiktische Äußerungen erreicht, aber auch durch die Suggestion, dass seine Autobiographie authentische Kommentare zur historischen oder aktuellen Wirklichkeit sind, weil er so ihre Bedeutsamkeit und Aktualität herausstreichen kann.

Anders als in vielen anderen Texten hat in den autobiographischen Texten Bernhards der Plot Einzug gehalten, Handlungsabläufe werden geschildert, einzelne Erlebnisse in sich wiederholenden Bewegungen erzählt und mit dem Mittel der Übertreibung ausgestaltet. Hierin liegt in der Tat so etwas wie ein Neuanfang. Bernhard verweigert sich aber auch in der Autobiographie Beschreibungen. Er gibt zwar mit hoher Suggestionskraft den Lesern Deutungen vor, aber lässt ihnen einen großen Spielraum bei der sinnlichen Ausgestaltung der dargestellten Szenen – und diese Lückentechnik scheint zu funktionieren. Der fiktive Entwurf hat die Kraft, eine Wirklichkeit zu fingieren und der Leser wird vielleicht gerade dadurch angesprochen, dass sein eigenes Zutun erforderlich ist. Während der Verzicht auf eine ornamental reiche Beschreibung zugleich auch den Charakter des Dokumentarischen noch einmal herausstreicht. Bernhards autobiographische Texte sind auf diese Weise in höchstem Maße tendenziös und sachlich zugleich, darin scheint für den Leser durchaus ein Reiz zu liegen, auch das gehört zu den Persuasionsstrategien der Texte, die als Dokument gelesen werden wollen, d. h. informieren sollen.

### 3. Das Problem Wahrheit: Sophistische Denkmuster in den autobiographischen Schriften Bernhards

Schon Roy Pascal greift in Bezug auf die Autobiographie die *memoria*-Problematik auf. Wer eine Autobiographie schreiben will, lässt sich zunächst auf einen Prozess der Erinnerung ein, die immer Interpretation ist, streng subjektiv:

Das Gedächtnis [...] ist die mächtigste unbewußte Kraft beim Formen der Vergangenheit entsprechend dem Willen des Autors. [...] Die Verfä-

<sup>36</sup> Annemarie Hammerstein-Siller, in: Krista Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Erinnerung. Interviews zur Person*, Wien 1992, S. 55.



schung der Wahrheit durch den Akt der erinnernden Besinnung ist ein so grundlegendes Wesensmerkmal der Autobiographie, daß man sie als deren notwendige Bedingung bezeichnen muß.<sup>37</sup>

Wer also davon ausgeht, Bernhard schildere in seiner *Autobiographie* die Wirklichkeit, muss sich vorwerfen lassen, dass er die *memoria*-Problematik unterschätzt, während Bernhard selbst bereits in dem ersten Band der Autobiographie über das Phänomen „Erinnerung“ nachdenkt. Für Roy Pascal war das Schreiben noch als Akt des Verstehens greifbar, auch wenn in einer Autobiographie „Wahrheit für diesen besonderen Menschen, [...] seine Wahrheit“<sup>38</sup> dargestellt wird. Bei Bernhard aber stehen dem Anschein der Authentizität und Objektivität, den er mit strategischen Mitteln erzeugt, immer wieder Überlegungen des Erzählers zur Problematik des Erinnerns entgegen, Zweifel an der Erkennbarkeit und der Mittelbarkeit von Wahrheit. Oft treten die Äußerungen in direkte Opposition zueinander, so heißt es in *Die Kälte* zunächst: „[I]ch hatte die Möglichkeit, die Erinnerung, wo ich wollte, abzurufen und sie wieder und wieder zu überprüfen.“<sup>39</sup> Der Erzähler erweckt den Anschein, über sein Gedächtnis wie über die Festplatte eines Computers verfügen zu können. Doch wird schon im darauffolgenden Satz die Möglichkeit von Erkenntnis generell bezweifelt, so dass die Erinnerung jede objektive Grundlage verliert, indem die Ununterscheidbarkeit von Wahrheit und Irrtum proklamiert wird: „Die Wahrheit ist immer ein Irrtum, obwohl sie hundertprozentig die Wahrheit ist, jeder Irrtum ist nichts als die Wahrheit“.<sup>40</sup>

Während nun Subjektivität und Schwierigkeiten, sich zu erinnern, zu den Voraussetzungen autobiographischen Schreibens gehören, die ein klassischer Autor wie Goethe zu sublimieren sucht, indem er Erinnerungsfetzen symbolische Gestalt gibt, unternimmt Bernhard einen solchen Versuch nicht. Hier wird durch einen kunstvollen Stil der paradoxe Zustand bewusst konstruiert und ausgehalten. Der Erzähler reflektiert die Bedingungen autobiographischen Schreibens und ist sich der Paradoxie bewusst:

Es sind ihm [dem Autor] 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. Aber er empfindet keinerlei Grund, diesen Versuch, weil er mangelhaft und feh-

<sup>37</sup> Pascal, *Die Autobiographie* (Anm. 18), S. 89f.

<sup>38</sup> Ebd., S. 212.

<sup>39</sup> Thomas Bernhard, *Die Kälte. Eine Isolation*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 10, *Die Autobiographie*, hg. v. Martin Huber / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2004, S. 311–403, hier S. 352.

<sup>40</sup> Ebd.

lerhaft ist, aufzugeben. Gerade diese Mängel und Fehler gehören genauso zu dieser Schrift als Versuch und Annäherung wie das in ihr Notierte. Die Vollkommenheit ist für nichts möglich, geschweige denn für Geschriebenes und schon gar nicht für Notizen wie diese, die aus Tausenden und Abertausenden von Möglichkeitsfetzen von Erinnerung zusammengesetzt sind.<sup>41</sup>

Die mangelhafte Kommunikationspotenz der Sprache zwingt den Erzähler, sich auf das Andeuten zu beschränken, „der Wahrheit von damals, der Wirklichkeit und Tatsächlichkeit, wenigstens in Andeutung zu ihrem Recht zu verhelfen,“<sup>42</sup> wird zum Ziel des Erzählers; denn Wahrheit ist immer subjektiv und die Sprache erlaubt keine adäquate Mitteilung der Wahrheit:

Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein [...]. Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar den *Wahrheitswillen* des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar. [...] Immer wieder nichts anderes als die Lüge als Wahrheit, die Wahrheit als Lüge etcetera.<sup>43</sup>

Eva Marquardt hat hier an Nietzsche erinnert: Wahrheiten seien Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind.<sup>44</sup> Dieser Spur kann man weiter folgen, denn so verbindet sich Bernhards Wahrheitsbegriff mit dem rhetorischen Skeptizismus. In der Sophistik ist die Auffassung, dass sichere Erkenntnis nicht zugänglich ist, zentral. Nur mit sprachlichen Mitteln lässt sich demnach eine Wahrheit konstruieren; die *endoxa*, also Grundüberzeugungen einer Gesellschaft, sind letztlich immer nur sprachlich fundiert. Der Mensch ist das Maß aller Dinge,<sup>45</sup> wie es in einem Protagoras-Fragment heißt. Jenseits solcher diskursiven Festlegungen ist, um ein Lieblingswort Bernhards zu benutzen, alles „gleichgültig“, das heißt in gleichem Maß zutreffend, „egal“, wie es am Ende des *Kellers* heißt, wo Bernhard wieder und wieder den Gedanken der Gleichgültigkeit und Gleichwertigkeit in einer Szene variiert, die eingeleitet wird durch den Satz eines Bekannten aus der Scherzhauserfeldsiedlung: „*Servus und es ist alles egal*“.<sup>46</sup>

Bernhard führt die Konsequenzen eines sophistischen Skeptizismus vor Augen, wenn er immer wieder antithetisch mit absoluter Gewissheit Einschätzungen vorbringt, die sich gegenseitig ausschließen. Er ist ein wahrhaft „gut

<sup>41</sup> Bernhard, *Der Atem* (Anm. 6), S. 266.

<sup>42</sup> Bernhard, *Die Ursache* (Anm. 26), S. 46.

<sup>43</sup> Thomas Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 10, *Die Autobiographie*, hg. v. Martin Huber / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2004, S. 111–213, hier S. 135f.

<sup>44</sup> Vgl. Marquardt, *Gegenrichtung* (Anm. 1), S. 156.

<sup>45</sup> Vgl. *Die Sophisten. Ausgewählte Texte*, hg. u. übers. v. Thomas Schirren / Thomas Zinsmayer, Stuttgart 2003, S. 37.

<sup>46</sup> Bernhard, *Der Keller* (Anm. 43), S. 212.



ausgebildeter Skeptiker“<sup>47</sup> so eine Selbstbezeichnung des autobiographischen Ichs in *Die Kälte*. Man kann also durchaus an Nietzsche denken: an seine Antwort auf die Frage „Was ist Wahrheit?“<sup>48</sup>, die lautete: „Nichts als ein Heer von Metaphern, Metonymien, Figuren“<sup>48</sup>. Bernhard setzt diese Einsicht Nietzsches in seinen autobiographischen Werken um, spielt mit dem Potential der Sprache „Wahrheiten“ zu erzeugen und einander entgegenzusetzen. Widerstreitende Äußerungen sind gleich wahr und gleichgültig und es führt kein Weg aus dem sprachlichen Dickicht heraus, letztlich bei Bernhard nicht einmal die Sprache selbst, denn die Möglichkeit, endoxale Überzeugungen im Diskurs zu bestimmen, wird durch Bernhard hintertrieben. Der Mensch mag das Bedürfnis haben, „die Wahrheit“ oder „die scheinbare Wahrheit“ sagen zu wollen,<sup>49</sup> auf seine Sprache kann er sich dabei bei Bernhard aber ebenso wenig verlassen wie auf seine Erinnerung: „Ich spreche die Sprache, die nur ich allein verstehe, sonst niemand, wie jeder nur seine eigene Sprache versteht, und die glauben, sie verstünden, sind Dummköpfe oder Scharlatane.“<sup>50</sup> Ähnliche Überlegungen gibt es auch in *Die Kälte*:

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 Schreibende auch bemüht, die Wörter drücken alles zu Boden und verrücken alles und machen die totale Wahrheit auf dem Papier zur Lüge.<sup>51</sup>

Bernhard argumentiert hier nicht weit entfernt von Gorgias: „Es existiert nichts; und wenn etwas existiert, so ist es für den Menschen unbegreiflich; wäre es aber auch begreiflich, so könnte man es doch einem andern nicht mitteilen oder erklären.“<sup>52</sup>

Bernhard gerät damit ideologisch in die Nähe der Sophistik, vertritt einen radikalen Skeptizismus, der in einem interessanten Gegensatz zur Rezeptionsweise der Leser steht, die diese theoretischen Reflexionen häufig überlesen und die literarische Fiktion gar als historisches Dokument genommen haben. Damit reagieren sie auf eine Doppelung der Perspektive, die eben auch für die autobiographischen Texte typisch ist, in denen Zweifel an der Wahrheit und an der Mitteilungsmöglichkeit von Sprache erhoben werden, auf der anderen Seite das sprachliche Instrumentarium in Gang gesetzt wird, um eine Fiktion als ein historisches Dokument erscheinen zu lassen, um Authentizität zu suggerieren.

<sup>47</sup> Bernhard, *Die Kälte* (Anm. 39), S. 323.

<sup>48</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* [1873], in: *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, Bd. 3, München 1956, S. 309–322, hier S. 314.

<sup>49</sup> Bernhard, *Der Keller* (Anm. 43), S. 213.

<sup>50</sup> Ebd., S. 205.

<sup>51</sup> Bernhard, *Die Kälte* (Anm. 39), S. 364.

<sup>52</sup> Gorgias, Fragment 3: Auszug aus dem Bericht des Sextus Empiricus (*Adversus mathematicos VII*) über den Inhalt der Schrift „Über das Nichtseiende oder über die Natur“.

#### 4. Ästhetische Relativierung im Modus der Ironie

In Anbetracht der skeptischen Position Bernhards wird freilich die ästhetische Sublimierung, auf die es einer traditionellen Autobiographie ankommt, unmöglich, gleichwohl kommt Bernhards Texten die ästhetische Dimension nicht abhanden, ein feiner ironischer Ton, das bewusste Spiel mit den apodiktischen Aussagen gehören zum ästhetischen Repertoire Bernhards. Da die Wahrheit über die eigene Vergangenheit nicht mehr fassbar ist, zeigen die Texte die Wirksamkeit diskursiver Strukturen, das Potential persuasiver Sprachverwendung. Das bewusste Spiel mit den apodiktischen Aussagen gehört zum ästhetischen Repertoire Bernhards. Während in der Rhetorik das Dissimulationsprinzip gilt, der Orator als strategisch Handelnder also seine eigene Sache zu vertreten sucht, seine Sicht stark macht und nicht alternative Sichtweisen ohne Gewichtung nebeneinander rückt, ja überhaupt die Techniken hinter seiner Darstellung gerade nicht den Adressaten gegenüber thematisiert, um seine eigene Wirkung nicht zu gefährden, verstößt Bernhard ganz bewusst gegen dieses Gebot. Er baut Fiktionen auf, poliert sie sogar zu authentischen Dokumenten, um sie im nächsten Moment wieder zum Einsturz zu bringen. Überall ist also ein feiner Ton der Ironie und Selbstrelativierung der Übertreibungen, d. h. von Ironie, zu finden.

Ein Wechselspiel, das in *Ein Kind* besonders gut gelingt, wo Bernhard Behauptungen wiederholt ironisch bricht, aufhebt, humorvoll hintertreibt:

Immerhin hatte er [der Großvater] diese dreißig Jahre gearbeitet und war in der totalen Erfolglosigkeit steckengeblieben, in diesen dreißig Jahren hatte er zwar einen Roman verlegt, auf eigene Kosten, der Titel lautete *Ulla Winblatt*, aber dieses Buch war [...] von der großen Ziege aufgefressen worden [...].<sup>53</sup>

Von Johannes Freumbichler ist nie ein Roman mit diesem Titel erschienen, der Titel erinnert aber an das Theaterstück *Ulla Winblad* von Carl Zuckmayer, der wie Freumbichler lange Zeit in Henndorf lebte, und dem Freumbichler seinen einzigen literarischen Erfolg verdankt: auf Fürsprache Zuckmayers erhielt Freumbichler einen Staatspreis und konnte zwei Werke veröffentlichen.<sup>54</sup> Die Szene ist also ein schönes Beispiel für Bernhards ironisierenden Stil, aber auch für die Finten, die er dem Leser setzt, der sich diese Szene sicher merkt.

Thomas Bernhard spielt mit der Gleichgültigkeit unterschiedlicher Argumente, sie treten in Antithesen gegenüber und oft erscheinen zwei Sichtweisen gleich wahrscheinlich und plausibel, obwohl sie sich widersprechen. Der Rhetoriker, der es nur auf Persuasion abgesehen hat, würde diese Widersprüche vermeiden, der Literat kann das persuasive Potential der Sprache nutzen und zugleich ästhetisch hintertreiben. So entwickeln sich in einem Spannungsfeld

<sup>53</sup> Bernhard, *Ein Kind* (Anm. 11), S. 444.

<sup>54</sup> Vgl. Gross, *Biographischer Hintergrund zu Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus* (Anm. 4), S. 112.



zwischen Wahrheit und Lüge die Gedanken in der Autobiographie und den Romanen Thomas Bernhards. Es wird von Thomas Bernhard, der selbst beurteilt „In meinen Büchern ist alles *künstlich*“,<sup>55</sup> eine Welt konstruiert, die auf den Leser wirkt, obwohl sie viele Widersprüche enthält, die trotz aller Künstlichkeit von den Rezipienten auf die Wirklichkeit bezogen wird, wozu Bernhard selbst wiederum beiträgt, indem er verschiedene Plausibilisierungsstrategien nutzt, um seine autobiographische Fiktion als historisches Dokument erscheinen zu lassen.

Die Formung einer Welt geschieht durch Analogie, Gradation, Reduktion oder auch Negation.<sup>56</sup> Die autobiographischen Texte sind Entwürfe möglicher Welten, die sich auf Erfahrungen des Autors beziehen können, eine Beziehung zu Vergangenheit und Gegenwart herstellen. Indem Erlebnisse analog dargestellt werden, eventuell auch mit dem Mittel der Übertreibung oder auch durch Techniken der Reduktion oder gar in bewusstem Gegensatz zur Gegenwart oder Vergangenheit, entfaltet sich der autobiographische Erfahrungsraum. Innerhalb dieser möglichen Welt können Bernhards Protagonisten dann immer wieder lebenswichtige Entscheidungen treffen: etwa in die entgegengesetzte Richtung zu gehen, also nicht das Gymnasium zu besuchen, sondern in die Scherzhauserfeldsiedlung zu gehen, nicht zu sterben, sondern zu leben. So kann der Thomas der Autobiographie sein Leben durch eine Entscheidung in einem Moment retten, nachdem er zuvor lange Zeit im Sterbezimmer des Krankenhauses lag und bereits die Letzte Ölung erhalten hatte.

Ich wollte *leben*, alles andere bedeutete nichts. Leben, und zwar *mein* Leben leben, *wie und solange ich es will*. [...] Von zwei möglichen Wegen hatte ich mich in dieser Nacht in dem entscheidenden Augenblick für den des Lebens entschieden.<sup>57</sup>

Situationen werden geschaffen, in denen der wirkliche Thomas Bernhard sich vielleicht nie befunden hat, der Erzähler kreiert eine Existenz-Möglichkeit und schafft sich eine eigene stilisierte Vergangenheit. Die Ununterscheidbarkeit zwischen der erfundenen Wirklichkeit und der vermeintlich wirklichen Vergangenheit deutet sich an,<sup>58</sup> wenn der Erzähler formuliert:

Hätte ich, was alles zusammen heute meine Existenz ist, nicht tatsächlich durchgemacht, ich hätte es wahrscheinlich für mich erfunden und wäre zu demselben Ergebnis gekommen.<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: Ders., *Der Italiener*, Salzburg 1971, S. 144–163, S. 150.

<sup>56</sup> Eckhard Lobsien, *Imaginationenwelten. Modellierungen der Imagination und Textualisierungen der Welt in der englischen Literatur 1580–1750*, Heidelberg 2003, S. 7ff.

<sup>57</sup> Bernhard, *Der Atem* (Anm. 6), S. 225.

<sup>58</sup> An dieser Stelle wird die Nähe zu konstruktivistischen Ansätzen deutlich, die Frage nach der Wirklichkeit der Welt, wie sie zum Beispiel Paul Watzlawick formuliert, deutet sich an. Vgl. Ders. (Hg.), *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben?* 5. Aufl., München 1988.

<sup>59</sup> Bernhard, *Der Keller* (Anm. 43), S. 204.

Die Welt wird ins Ich verlagert, könnte man mit Piechotta sagen.<sup>60</sup> Der Versuch einer Selbstfindung ist somit zum Scheitern verurteilt, da sich keine Möglichkeit der Ich-Identifizierung mehr bietet,<sup>61</sup> das Ich bleibt in der Realitätsfiktion gefangen. Innerhalb der konstruierten Welt verfügt der Erzähler aber über eine beinahe unbeschränkte Macht, die sich in den zuvor geschilderten stilisierten Entscheidungssituationen widerspiegelt. Ästhetische Sublimation gelingt so vielleicht nicht, aber eine ästhetische Radikalisierung des Skeptizismus, den Bernhard auch in anderen literarischen Texten diskutiert. Innerhalb der Fiktion, mit Hilfe der Ästhetik, lassen sich die rhetorischen Prozesse aufzeigen, die unseren Alltag bestimmen, lässt sich die persuasive Wirksamkeit sprachlicher Mittel zeigen. Im fiktionalen Raum und unter Anwendung ästhetischer Strategien kann Bernhard *in utramque partem* argumentieren, jedweder Sichtweise eine gewisse Plausibilität und Wahrscheinlichkeit verleihen und so die rhetorischen Prozesse, die unsere Wirklichkeit formen, deutlich machen. Durch die skeptische Grundhaltung Bernhards, ergibt sich dabei eine Nähe zum Konstruktivismus, auf die Clemens Götze hingewiesen hat.<sup>62</sup> In der *Auslöschung* etwa klingt Murau wie ein radikalierter Luhmann:

Die Zeitungsredakteure sind nichts anderes als Schmutzfinken, sagte ich. Gleich darauf aber: die uns den eigenen Schmutz ins Gesicht werfen. Im Grunde ist die Welt, die uns die Zeitungsfinke vorzeigen in ihren Zeitungen, die eigentliche, sagte ich. Die gedruckte Welt ist die tatsächliche, sagte ich. Die in der Zeitung abgedruckte Schmutzwelt ist die unsrige. Wieder sagte ich: das Gedruckte ist das Tatsächliche und das Tatsächliche nurmehr noch ein vermeintliches Tatsächliches.<sup>63</sup>

## 5. *Ein Kind* – Paradigma Bernhard'schen Erzählens

Noch einmal zur letzten Episode der Autobiographie Thomas Bernhards, *Ein Kind*. In diesem letzten Teil der Autobiographie schafft Bernhard mit feiner Ironie eine fiktive Welt von ungewöhnlicher Klarheit, in der auch der Protagonist zum ersten Mal seinen Namen „Bernhard“<sup>64</sup> erwähnt. Am Anfang von *Ein Kind* steht die Geschichte des jungen Thomas, der sich mit dem Fahrrad seines Vormundes im Alter von acht Jahren auf den Weg von Traunstein ins sechs- und dreißig Kilometer entfernte Salzburg zu seiner Tante Fanny macht und sich damit der Autorität seiner Mutter widersetzt. Mit viel Elan bewältigt er zunächst die Strecke: „Sind wir auf der Höhe, wünschen wir den Beobachter als

<sup>60</sup> Vgl. Hans Joachim Piechotta, *Naturngemäß. Thomas Bernhards autobiographische Bücher, in: Text und Kritik*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, H. 43, 2., erweit. Aufl., München 1982, S. 8–24, S. 16.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 16f.

<sup>62</sup> Vgl. Götze, „Die eigentliche Natur und Welt ist in den Zeitungen“ (Anm. 35), S. 118.

<sup>63</sup> Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 9, hg. v. Hans Höller, Frankfurt a. M. 2009, S. 374.

<sup>64</sup> Bernhard, *Ein Kind* (Anm. 11), S. 492.



Bewunderer wie sonst nichts herbei [...]. So also begegnet der Radfahrer der Welt: von oben!<sup>65</sup>

Der kleine Thomas wähnt sich durch das technische Gestell als Herrscher über die Natur. Doch das triumphale Gefühl hält nicht lange an:

Hinter Straß, von wo aus man schon Niederstraß sehen kann, riß die Kette und verwickelte sich erbarmungslos in den Speichen des Hinterrades. Ich war in den Straßengraben katapultiert worden. [...] Erst jetzt war ich darauf gekommen, daß ich die Adresse meiner Tante Fanny gar nicht kannte.<sup>66</sup>

Die Aktion war also von vornherein zum Scheitern verurteilt, trotzdem nahm der Junge den Verstoß gegen die von der Mutter vorgegebenen Regeln auf sich und machte sich auf den Weg zur Tante. Er stellt sich die Mutter auf der Polizeiwache vor: „ratlos, wütend, von dem *schrecklichen, fürchterlichen* Kind stammelnd“.<sup>67</sup> Währenddessen verschlimmert sich die Situation noch: „Brutale Wassermassen ergossen sich über mich und hatten in Sekundenschnelle aus der Straße einen reißenden Fluß gemacht“.<sup>68</sup>

Diese Geschichte ist in vielerlei Hinsicht paradigmatisch für das gesamte Schaffen Thomas Bernhards: Eine Transformation der absurden Verwicklungen, mit denen die Figuren seiner Romane zu kämpfen haben, in die Erlebniswelt eines Kindes.<sup>69</sup> Zunächst verdeutlicht diese Szene die versuchte Verlagerung der Welt in das Ich.<sup>70</sup> Wenn das Gewitter derartig furchtbar gewesen wäre wie die Schilderung nahelegt, wäre der Junge wahrscheinlich ertrunken. Allenfalls hat er in seiner Situation das Gewitter als so furchtbar empfunden. Objektiv betrachtet ist diese Schilderung jedoch eine Lüge oder anders gesagt: eine Fiktion.

Mit besonderer Vorliebe hintertreibt Bernhard in seiner Fiktion die *endoxa*, die in der öffentlichen Meinung positiv besetzt sind, vergeht sich an dem Höchsten, an Kirche, Staat oder Kultur; diesen Schritt gegen das Höchste wagt der kleine Thomas in *Ein Kind* noch nicht, aber er träumt davon:

Diese Eisenbahnbrücke war das gewaltigste Bauwerk, das ich bis dahin gesehen hatte. [...] Die Vorstellung, daß ein Päckchen Sprengstoff von der Größe unserer Familienbibel genügt, um die weit über hundert Meter lange Brücke zum Einsturz zu bringen, faszinierte mich wie nichts.<sup>71</sup>

<sup>65</sup> Ebd., S. 408f.

<sup>66</sup> Ebd., S. 409f.

<sup>67</sup> Ebd., S. 410f.

<sup>68</sup> Ebd., S. 410.

<sup>69</sup> Ein Gedanke, den Bernd Seydel bei seiner Interpretation des Fahrradausfluges als Muster der Bernhard'schen Erzählweise entwickelt, für den der Text die Erzählhaltung Bernhards gegenüber seinen Lesern und sein Verhältnis zum Großvater illustriert. Vgl. Ders., *Die Vernunft der Winterkälte. Gleichgültigkeit als Equilibrismus im Werk Thomas Bernhards*, Würzburg 1986, S. 13–21.

<sup>70</sup> Vgl. Piechotta, *Naturgemäß* (Anm. 60), S. 16.

<sup>71</sup> Bernhard, *Ein Kind* (Anm. 11), S. 416f.

Ein ungeheures Bild für das weitere Vorgehen Thomas Bernhards. Nur ein kleines Päckchen Sprengstoff wie die Forderung, in einem Theaterstück die Notbeleuchtung auszulassen,<sup>72</sup> oder die Behauptung: „nichts ist lächerlicher als der Sport, dieses beliebteste Alibi für die vollkommene Sinnlosigkeit des einzelnen Menschen“;<sup>73</sup> schon toben die Massen und die Sprengung ist geglückt.

Paradigmatisch wird in *Ein Kind* erläutert, mit welchen sprachlichen, ästhetischen und rhetorischen Mitteln Bernhard seine Texte ausgestaltet. Thomas erzählt seinem Freund Schorschi die Geschichte vom gescheiterten Fahrradausflug:

Ich selbst genoß meinen Bericht so, als würde er von einem ganz andern erzählt, und ich steigerte mich von Wort zu Wort und gab dem Ganzen, von meiner Leidenschaft über das Berichtete selbst angefeuert, eine Reihe von Akzenten, die entweder den ganzen Bericht würzende Übertreibungen oder sogar zusätzliche Erfindungen waren, um nicht sagen zu müssen: Lügen. Ich hatte, auf dem Schemel neben dem Fenster sitzend, den Schorschi auf seinem Bett gegenüber, einen durch und durch dramatischen Bericht gegeben, von dem ich überzeugt war, daß man ihn als ein wohl gelungenes 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, keine Pointe vorwegzunehmen [...]. Ich wußte, was dem Schorschi imponierte und was nicht, dieses Wissen war die Grundlage meines Berichts.<sup>74</sup>

Die typischen stilistischen Mittel werden hier beschrieben. Zu Beginn dieses Ausschnitts wird eine der in Bernhards Werken häufigsten Figuren erwähnt: die Hyperbel. Übertreibungen werden eingesetzt, um den Schorschi zu beeindrucken, außerdem werden bestimmte Aspekte des Vorgangs besonders betont, die Figur der Emphase tritt also auf. Die Geschichte wird so angeordnet, dass sie auf einen Höhepunkt zusteuert, uninteressante Informationen werden völlig ausgeblendet, das bedingt das Auftreten von (Ellipsen.) Im Konflikt zwischen Wahrheit und Lüge wird deutlich, dass die ganze Erzählung paradoxen Charakter hat, insofern spielen auch Antithesen eine zentrale Rolle bei der Konstruktion der Geschichte.

Auch wird der Umgang mit der äußeren Realität deutlich: das Erlebnis bildet nur die Grundlage der Erzählung, und die Verfremdung geht innerhalb des Kunstwerkes so weit, dass aus dem Bericht eine Lüge oder anders gesagt eine Fiktion wird. Hier liegt keine mimetische Kunstauffassung zu Grunde, bei der

<sup>72</sup> Vgl. Dittmar, *Der skandalöse Bernhard* (Anm. 33), S. 79–80. Thomas Bernhard und Regisseur Claus Peymann verlangten, dass in der letzten Szene von „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ die Notbeleuchtung abgeschaltet werden sollte, die Feuerpolizei lehnte dieses Ansinnen jedoch ab. Der Streit führte zu einer Absetzung des Theaterstückes. Der Skandal wurde von Thomas Bernhard in „Der Theatermacher“ noch einmal aufgegriffen.

<sup>73</sup> Bernhard, *Der Keller* (Anm. 43), S. 164.

<sup>74</sup> Bernhard, *Ein Kind* (Anm. 11), S. 425.



es um eine Nachahmung einer erkennbaren Wirklichkeit geht, sondern eine Vorstellung, nach der ein Kunstwerk eine eigene Realität erzeugen kann. Ob diese freilich, wie Huber argumentiert, der Realität näher kommt als „die Dokumentation und Verknüpfung von Fakten“,<sup>75</sup> scheint mir fraglich. Deutlich aber wird am Exempel, schon der kleine Thomas verhält sich strategisch, sieht auf die Wirkung bei seinem Zuhörer Schorschi, dessen Aufmerksamkeit sein Ziel ist, wird als Maßstab für das Kalkül des Erzählers genommen. Hier ist das rhetorische Moment der Texte Bernhards deutlich benannt. Wichtig ist nun aber der Hinweis Martin Hubers, dass bei der Rezeption Bernhards allzuhäufig der literarische Charakter vergessen wird, man sich kaum noch um die Texte kümmert.<sup>76</sup> Bernhards Skandalarhetik ist so gut auf die Adressaten ausgerichtet, dass die Texte in den Hintergrund treten, man ihren ästhetischen Charakter übersieht. Dabei finden sich in den Texten immer wieder Reflektionen über persuasive Prozesse und Plausibilisierungsstrategien, die Bernhard anwendet – gewissermaßen als eine Bedienungsanleitung für den Umgang mit Bernhard. Demnach haben wir es bei der Autobiographie mit „Notizen“ zu tun, „die aus Tausenden und Abertausenden von Möglichkeitsfetzen von Erinnerung zusammengesetzt sind. Hier sind Bruchstücke mitgeteilt, aus welchen sich, wenn der Leser gewillt ist, ohne Weiteres ein Ganzes zusammensetzen läßt.“<sup>77</sup> Die *Autobiographie* also ist kein „Neuanfang“ im Werk Bernhards gewesen, sondern Ausdruck der Perfektionierung der sprachlichen Mittel, der rhetorischen Strategien und ästhetischen Potenz des Autors Thomas Bernhards, der in ihr über seine Techniken Auskunft gibt.

<sup>75</sup> Martin Huber, „Möglichkeitsfetzen von Erinnerung“. Zur Rezeption von Thomas Bernhards autobiographischer Pentalogie, in: Wolfram Bayer (Hg.), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien / Köln / Weimar 1995, S. 44–57, hier S. 56.

<sup>76</sup> Vgl. ebd. S. 44.

<sup>77</sup> Bernhard, *Der Atem* (Anm. 6), S. 266.

Eva Marquardt

## „Ist es ein Roman? Ist es eine Autobiographie?“ „Erfinden“ und „Erinnern“ in den autobiographischen Büchern Thomas Bernhards

The biography you can make up, the fiction has to be the truth.

*Peter Ackroyd*

Die im Titel formulierte Frage wurde seit Erscheinen der ersten Prosaschriften Bernhards stets in der einen oder anderen Form gestellt. Nach Erscheinen der autobiographischen Bände, die hier im Mittelpunkt stehen, wollten manche einen deutlichen Unterschied zu den fiktionalen Arbeiten erkennen und lobten den Wirklichkeitscharakter als Neuanfang des Bernhard'schen Schreibens.

In den letzten Jahren erschienen eine Reihe von neueren Beiträgen, die es ermöglichen, wenn nicht gar erzwingen, sich mit dieser Frage von Fiktionalität bzw. Wahrheitsgehalt seiner Texte neu auseinanderzusetzen. Wir verfügen vor allem über genauere editorische<sup>1</sup> und biographische Informationen. Hier haben Hans Höller<sup>2</sup> und Manfred Mittermayer<sup>3</sup> viele wichtige Informationen über das Leben Bernhards gesichtet, bewertet und zusammengetragen. Der Prozess der „Umschmelzung lebensgeschichtlicher Elemente in eine künstliche Welt“,<sup>4</sup> lässt sich nun genauer nachvollziehen. Auch Louis Huguets *Chronologie*<sup>5</sup> verdankt die Forschung sehr genaue Einzelrecherchen. Zwar haben die Widersprüche innerhalb der Selbstaussagen immer schon den Blick auf deren Unzuverlässigkeit gelenkt, nun können wir aber die Richtung der Abweichung genauer nachvollziehen. Einen Versuch dieser Neueinschätzung liegt von Andreas Maier<sup>6</sup> vor. Auf Basis von Huguets Erkenntnissen liest Maier die fiktionale Prosa sowie auch die Jugenderinnerungen mit kritischem Blick.

Nicht zuletzt liefert der 2009 erschienene Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und seinem Verleger Siegfried Unseld eine Reihe von aufschlussreichen Neuigkeiten. Dieser briefliche Austausch sowie die umfassenden Reiseberichte des

<sup>1</sup> Vgl. Thomas Bernhard, *Die Autobiographie*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 10, hg. v. Martin Huber / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2004.

<sup>2</sup> Vgl. Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Hamburg 1993.

<sup>3</sup> Vgl. Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Leben und Wirkung*, Frankfurt a. M. 2006, sowie Ders., *Thomas Bernhard*, Stuttgart 1995 und Ders. / Martin Huber / Peter Karhuber (Hgg.), *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*, Wien 2001.

<sup>4</sup> Manfred Mittermayer, *Das Leben und die Literatur. Fundstücke eines Ausstellungsmachers in Texten Thomas Bernhards*, in: Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler (Hgg.), *Wissenschaft als Finsternis?* Wien / Köln / Weimar 2002, S. 109–132, hier S. 112.

<sup>5</sup> Louis Huguets, *Chronologie*. Johannes Freumbichler. *Thomas Bernhard*, Weitra 1995.

<sup>6</sup> Vgl. Andreas Maier, *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*, Göttingen 2004.