

Margot Bender-Säbelkampf, Bakk.^a phil.

**Der literarische Dialog zwischen Thomas Bernhard
und Ingeborg Bachmann
Eine intertextuelle Allusion**

MASTERARBEIT

Zur Erlangung des akademischen Grades
Magistra der Philosophie

Studium: Germanistik

Alpen- Adria- Universität Klagenfurt
Fakultät für Kulturwissenschaften

Begutachter: Ass.-Prof. Mag. Dr. Norbert Frei
Institut für Germanistik

März 2011

DANKSAGUNG

Mein Dank richtet sich an alle, die zum Gelingen der vorliegenden Masterarbeit beigetragen haben, indem sie mir während der Entstehungsphase als interessierte und reflektierende GesprächspartnerInnen zur Verfügung standen.

Allen voran danke ich meinem Betreuer Herrn Professor Dr. Norbert Frei für die wertvolle Unterstützung, für seine stets motivierende Rückmeldung und die großzügige akademische Freiheit, die er mir bei der Bearbeitung des Themas gewährte.

In meinen Dank mit einschließen möchte ich Herrn Professor Dr. Primus-Heinz Kucher in seiner Funktion als Zweitgutachter.

Villach, März 2011

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Voraussetzungen einer wissenschaftlichen Arbeit:	
	Fragestellung und Ziel	1
2.	Intertextualität–Textpräsenz	2
3.	Thomas Bernhard	4
3.1.	Pro und Kontra	4
3.2.	Der Skandal als Kunstform	6
4.	Auslöschung – Bernhards Opus magnum	9
4.1.	Die Bachmann – Bernhard Ebene	13
4.2.	Das “Land der Verheißung”	17
4.3.	<i>Böhmen liegt am Meer</i>	19
5.	Der Mutterkomplex	24
5.1.	Die Schuld der Mütter	25
5.2.	Die Ambivalenz der Verhältnisse	29
5.3.	Das Geschlechterbild Bernhards	31
5.3.1.	Die Auslöschung der Weiblichkeit	34
5.3.2.	Misogynie und Mutter[ab-]scheu	37
5.3.3.	Die Bedeutung des Abjekten in der Literatur Thomas Bernhards	42
5.4.	Der Bernhardsche Geistesmensch	45
6.	Die große Ikone	50
6.1.	Die Murau – Maria Ebene	50
6.2.	Maria – Schnittstelle zwischen Rom und Wolfsegg	51
6.3.	Dichterin und Mentorin	52
6.4.	Die Geschwister im Geiste	55
6.4.1.	Die Bachmann – Murau – Eisenberg Ebene	55
6.4.2.	Literatur und Traum	56
6.4.3.	Der Geschlechtertausch	58
6.4.4.	Das Ideal der Schönen Seele	60
6.4.5.	Romantische Topoi in <i>Auslöschung</i> – ein Exkurs	61

6.5.	Die In-Besitznahme der Autorschaft	65
6.5.1.	Die Auslöschung des fiktiven Ich oder die Negation des Autors	70
6.5.2.	Wer bin ich – und wenn ja, wie viele? Die Erzählproblematik des doppelten Ich	71
6.5.3.	Die Bachmann-Murau Ebene	76
7.	Die literarische Auseinandersetzung mit Krieg und Faschismus	79
7.1.	Kindheit, Sozialisation und Trauma	84
7.2.	Der Vertrauensverlust in die Heimat	86
7.3.	Die österreichische „Machtmischmethode“	88
7.4.	Die Abschenkung des Erbes – ein Danaer-Geschenk?	94
7.5.	Der Versuch einer Korrektur?	96
8.	Conclusio	99
	Auswahlbiographie	103
	Primärliteratur zu Thomas Bernhard	103
	Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard	105
	Primärliteratur zu Ingeborg Bachmann	110
	Sekundärliteratur zu Ingeborg Bachmann	111
	Zeitschriften und Presse	112
	Weitere Quellen	112
	Ehrenwörtliche Erklärung	

Prolegomenon

„Was soll man schreiben? Vor allem, weil es ja sowieso nicht stimmt, was man über wen schreibt. Ganz wurscht, wenn sie noch so authentisch irgendeine Wahrheit über wen schreiben oder das glauben, das ist auf jeden Fall grundfalsch. Das ist ja nur ihre Betrachtung in dieser Stimmung, in der sie schreiben. Die kann eine halbe Stunde nachher schon völlig anders sein. Dann kommt noch der dazu, der das liest, der sieht das wieder völlig anders“.

[Thomas Bernhard]

1. Voraussetzungen einer wissenschaftlichen Arbeit: Fragestellung und Ziel

Ein Blick auf den Umfang der vorhandenen Forschungsliteratur zum österreichischen Schriftsteller Thomas Bernhard und sein literarisches Werk lässt bald erkennen, dass es sich hier um ein bereits „gut bestelltes Feld“ handelt.

Warum also trotzdem oder gerade deshalb Thomas Bernhard?

Als Studierende der neuen Studienordnung hatte ich mich bei meiner Bakkalaureatsarbeit für Margarete Steffin und der Frage nach ihrem schmalen literarischen Œvre entschieden. Steffin, geschätzte Mitarbeiterin in der Werkstatt Bertolt Brechts, ist als Autorin jedoch der Öffentlichkeit bis heute weitgehend unbekannt geblieben.

Für die vorliegende Masterarbeit habe ich mich nun bewusst für einen Literaten entschieden, bei dem es möglich war sowohl in die Tiefe als auch in die Breite zu arbeiten. Dabei war neben der viel versprechenden Aussicht, innerhalb meiner literaturwissenschaftlich gestellten Frage zu interessanten Ergebnissen zu gelangen, der ebenso zu erwartende persönliche Gewinn und Zuwachs bei der Wahl ausschlaggebend.

Thomas Bernhard, 1931 geboren, hätte am 9. Februar dieses Jahres seinen achtzigsten Geburtstag begangen. Noch immer werden seine Dramen auf zahlreichen Bühnen in und außerhalb Österreichs aufgeführt und seine Prosa hat im europäischen Literaturkanon längst seinen festen Platz gefunden.

Nicht nur als Einstimmung auf den vor mir liegenden Arbeitsprozess, sondern diesen auch begleitend, besuchte ich Bernhard-Aufführungen am Wiener Burgtheater, am Theater in der Josefstadt und Stadttheater Klagenfurt. Der Besuch der, im

vergangenen Jahr breit angelegten Thomas Bernhard-Ausstellung im Theatrum in Wien, die Teilnahme an den renommierten *Thomas Bernhard-Tagen in St. Veit im Pongau* sowie die *Internationale Konferenz zum 80. Geburtstag von Thomas Bernhard* in Ljubljana verhalfen mir zu einem weiteren wertvollen Input. So setzte ich mir in der vorliegenden Arbeit zum Ziel, der Frage nachzugehen, ob einerseits Bernhards Texte eine beschreibbare Bedeutung für Ingeborg Bachmann hatten und andererseits in welcher Form und Dimension das Werk Bachmanns auf die literarische Arbeit Thomas Bernhards Einfluss nahm.

Als methodische Vorgangsweise soll dabei das Intertextualitätskonzept herangezogen werden. Lässt sich eine intertextuelle Beziehung zu Bachmann als literarischer Dialog oder poetischer Impuls, im besonderen Hinblick auf Bernhards letztes und umfangreichstes Werk *Auslöschung* rekonstruieren? Was bedeutet es, dass Bernhard Bachmann in seinem Roman zur literarischen Ikone erhebt? Des Weiteren sollen Bernhard und Bachmann als herausragende Vertreter der österreichischen Nachkriegsliteratur und wichtige literarische Wegbereiter für die öffentliche Auseinandersetzung mit der politischen Vergangenheit Österreichs im Sinne von „Gedächtnis und Erinnerung“ angesprochen werden. Beider Biographien sollen dabei soweit miteinbezogen werden, wie es für die Verdeutlichung dieser Frage notwendig erscheint. Gerade im Kontrast zum Welt- und Frauenbild vieler Bernhardscher Protagonisten – und dabei ist die Person Bernhards selbst wohl nicht ganz vermeidbar – nimmt Bachmanns Verständnis ihres weiblichen Schreibens einen beeindruckenden Stellenwert ein, dem sich auch Bernhard, wie man sehen wird, nicht entziehen konnte und in seinem Roman zum Ausdruck bringen wird.

2. Intertextualität – Textpräsenz

Zur Bedingung möglicher Schnittpunkte in der literarischen Arbeit Bernhard – Bachmann gehört ein Text Bachmanns über Bernhard von 1969 und ein weiterer, der erst im Zuge ihrer Gesamt-Werkausgabe von 1978 posthum erschienen ist. Bernhard verfasste zwei Erzählungen im gleichen Jahr, die sich auf Bachmann beziehen. In seinem Roman *Auslöschung* bezieht er jedoch bedeutsam zu Werk und Person Ingeborg Bachmann literarische Stellung.

Zu einem besseren Verständnis für die Methode, mittels der in der Arbeit vorgegangen werden soll, möge eine kurze Darstellung zum literaturtheoretischen

Begriff der Intertextualität verhelfen. Im weitest gespannten Sinn schließt Intertextualität jeden Bezug eines literarischen Textes auf andere literarische und sogar außerliterarische Texte ein. Literarische Querverweise, Zitate oder rhetorische Figuren werden einem Gewebe gleich wie Fäden ineinander verknüpft und weitergeführt. „Tout texte est absorption et transformation d'un autre texte“¹ – lautet das von Julia Kristeva in den 1960er Jahren eingeführte und im Anschluss oftmals veränderte Konzept eines poststrukturellen Intertextualitäts-Modells. Nicht dieses aber soll für die vorliegende Arbeit herangezogen werden, denn Intertextualität muss häufig für eine entsprechende Analyse enger gefasst werden, was auch im Kontext Bernhard – Bachmann der Fall ist. Auch Kristeva hat sich 1974 veranlasst gesehen, den von ihr gewählten Begriff der *Intertextualité* zu jenem der *Transposition* zu modifizieren, um „Imitation oder anderen produktiven Einfluss“² auszuschließen. Aus diesem Grunde eignet sich für die Untersuchung einer immanenten Bernhard – Bachmann – Textualität ein hermeneutisch orientierter Ansatz besser, da er als begrenztes Verfahren innerliterarische Sinnbildung zu fassen versucht und am traditionellen Verständnis von Begriffen wie Autor, Werk und Leser festhält.³ So geht es nicht allein um die Einwirkung fremder Texte auf die Textentstehung, sondern vielmehr um das Aufspüren von Querverweisen vom Primärtext auf literarische Prä-Texte, welche ihre deutlichen oder aber auch geheimen Beziehungen und Einzeltextreferenzen darlegen beziehungsweise offenbar werden lassen. Diese Allusion, für die die Kenntnis des vorausgegangen Textes notwendig ist, wird als „semantisches Faktum im Bedeutungsaufbau des Werks“⁴ vom Autor oder der Autorin willentlich eingeflochten und gekennzeichnet und muss von den Lesern im Interesse einer adäquaten Rezeption, was nicht selten interpersonelles sowie interkulturelles Wissen voraussetzt, decodiert und verstanden werden. Vielfach liegt dieser literaturtheoretischen Technik nach Gérard Genette „die effektive Präsenz

¹ Julia Kristeva: Semeiotiké. Paris: Seuil 1969, S. 146. und <http://www.inst.at/trans/3Nr/polubo.htm>

² Vgl. https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de/bitstream/urn:nbn:de:hebis:34-200604129790/1Literatur_und_Intertextualit%C3%A4t.pdf

³ Vgl. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering [Hrsg.]: Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 2003.

Damit ist gemeint, dass neben einer Autor-Text-Beziehung, auch eine vom Autor unbewusste Intertextualität möglich wird, die sich durch die Lektüreeferungen der Rezipienten, also aus der Leser-Text-Beziehung generiert. [<http://de.wikipedia.org/wiki/Intertextualit%C3%A4t>].

⁴ Nicole Schuhmacher: Faschismus, Destruktion, Utopie. In: Werner Besch, Norbert Oellers u. a. [Hrsg.]: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 118, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999, S. 580/12.

eines Textes in einem anderen“, die rhetorische Gestaltungsfigur der Metonymie als Instrumentarium zugrunde – sei es als Synonym, Zitat oder Allusion –, die auf die Kontextgenese verweist und diesen Konnex als pars pro toto hervorruft. Dieser den Lesern angebotene offene, jedoch „auszufüllende Assoziationsraum möglicher intertextueller Bezüge“⁵ existiert erst in Texten der literarischen Moderne oder Postmoderne. Gerade aber die Reaktion der Autoren auf dieses neue Umfeld, indem sie innerhalb ihrer literarischen Vorgehensweise ähnlich gelagerte Anliegen kontrastiv oder komparativ miteinander in Beziehung setzen, stellt die Leser auch bei Thomas Bernhards Werken vor eine rezeptionäre Herausforderung. So vermag eine „intertextuelle Dialogizität“ als kunstreicher Beitrag zur Machart von Literatur die ästhetische Wahrnehmungslust bei der Lektüre wesentlich zu steigern.

3. Thomas Bernhard

3.1. Pro und Kontra

„Krankes Gehirn“, „Misanthrop“, „Ignorant“, „Nestbeschmutzer“ wurde er bekanntlich genannt, und die Liste dieser negativen Werturteile ließe sich um einiges verlängern. Wer Thomas Bernhard als Thema einer wissenschaftlichen Arbeit wählt, sieht sich einerseits mit wachem Interesse, andererseits mit zwiespältigen Reaktionen, die häufig in die Nähe der oben genannten Attribute rücken, konfrontiert. Nicht nur im privaten, auch im fachwissenschaftlichen Bereich hat Bernhard stets provoziert – allerdings auf hohem Niveau –, sodass kaum jemand in seiner Meinung über ihn und seine Werke unbeteiligt blieb, was sich bis heute wohl nicht geändert hat.

Die Germanistin und Philosophin Ria Endres verspricht in ihrer viel beachteten „Abrechnung“⁶ mit Thomas Bernhard und seinem von ihr konstatierten männlichen Chauvinismus, nie mehr eines seiner Bücher öffnen zu wollen. Für Gerhard Rühm, Mitbegründer der Wiener Gruppe war er ein Autor eines konventionellen Dialogtheaters und „er machte auf mich den eindruck eines psychisch verklemmten menschen, der seine komplexe durch arrogant distanz haltendes benehmen zu

⁵ Vgl. Arnold/Grundzüge der Literaturwissenschaft [Anm. 3], S. 444.

⁶ Ria Endres: Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

kompensieren versuchte.“⁷ Wir anderen, die der Suggestivität Thomas Bernhards Büchern erliegen, sehen uns durch Elfriede Jelineks Interpretation bestätigt: „Durch das unwillkürliche Mitatmen des Lesers entsteht zwischen diesen beiden Atemrhythmen, dem des Autors und dem des Lesers, eine Art Interferenz, die wiederum etwas wie Trance beim Leser hervorruft.“⁸ Friederike Mayröcker liest ihn mit großer Bewunderung, Pierre Bourdieu hat ihn gemocht, „weil er Dinge ausgesprochen hat, die er selbst hätte sagen können, aber sie nicht zu sagen vermocht hätte“.⁹ Für die großen Darsteller seiner Theaterstücke Gert Voss und Traugott Buhre – beide haben Bernhard erstaunlicherweise kaum persönlich gekannt – war seine „Widerstandskraft, seine Widerspruchslust und seine Wahrheitsleidenschaft“¹⁰ wichtig und für Buhre ist Bernhard zudem „Der Schreiber des Irrwitzes“.¹¹ In memoriam des renommierten Literatur- und Sprachwissenschaftlers Wendelin Schmidt-Dengler erinnert der Leiter des Thomas-Bernhard-Archivs Martin Huber an dessen mehrmalige Betonung, wie sehr ihn Bernhards Texte „aufbauen könnten“¹², wenn er sich schlecht und unausgeglichen fühlte. Mit ihm werden sich die Bernhard-Enthusiasten an die Sätze halten:

„[...] ich hab’ ja immer schon Material zum Lachen geliefert. Das ist eigentlich alle Augenblick’ zum Lachen. Aber ich weiß nicht, haben die Leut’ keinen Humor oder was? [...] Das sagt nicht, daß ich nicht auch ernste Sätze geschrieben hab’, zwischendurch, damit die Lachsätze zusammengehalten werden. Das ist der Kitt. Das Ernste ist der Kitt für das Lachprogramm“.¹³

Bernhards Literatur stellt sich dem Leser jedoch nicht immer so einfach dar: Der ihm eigene Zitate-Stil, sein Ausschöpfen eines ganzen Spektrums möglicher Erzähltempora¹⁴, das Kreisen innerhalb eines „unendlichen Satzes“ um die eigene

⁷ Joachim Hoell u.a. [Hrsg.]: Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Berlin: Vorwerk 8 1998, S.90

⁸ Ebd. S.98.

⁹ Ebd.

¹⁰ Hoell, Eine Einschärfung [Anm. 7], S. 64 und S. 76.

¹¹ Manfred Mittermayer und Martin Huber [Hrsg.]: „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Österreichisches Theatermuseum und Christian Brandstätter Verlag 2009, S. 101.

¹² Martin Huber, Bernhard Judex und Wendelin Schmidt-Dengler [Hrsg.]: Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/08. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009, S. 16.

¹³ Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1991, S. 43.

¹⁴ http://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_germanistik/rohrbacher.rtf

geistige Befindlichkeit, wobei die Superlativsprache, die Wiederholung, seine Vorliebe für einfallsreiche Neologismen, Hyperbel, Montage, Phrase oder Tautologie zu den Charakteristika eines Bernhardschen Schreibstils gehören. Schmidt-Dengler bestätigt dann auch einmal mehr den hohen Anspruch an die Leserschaft, nicht zuletzt wegen der Musikalität in Bernhards Sprache. Das Hauptthema als Initialpunkt weitet und verengt sich wiederholtermaßen mittels stets aufs Neue komponierter Kadenz, – man könnte sagen ‚literarischer Mäander‘ gleich –, um schlussendlich wieder an den Ursprungspunkt zurückzukehren. In einem Gespräch für die französische Tageszeitung *Le Monde* bestätigt Bernhard selbst, wie wichtig die „musikalische Komponente“ im literarischen Produktionsprozess sei.¹⁵ Zusätzlich zum musikalischen und rhythmischen Eindruck belässt Bernhards häufig eingesetzter reservierter Konjunktiv den Text gleichsam in Schweben.

3.2. Der Skandal als Kunstform

„Der Mensch verweigert sich der Störung durch den Störenfried. Ein solcher Störenfried bin ich zeitlebens gewesen [...] ich bin immer der Störenfried geblieben, in jedem Atemzug, in jeder Zeile, die ich schreibe. Meine Existenz hat zeitlebens immer gestört. [...] Alles, was ich schreibe, alles, was ich tue, ist Störung und Irritation. [...] Indem ich aufmerksam mache auf Tatsachen, die stören und die irritieren. Die einen lassen die Menschen in Ruhe und die andern, zu diesen andern gehöre ich, stören und irritieren. Ich bin kein Mensch, der in Ruhe läßt, und ich will kein solcher Charakter sein“.¹⁶

„Wir brauchen uns nicht zu schämen, aber wir sind auch nichts und wir verdienen nichts als das Chaos“ – so lautet der vorletzte Satz Bernhards Dankesrede bei der Verleihung des Österreichischen Staatspreises im Jahre 1968. Er war als Ausdruck seiner „philosophischen Meditation“, so die Bezeichnung Bernhards seinem Verleger Siegfried Unseld gegenüber, gedacht.¹⁷ Der damalige österreichische Minister für

¹⁵ Vgl. Joachim Hoell: Der „literarische Realitätenvermittler“. Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman *Auslöschung*. Berlin: VanBremen VerlagsBuchhandlung 1995, S. 72.

¹⁶ Thomas Bernhard: *Der Keller. Eine Entziehung*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1998, S. 28.

¹⁷ Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer [Hrsg.]: *Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, Brief 43, S. 65f.

Dieser Skandal wirft Fragen auf, wie: „Die Gesellschaft ehrt ihre Künstler. Sind sie deshalb auch verpflichtet, die Gesellschaft zu ehren, in der sie leben“? Oder „Wie viel ist dem Poeten an Narrenfreiheit gestattet“. Für den ‚Verfemten‘ spricht, dass es sich dabei um keine politische Rede handelte, sondern um sein Credo, das im Kontext seines Werkes und in Unkenntnis des Autors stehend, zu diesen Missverständnissen führte. In diesem Zusammenhang schreibt Karl Heinz Bohrer

Unterricht und Kunst Theodor Piffel-Perčević empfindet Bernhards Feststellung jedoch als Angriff gegen den Staat und stürzt mit dem Ausruf „Wir sind trotzdem stolze Österreicher“ aus dem Saal. Dieser Zwischenfall löst einen, bei der Presse und Politik, heiß umstrittenen Skandal um Bernhard aus. Der Status als Skandalautor und der Skandal als provokanter Impetus sollte ab diesem Zeitpunkt Teil seines Ruhmes werden.¹⁸

Neben *Der Ignorant und der Wahnsinnige*¹⁹ [1972] und *Vor dem Ruhestand* [1979] empört Bernhard ein weiteres Mal die Öffentlichkeit und mit *Holzfällen* offeriert er fünf Jahre später eine weitere [Sprach]erregung. Bernhards einstiger Förderer Gerhard Lampersberg glaubt sich in der Figur des Auersbergers zu erkennen und fühlt sich öffentlich denunziert. Mit seiner Klage, die er später jedoch zurückzieht, erreicht er eine zeitweilige Beschlagnahme des Werkes.²⁰

sinngemäß am 21. 3.1968 in der FAZ, Bernhard hätte seinen Zuhörern seinen Umgang mit dem Tode zugemutet, die sich offensichtlich aber bereits auf das Buffet gefreut hatten.

In *Über allen Gipfeln ist Ruh* setzt Bernhard seinem Verleger Siegfried Unseld ein literarisches Denkmal, indem ihn die Hauptfigur des Theaterstücks als „hochgebildet/von unglaublichen Kunstverstand“ vorstellt. “[...] gleich welches Thema Sie anschlagen/es ist sein ureigenes“, so der Protagonist Moritz Meister zu seinem Gesprächspartner über seinen Verleger. “[...] eine Seltenheit/Die deutschen Verleger sind ja [...] nicht unbedingt die gescheitesten/dieser ist eine Ausnahme/Schließlich verlegt er ja auch die Geistesspitzen [...] [S. 257f].

¹⁸ Eine interessante Quelle stellt dazu das Buch von Oliver Bentz dar: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

¹⁹ 1972 führte die Uraufführung bei den Salzburger Festspielen zum sogenannten „Notlicht-Skandal“. Der deutsche Theaterregisseur Claus Peymann verlangte für das Ende des Stückes, dass die Notlichter im Vorstellungssaal für kurze Zeit ausgeschaltet werden. Bei der Generalprobe war es stockfinster, bei der Premiere brannten die Lämpchen gegen die Abmachung jedoch wieder, was zum Boykott für eine weitere Aufführung von Seiten des Theater-Ensembles führte. Bernhards Kommentar dazu: "Eine Gesellschaft, die zwei Minuten Finsternis nicht verträgt, kommt ohne mein Schauspiel aus". http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=340&Itemid=61

²⁰ Am 15. November 1984 nimmt Bernhard in der FAZ „tief betroffen und entsetzt“ zur Beschlagnehmung seines Buchs *Holzfällen* von Seiten der Polizei Stellung. Das Gericht hatte diesen Beschluss erlassen, noch bevor dieses überhaupt den Inhalt des Buchs kennen konnte, da es noch nicht erschienen war. Auch Bernhard selbst war zur Causa nicht befragt worden und erhielt, laut seiner Aussage, erst sechs Wochen nach der Beschlagnahme die Gerichtsvorladung. Diese war einzig aufgrund des Beschlagnahmebegehrens durch Lampersberg bewirkt worden. [Dittmar, Werkgeschichte, S. 270f].

Nicht ganz uninteressant dürfte auch der Titel *Holzfällen* für das umstrittene Buch sein. Alfred Pfabigan weist in diesem Zusammenhang auf die homoerotischen Anspielungen des Ich-Erzählers hin, ohne dass dieser, auch im Zuge seiner wüsten Beschimpfungen gegen Auersberger, diese offen anspricht. *Holzfällen* muss als Zitat aus Bernhards früher Erzählung *Amras* gelesen werden, in der der junge und alte Holzfäller des Onkels miteinander schlafen. [Doppler, *Holzfällen und der Tonhof*, S. 215].

„Hinaus mit dem Schuft“²¹ hetzt der sich als literarisch bewandert vorgebende inzwischen verstorbene „Rechtsaußen aus Kärnten“ Jörg Haider gegen den bundesdeutschen Regisseur und Intendanten des Wiener Burgtheaters Claus Peymann.²² Dieser führte *Heldenplatz* auf, ein Stück, das Bernhard für das „Bedenkjahr 1938/88“ geschrieben hatte. Obwohl das Stück zuvor noch kaum jemand kennen konnte, treffen die „nach außen“ geratenen [lancierten?] Passagen, Österreich bestehe aus sechseinhalb Debile und Tobsüchtige auf einen offensichtlich „bloßliegenden Nerv eines erregungsfreudigen Publikums“²³ und werden im Vorfeld von der Boulevardpresse manipulativ ausgeschlachtet. Erwartungsgemäß lässt dies die Wogen bei Politik und Öffentlichkeit noch vor der Premiere hochgehen. Zu Bernhards Fähigkeiten zählen seine provokanten Prophezeiungen, die sich gerade deshalb erfüllen, weil die Angesprochenen oft unbewusst genau so reagieren, dass sich das Vorhergesagte, wie bei der Aufführung von *Heldenplatz* eingetreten, erfüllen muss.

„Der Gigant ist tot. Der Fels des Anstoßes, an dem niemand vorbeigekommen ist“, schreibt Elfriede Jelinek im *profil* anlässlich Bernhards Tod am 12. Februar 1989.²⁴

Thomas Bernhard hat neben seinen frühen journalistischen Arbeiten und Gedichten insgesamt 26 Prosa-Werke und seine autobiographische Tetralogie geschrieben, weiters wurden 18 Theaterstücke von ihm aufgeführt.

Schon ein Jahrzehnt nach Bernhards Tod kann eine Wende bezüglich der Rezeption bemerkt werden. Bernhard scheidet zwar weiter die Geister, jedoch ist die frühere Erregung, die so oft mit seinen Werken verbunden war, mehr oder weniger verschwunden. An ihre Stelle ist einerseits Unaufgeregtheit und andererseits Verehrung getreten.

²¹ Der Aufruf „Hinaus mit dem Schuft aus Wien!“ geht auf Karl Kraus zurück, mit dem dieser wiederholt den österreichisch-ungarischen Journalisten und Herausgeber einer Boulevardzeitung Imre Békesy angriff, dem er Skrupellosigkeit, Erpressung und betrügerische Methoden vorwarf.

²² Vgl. Sigrid Löffler: Hinaus mit dem Schuft! In: Der Spiegel. Heft 42, 17.10.1988.

²³ Bernhard Sorg: Thomas Bernhard. In: Heinz Ludwig Arnold [Hrsg.]: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur [KLG]. München: edition text+kritik, Johannesdruck 1978, S. 18.

²⁴ Elfriede Jelinek: „Der Einzige und sein Eigentum“. In: Profil vom 20.02.1989, Nr. 8, S.72.

4. Auslöschung – Bernhards Opus magnum

„Ausstrahlen, und zwar nicht nur weltweit, sondern universell. Jedes Wort ein Treffer, jedes Kapitel eine Weltanklage und alles zusammen eine totale Weltrevolution bis zur totalen Auslöschung. Aber was heißt Auslöschung? Wiederbeginn des Neuen. Das wissen Sie doch. Wo ein Ende ist, wie heißt es immer, ist auch ein Anfang“.
[Thomas Bernhard]

Mit *Auslöschung*²⁵ ist einerseits das Ende von Bernhards Romanschaffen gekennzeichnet und andererseits kann das Werk zugleich als sein literarisches Testament gelesen werden. Die der umfangreichen Anklage zugrunde liegenden Schwerpunkte – Kindheit, Katholizismus, Austrofaschismus, Anarchie, und Poetikreflexion – werden einer Bilanz unterworfen.²⁶ Man spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „dritten Epoche“ des Prosaautors Bernhards, die an seine beiden früheren Erzählperioden anknüpft, und nun dem „geklärte[n] Bewusstsein“²⁷ des fiktiven Ich-Erzählers in *Auslöschung* untergeordnet ist.

Dieser letzte und zugleich umfangreichste, absatzlose Prosatext vereinigt somit wesentliche Aspekte seines Gesamtwerkes. Gemeint ist damit auch Bernhards Verfahren, „Häuser und Gebäudekomplexe als Topographien der Erinnerung“²⁸, wie Steffen Vogt in seiner Abhandlung ausführt, zu bilden. „Es sind konkrete Landschaften, die Thomas Bernhard in Weltlandschaften übersetzt“²⁹, worin auch der Grund liegen mag, dass Bernhards in viele Sprachen übersetzte Bücher mit Begeisterung gelesen werden. Fast alle seiner Romane sind im Süden des oberösterreichischen „Bernhard-Landes“³⁰ angesiedelt.

²⁵ *Auslöschung*. Ein Zerfall. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988. Die folgenden Zitate aus dieser Ausgabe werden direkt in den fortlaufenden Text gestellt.

²⁶ Vgl. Jens Dittmar: [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Werkgeschichte. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 2002, S.220.

²⁷ Andreas Gößling: Die „Eisenbergrichtung“. Versuch über Thomas Bernhards *Auslöschung*. Münster: Kleinheinrich 1988, S. 9.

Die zweite Prosaphase wird erst nach 1975 angesetzt. *Alte Meister* (1985) – ein Werk, das dem der *Auslöschung* in musikalisch-ästhetischer Hinsicht sehr verwandt ist, zählt bereits zu Bernhards dritter Phase.

²⁸ Vgl. Steffen Vogt: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards *Der Italiener* und *Auslöschung*. Berlin: Schmidt 2002.

²⁹ Eigenmitschriften: Hans Höller: Reisen bei Thomas Bernhard. Bernhard Tage. St. Veit im Pongau. 15./16. Oktober 2010.

³⁰ Vgl. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/648919/>

Bereits zwei Jahrzehnte vor *Auslöschung* greift Bernhard das Thema der ‚Familienauslöschung‘ durch den Erben im Textfragment *Der Italiener* auf. Dieser sucht vergeblich, auf die Fragen nach seiner Herkunft eine Antwort zu finden und bricht daraufhin alle Verbindungen zur Familie ab, indem er sein Erbe einer Schenkung beziehungsweise einem Verkauf radikal preisgibt. Dies gilt neben *Auslöschung* auch für die Werke *Ungenach* und *Korrektur*.³¹

Der Roman³² *Auslöschung* wird nun durch ein hochsensibles Motiv aus der österreichischen Nachkriegsgeschichte erweitert, das Bernhard schon im erwähnten Text aus den 1960er Jahren zur Sprache bringt.³³ In diesem frühen Ansatz nimmt die Entdeckung eines Massengrabes von vierundzwanzig erschossenen Polen durch die Deutschen, in *Auslöschung* dann die kollaborative NS-Vergangenheit der Eltern des Erzählers, die Form eines historischen Ausmaßes von „Gedächtnis und Erinnerung“³⁴ ein. Im Mittelpunkt dieser Aufzeichnungen steht Schloss *Wolfsegg*³⁵, ein herrschaftliches und traditionsreiches Anwesen, das sich realiter bis heute im Besitz einer oberösterreichischen Familie adeliger Abstammung³⁶ befindet.

³¹ Bei der Abschenkung in *Ungenach* bedenkt der Erbe einen Verwandten „mit dem schönsten und ertragreichsten seiner Güter“, der zu diesem Zeitpunkt aber noch in der Strafanstalt Stein seine Strafe verbüßt. [Vgl. Bernhard, *Ungenach*, S. 33].

³² Wenn ich auch hier als Textgattung die Bezeichnung Roman verwende, soll nicht unerwähnt bleiben, dass Bernhard der Ansicht war, keine Romane zu schreiben. „Ich bin der typische Geschichtzerstörer [...] wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab“ [Fellinger, Thomas Bernhard: „Ich bin ein Geschichtzerstörer“, S. 97f].

³³ Nach dem erfolgreichen Abschluss eines Dichterporträts mit dem Titel *3 Tage* des Filmemachers Ferry Radax schreibt Thomas Bernhard ein Filmmanuskript für einen eineinhalb Stunden langen Film, zu dessen Grundlage er das Fragment *Der Italiener* heranzieht. Dieses wird er später zu seinem großen Roman *Auslöschung* ausarbeiten. Der Film, entstanden 1970 wurde mit drei Adolf-Grimme Preisen für Regie, Drehbuch und Kamera ausgezeichnet. [Ferry Radax: *Der Italiener*, s. Bibliographie].

³⁴ http://www.zeit.de/wissen/foren/erinnerung_simon

³⁵ Schon 1872 hatte der damalige Wolfsegger Schlossherr Bergwerk und Eisenbahn an die Wolfsegg Traunthaler AG verkauft. Die „sogenannte Kohlengrube, [in] unserer Bergmannsiedlung“ [Ausl, S. 372] gehört schon 100 Jahre nicht mehr zum Schlossbesitz und ist bereits 10 Jahre eingestellt, als Bernhard *Auslöschung* schreibt. Heute besitzt das Gut hauptsächlich noch Wald, stellt aber längst nicht mehr den riesigen Wirtschaftskomplex, wie ihn Bernhard beschreibt, dar.

<http://www.geomix.at/oesterreich/Ober%F6sterreich/V%F6cklabruck/Wolfsegg+am+Hausruck.html>

³⁶ Mit dem Besitzer von Wolfsegg, Graf Franz Ferdinand von Saint Julien-Wallsee und dem, ebenfalls in Oberösterreich lebenden Kaiserenkel Franz Josef Altenburg war Bernhard bekannt, was Aufzeichnungen und Fotografien belegen. Die Schwestern des Protagonisten Murau, Caecilia und Amalia, tragen die gleichen Namen wie die Töchter Altenburgs. Beide Familien, deren fiktive Bilder in *Auslöschung* alles andere als positiv gezeichnet werden, waren von dieser „literarischen Freiheit“ Bernhards betroffen. [Vgl. Höller, *Menschen, Geschichte(n), Orte und Landschaften*, S. 217].

Es ist mehr als ein Protokoll der Erzählfigur Franz Josef Murau³⁷, der als Erbe nach dem tödlichen Verkehrsunfall seiner Eltern und seines Bruders nach Wolfsegg zurückkehrt, das er erst vor kurzem, aus Anlass der Vermählung einer seiner Schwestern besucht hat. Entgegen der Absicht, lange nicht mehr in die Heimat zurückzukehren, muss er nun erneut die Heimreise antreten, um den Trauerfeierlichkeiten beizuwohnen, für die in erster Linie seine beiden Schwestern Vorbereitung und Verantwortung übernehmen. Seit Jahren lebt Murau in entspannter Distanz von seiner Familie in Rom, wo er sich als Wissenschaftler und Privatlehrer mit deutscher Literatur beschäftigt.³⁸ Damit war er seinem Vorbild, dem Bruder seines Vaters, gefolgt, der ihn als leidenschaftlicher Kunstsammler schon früh in die Geisteswissenschaften eingeführt und auf Bildungsreisen mitgenommen hatte.³⁹ Nach Auszahlung seines Erbes verlegte dieser seinen Lebensmittelpunkt an die französische Riviera, wo er finanziell unabhängig an seiner „Antibiographie“ arbeitete.

Bestätigt wird dies in einem persönlichen Gespräch mit der Fotografin Erika Schmied bei den *St. Veiter Thomas Bernhard-Tagen* im Pongau im Oktober 2010 [s. Bibliographie]. Sie brachte gemeinsam mit ihrem Mann, dem Kunsthistoriker Wieland Schmied zwei Bildbände über Bernhard heraus. Beide waren enge Freunde Bernhards und zählen zu den nunmehr nur noch wenigen Zeitzeugen. [Vgl. auch Höller: Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften].

Weitere Allusionen zum altösterreichischen Vornamen Franz Josef in *Auslöschung*:

Franz Josef Suchy heißt auch der alte Baron aus Gerhard Fritschs Österreich-Roman aus den 1950er Jahren.

Der „Urururgroßonkel“ Muraus mit Vornamen Ferdinand rettete Kaiser Franz Josef I. das Leben. [Vgl. Ausl, S. 359.] Diese, nicht zufällige Parallele führt auf den, zu ähnlichen Verdiensten gelangten Leutnant Josef Trotta in Joseph Roths Roman *Radetzky Marsch* [1932] zurück. In diesem, wie auch in *Die Kapuzinergruft* setzt sich Roth mit dem Untergang des Habsburger-Reiches und der Ambivalenz des Habsburger-Mythos literarisch auseinander.

Auch in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See* erinnert Name und Genealogie ihrer Trotta-Figur an Roths Romane. Einen wesentlichen Stellenwert nimmt dabei die gescheiterte Beziehung der Protagonistin Elisabeth Matrei zu Franz Josef Trotta ein.

³⁷ Laut Bernhard stellt der Name Murau ein „Sprachbild“ zwischen Maria [Muraus „großer Dichterin“] und Saurau dar, der als monologisierender Fürst die zentrale Figur in seinem Roman *Verstörung* [1967] einnimmt. [Höller, Menschen, Geschichte(n), Orte und Landschaften, S. 217].

³⁸ Lange hat in Bernhards Prosa ein gewisser Dualismus zwischen [Natur-] Wissenschaftler und Künstler vorgeherrscht. Einzig in *Auslöschung* beschäftigt sich der Protagonist mit Literatur, als Lehrer, Autor, Übersetzer und Kritiker. „Dort oben [...] schrieb ich auch etwas über Pascal [...] und über Marias Gedichte, über die Verse jener Dichterin, die ich damals noch nicht kennengelernt hatte“, lässt Murau wissen. [Ausl, S. 517].

³⁹ Georg schreibt auf der Carraramarmorplatte seines josefinischen Schreibtischs, denn „über einer kalten, möglichst eiskalten Steinplatte denken wir am allerbesten“ [Ausl, S. 190], womit Murau wohl auf den unbestechlichen und aufgeklärten Geist seines Onkels hinweisen möchte.

Auslöschung kann nun als Art Neufassung dieser Gegenbiographie gelesen werden und besteht aus zwei Teilen⁴⁰: Der erste – *Das Telegramm* – wird mit der Todesnachricht seiner Familienangehörigen eröffnet. Fortgesetzt besteht er aus den Eigenreflexionen Muraus, die beim Betrachten seiner wenigen Familienfotos und durch seine Erinnerung an philosophisch-pädagogische Gespräche mit seinem Schüler Gambetti evoziert werden. Einen wesentlichen Stellenwert nimmt dabei Muraus Vorhaben ein, eine Niederschrift über seinen „Herkunftskomplex“ [Ausl, S. 201] zu verfassen, durch den alles Aufgeschriebene gleichzeitig ausgelöscht werden soll. Dieser erste Teil, der bereits den zweiten vorwegnimmt, wird ausschließlich durch den Protagonisten bestritten, der sich, in Rom am Fenster stehend, seinem inneren Monolog aussetzt. Der zweite Teil als *Das Testament* überschrieben schildert Muraus widerwilligen Aufenthalt in Österreich. Dieser ist begleitet von aufwühlend-schmerzlichen Erinnerungen an seine Kindheit und Erziehung, die durch das katholisch-faschistisch geprägte Gedankengut seines Elternhauses schwer belastet wurde. Der Sohn denunziert seine Eltern der Beihilfe nationalsozialistischer Machenschaften. Am Begräbnis der tödlich Verunglückten nehmen neben katholischen und weltlichen Würdenträgern auch ehemalige Gauleiter und SS-Offiziere teil. Als Beispiel „verdrängter Geschichte“ wird der Fall des Minenarbeiters *Schermaier* aufgezeigt, der wegen Abhörens von Fremdsendern eingekerkert und dafür nie entschädigt wurde.

Der Erzähler stellt seiner Familie und dem gesamten deutschen Sprachraum als positives Pendant den Onkel und den von ihnen beiden bevorzugten mediterranen Kulturraum gegenüber. Zu diesem römischen Gegenstück gehören ein Künstlerkreis, darunter die Dichterin Maria, metonymisch als Ingeborg Bachmann erkennbar, die Intellektuellen Eisenberg und Zacchi, sowie der apostolische Nuntius Spadolini, von dem Muraus auf Grund seiner Persönlichkeit und Intellektualität tief beeindruckt ist, diesem als Geliebter seiner Mutter jedoch ambivalent gegenüber steht.

Bereits kurz nach den Begräbnisfeierlichkeiten wird die bedingungslose Absenkung des gesamten Familienbesitzes an die Israelitische Kultusgemeinde in

⁴⁰ Adolf Haslinger vergleicht die zwei Erzählteile in *Auslöschung* unter einem musikästhetischen Aspekt, indem er sie als „Symphonie in zwei Sätzen – Ouvertüre und Finale“ bezeichnet. [Vgl. Haslinger, „Meine Manuskripte sind nichts wert“, S. 61.]

Wien durch Murau, den Erben und gleichzeitigen Autor der *Auslöschung*, vollzogen⁴¹. Der namenlose Herausgeber dieser Niederschrift teilt im letzten Satz durch eine knappe Anmerkung den Tod Muraus mit. Ob es sich beim Herausgeber der Auslöschungsschrift um Gambetti und um einen eventuellen Selbstmord Muraus handelt, muss unentschieden bleiben. In jedem Fall aber kommt der Roman mit der Selbstausslöschung des Erzählers, ob physisch oder auch nur symbolhaft, in logischer Konsequenz zu seinem Ende.

4.1. Die Bachmann – Bernhard Ebene

*Der Stimmenimitator*⁴² von Thomas Bernhard erscheint 1978. Das Buch enthält eine Sammlung von über hundert kurzen Prosaerzählungen, in denen Bernhard völlig verschiedenen Gestalten seine literarische Stimme leiht. Erzählt wird über Philosophen und Dompteure, berichtet wird von Holzziehern, Tänzern, Höhlenforschern und Literaturnobelpreisträgern. Es sind prägnante Berichte, einige davon im „pluralis majestatis“⁴³ vorgetragen und nicht unähnlich regionalen Zeitungsmeldungen. Fast alle Protagonisten enden tödlich. Auch in einem der letzten dieser Prosastücke wird der Tod „[der] intelligenteste[n] und bedeutendste[n] Dichterin, die unser Land in diesem Jahrhundert hervorgebracht hat“⁴⁴ mitgeteilt. Damit zählen Bedeutsamkeit und Intelligenz einmal mehr zu den Insignien, mit denen in der Regel der Bernhardsche Geistesheld, hier als Ausnahme-Exempel eine Frau, ausgestattet ist. Da der Name der Dichterin nicht genannt wird, bedarf es eines einschlägigen Vorwissens, um sie als angesprochene Person oder eben die intertextuelle Allusion zu Bachmann erkennen zu können. Das Lob dieses Nachrufs wird dann auch von der Forschung der Dichterin Ingeborg Bachmann zugeordnet,

⁴¹ Franz Josef Murau stellt damit den einzigen Bernhardschen Protagonist dar, dem die Niederschrift, wenn auch nicht die Edition gelingt. Im Allgemeinen gilt für Bernhard, das „Fragment als Prinzip“ [Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, S. 109]. So werden die Leser in den meisten Texten – zumindest, was Bernhards Prosa betrifft, um das Finale gebracht. *Auslöschung* weicht davon ab, das Ende wird sogar bedeutsam gesteigert.

⁴² Titelgebend ist jene Geschichte, in der ein so bezeichneter Stimmenimitator gekonnt und bereitwillig Stimmen verschiedener Persönlichkeiten nachahmt, auf die Aufforderung seine eigene Stimme zu imitieren jedoch antwortet, dazu nicht imstande zu sein.

⁴³ Sorg, KLG [Anm. 23], S. 12.

⁴⁴ Thomas Bernhard: In Rom. In: *Der Stimmenimitator*. Meningen: Suhrkamp 1979, S. 167.

zusätzlich trägt Bernhards Text den Titel *In Rom*.⁴⁵ Es ist die erste literarische Reflexion Bernhards über Bachmann. An und für sich ist es eine literarische Antwort, denn, als Bachmanns Gesamt-Werk-Ausgabe 1978 erscheint, befindet sich darunter auch Bachmanns Text *Ein Versuch* über Thomas Bernhard. In *Der Stimmenimitator* heißt es weiter, der Erzähler habe mit ihr Reisen unternommen⁴⁶, und „viele ihrer philosophischen Ansichten geteilt, auch ihre Ansichten über den Gang der Welt und den Ablauf der Geschichte, von welchem sie zeitlebens erschrocken gewesen war“.⁴⁷ Die Nachricht von ihrem Tod erinnere den Erzähler daran, dass er sie als „erste[n] Gast in [s]einem noch vollkommen leeren Hause“⁴⁸ empfangen habe. Ständig auf der Flucht, hätte sie in der Menschheit nur Geist- und Stumpfsinnigkeit gesehen und wäre letztendlich an der „Gemeinheit ihrer Heimat“⁴⁹, die sie auch noch ins Ausland verfolgt hätte, zugrunde gegangen.

Als dieser Text von Bernhard publiziert wird, ist Ingeborg Bachmann bereits fünf Jahre tot. Durch das verwendete Präsens-Perfekt, erscheint die Zeitdifferenz jedoch wie aufgehoben. Im angesprochenen Text von 1969 [*Thomas Bernhard:*] *Ein*

⁴⁵ Thomas Bernhard: *In Rom*. In: *Der Stimmenimitator*. Meningen: Suhrkamp 1979, S. 167.

⁴⁶ Podiumsgespräch: St. Veiter Bernhard-Tage 2010. Thomas Bernhard und das Reisen. Mit Annemarie Hammerstein-Siller, Hans Höller und Wieland Schmied.

Auf Nachfrage bestätigt Wieland Schmied Bernhards Besuche bei Bachmann in Rom, die, seiner Einschätzung nach, stets von Bernhard „ausgegangen waren“. Gemeinsame Reisen, von denen Bernhards Erzählerfigur *In Rom* spricht, seien ihm nicht bekannt und offensichtlich fiktiver Art.

Eine Autofahrt von Ingeborg Bachmann mit Thomas Bernhard ist durch einen Brief im Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden belegt. Darin berichtet Bachmann, sich sehr gefürchtet zu haben. Bernhard galt als begeisterter und ebenso rasanter Autofahrer.

⁴⁷ Bernhard, *Der Stimmenimitator* [Anm. 44], S. 167.

⁴⁸ Ebd.

Es ist anzunehmen, dass mit dem „noch vollkommen leeren Hause“ Bernhards Vierkanthof in Ohlsdorf/Obernathal gemeint ist. Höller spricht von Bernhards „solitärer Lebensform“ [Höller, Thomas Bernhard, S. 93], von der sich Bachmann offensichtlich angezogen fühlte. 1972 beauftragte Bachmann den Immobilienmakler Hennemair, von dem Bernhard alle seine Liegenschaften in Oberösterreich gekauft hatte, mit der Suche nach einem geeigneten Objekt in Bernhards Nähe. Sie gab ihr Vorhaben allerdings wieder auf, weil sie sich von Rom nicht trennen konnte.

Bernhard soll aber auch „Vorkehrungen“ getroffen haben, indem er das für Bachmann ausfindig gemachte Objekt kurz vorher selbst erwarb. Eventuell war Bernhard die zu große Nähe oder auch die schriftstellerische Konkurrenz Bachmanns nicht angenehm. Bestätigt wird dies auch durch Erika Schmied in einem Gespräch bei den St. Veiter Bernhard-Tagen, Oktober 2010. Als Einzelhaus in abgeschiedener Lage, oberhalb des Ortes Ottwang stehend, ist das Gebäude von Schloss Wolfsegg, das literarisch bedeutsame Objekt in *Auslöschung*, gut erkennbar.

⁴⁹ Vgl. Bernhard, *Der Stimmenimitator* [Anm.44], S.168.

*Versuch*⁵⁰ widmet sich Bachmann der Aufgabe, Bernhards bis dahin erschienene Prosa⁵¹ innerhalb der zeitgenössischen Literatur zu positionieren und sie stellt die Frage, worin denn die Modernität derselben liege. [...] „das Neue, dann heißt das zweifellos, daß es äußerlich nicht ablesbar ist, [...] sondern eine Radikalität, die im Denken liegt und bis zum Äußersten [geht]⁵². In Bernhards Prosa ortet sie dieses „Neue“, das noch nicht brauchbar und integrierbar sei und in dem dennoch alles stünde. „Es sind Bücher über die letzten Dinge, über die Misere des Menschen, nicht über das Miserable, sondern die Verstörung, in der sich jeder befindet.“⁵³ Bereits in der ersten ihrer *Frankfurter Vorlesungen* widmet sich Bachmann intensiv den *Fragen und Scheinfragen* zeitgenössischer Dichtung und stellt fest, weder eine Entwicklung der Literatur noch überhaupt eine Richtung klar und verlässlich angeben zu können. Im glücklichsten Fall, so Bachmann, könnte der Dichter „seine Zeit [zu] repräsentieren und etwas präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist“.⁵⁴ „Es ergeht uns wie mit der Gegenwartsgeschichte; weil wir zu nahe daran sind, überblicken wir nichts, erst wenn die Phrasen einer Zeit verschwinden, finden wir die Sprache für eine Zeit und wird Darstellung möglich“.⁵⁵ Sie spricht Bernhards Texten die Fähigkeit zu, diese Zeit zu zeigen, um wie Kafka erst später begriffen zu werden. „In diesen Büchern ist alles genau, von der schlimmsten Genauigkeit, wir kennen nur die Sache noch nicht, die hier so genau beschrieben wird, also uns selber nicht“.⁵⁶

⁵⁰ Ingeborg Bachmann: [Thomas Bernhard:] Ein Versuch. Entwurf. In: Christine Koschel, Inge v. Weidenbaum und Clemens Münster [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Werke 4. München, Zürich: Piper 1978.

Da dieser Text Bachmanns 1978 der Öffentlichkeit zugänglich wird, hätte sich Bernhard in *Auslöschung* auch darauf beziehen können.

⁵¹ Gemeint sind Bernhards Werke: *Prosa*, *Verstörung* und *Watten*. Bachmann erwähnt auch „zwei oder drei Erzählungen, die merkwürdigerweise nie erwähnt werden“. M. E. nach handelt es sich dabei um den Edition-Band *Prosa*, eine Sammlung von sieben literarisch beeindruckenden Erzählungen – als herausragendes Beispiel sei *Die Mütze* genannt. 1973 erschienen, finden diese Kurzerzählungen in der Sekundärliteratur tatsächlich wenig Erwähnung. Sie verweisen auf ein Gesellschafts-Bild, das successiv einer Veränderung und damit irreversiblen Auflösung ausgesetzt ist.

⁵² Bachmann, Ein Versuch [Anm. 50], S. 361.

⁵³ Ebd. S. 363f.

⁵⁴ Monika Albrecht und Dirk Göttsche [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. Erste Vorlesung: Fragen und Scheinfragen. München, Zürich: Piper 2005, S. 267.

⁵⁵ Ebd. S. 256.

⁵⁶ Bachmann, Ein Versuch [Anm. 50], S. 361f.

Auch Bernhard versucht sich Gewissheit zu verschaffen, wenn er 1968 im *Neuen Forum* vom „Ursprung meines Debakels“⁵⁷ schreibt. Er interveniere und forsche, irritiert von der Substanz, die er nicht begreife, erschaffe er sich mit großer Geschicklichkeit eine [Theater]-Alternative, wobei er sich auf Tradition und Gewissen verlasse. „Ich [...] multipliziere und dividiere. Ich ziehe aus den ihrigen meine Schlüsse, ich errechne mir aus der ihrigen meine Potenz, Impotenz, Unzurechnungsfähigkeit“.⁵⁸

Beachtenswert ist Holger Gehles differenzierte Bewertung des Bachmannschen Begriffs des *Neuen* in der Literatur in Zusammenhang mit Bernhard.⁵⁹ Bachmann hatte 1959 in den *Frankfurter Vorlesungen* gefragt, wie denn das *Neue* in der Literatur zu erkennen sei, um ein Jahrzehnt später diese Frage in ihrem Text über Bernhard⁶⁰ noch einmal aufzunehmen. In diesem spricht sie Bernhards Prosa dieses *Neue* zu und stattet es so mit den einstigen Merkmalen aus: „Es [das *Neue*] wird zu erkennen sein an einer neuen gesamten Definition, an Gesetzgebung, an dem geheimen oder ausgesprochenen Vortrag eines unausweichlichen Denkens“.⁶¹ Somit füllt Bernhard „diese Leerstelle“, die von Bachmann bereits Ende der 1950er Jahre in ihren literaturkritischen Vorträgen ausgemacht wurde. Um diese „Lücke“ zu schließen, fordert Bachmann eine Literatur, die zum einen „ins Offene verweist und zum anderen die Zeit zugleich repräsentiert“.⁶² Bernhard nimmt mit dem Konzept seines Romans *Auslöschung* das Modell von Zerstörung, Negation und Destruktion auf und steht mit seiner radikalen und abstrakten Vernichtung konträr zu Bachmanns hoffnungsvoller Vision. Dahingehend stellt Gehles Frage, ob sich der Bedeutungsinhalt des *Neuen*, den Bachmann Bernhards Dichtung zuschreibt, mit

⁵⁷ Thomas Bernhard: Unsterblichkeit ist unmöglich. In: Neues Forum XV, 1968, S. 96.

⁵⁸ Ebd. S. 96.

⁵⁹ Vgl. Holger Gehle: Maria: Ein Versuch. Überlegungen zur Chiffrierung Ingeborg Bachmanns im Werk Thomas Bernhards. In: Hans Höller und Irene Heidelberger Leonard [Hrsg.]: Antiautobiographie Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1995, S. 160f.

⁶⁰ Bachmann, Ein Versuch [Anm. 50], S. 361f.

⁶¹ Vgl. Bachmann, Kritische Schriften [Anm. 54], S. 266.

⁶² Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 162.

Als bemerkenswert sei an dieser Stelle auf die poetologische Übereinstimmung von Bachmann und Paul Celan hingewiesen: „Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer „offenbleibenden“, „zu keinem Ende kommenden“, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage – wir sind weit draußen“. [Celan, *Der Meridian*, S. 10].

ihren Äußerungen in diesem Zusammenhang auch tatsächlich deckt, eine nicht uninteressante Diskussionsgrundlage dar.

Unbestritten aber ist Bernhards Huldigung an Ingeborg Bachmann, die in seinem letzten großen Werk breiten Raum einnimmt. Dieses Spätwerk Bernhards verbindet sich mit Bachmanns steter Forderung an die Literatur, den klaren Blick auf die „Verstörungen“ im menschlichen Dasein, „auf die letzten Dinge“, wie Bachmann sie nennt, zu richten. „Das Volk braucht Poesie wie das Brot“ – mit diesem Satz zitiert Bachmann die französische Philosophin Simone Weil⁶³ und fügt eine Erweiterung hinzu, indem das „Brot zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken müsste, bevor es ihn stillt“. Bernhard spricht in weniger poetischer Weise, aber nicht minder bedeutsam, von einer Literatur, die ein Schock sein muss, „ein Schock, der von außen nicht sichtbar ist“.⁶⁴

Zweifellos lässt sich an Hand auch dieser Anmerkungen die gegenseitige literarische Wertschätzung dieser beiden Schriftsteller zum Ausdruck bringen. Mit der Figur der Dichterin Maria in *Auslöschung*, als Ingeborg Bachmann dechiffrierbar, zeichnet Thomas Bernhard ein für ihn ungewohnt verehrendes und vielleicht nur dem Wittgensteinschen Neffen⁶⁵ ebenbürtig berührendes Freundschaftsbild.

4.2. Das „Land der Verheißung“

„[...]
zugrunde will ich gehn und auffahren in die Hölle,
weglassen mein Leben, die allerunterste Stufe,
die kein Lied ist, kein Gebet, kein Weinen, kein Nichts!“
[Thomas Bernhard: *Schützt mich*]

Nicole Schuhmacher zeigt in ihrem Aufsatz *Faschismus, Destruktion, Utopie* die Möglichkeit auf, Bernhards Roman um eine „utopische Dimension“ zu erweitern,

⁶³ Simone Weil [1909 Paris–1943 Ashford/Kent]. Die französische Schriftstellerin aus einem gebildeten und jüdisch unorthodoxen Elternhaus mit abgeschlossenem Mathematik- und Philosophiestudium engagierte sich politisch und sozial mit ausgesprochener Zivilcourage und gab ihre Forderung nach Einheit von Politik und Religion nie auf.

⁶⁴ Fleischmann, Thomas Bernhard – Eine Begegnung [Anm. 13], S. 250.

⁶⁵ Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1987.

indem sie die intertextuelle Assoziation zu Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* zur Grundlage ihrer These erhebt.⁶⁶

Murau verabredet sich mit Maria, um deren Gedichte zu besprechen, „besonders das *böhmische*“, das „inzwischen weltberühmt[e]“ und seines Erachtens gleichzeitig das schönste in der deutschen Literatur sei [Ausl, S. 511f]. „Ich habe die Gedichte Marias immer geliebt, weil sie so österreichisch⁶⁷, gleichzeitig aber so von der ganzen Welt und von der Umwelt dieser Welt durchdrungen sind, [...] Marias Gedichte sind *antisentimental und klar* und haben den Wert der Goetheschen Gedichte und da genau jener Goetheschen Gedichte, die ich am höchsten einschätze“ [Ausl, S. 511]. Auch Bachmann selbst bezeichnet ihr Gedicht *Böhmen liegt am Meer* als „das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde“ und sieht in ihm ein Geschenk, das sie nur an alle anderen weiterzugeben habe, die nicht aufgeben zu hoffen auf das „Land ihrer Verheißung“.⁶⁸ Ohne Zweifel versucht Bernhard über die Figur der Dichterin Maria und das „böhmische Gedicht“ einen textimmanenten Bezug über das Schreiben zu Bachmann herzustellen. Ausgehend davon, dass Bernhard, namentlich in *Auslöschung*, Bachmanns Auffassung teilte, dass Schreiben einer „Destruktion und Dekomposition“⁶⁹ bedarf, um einer Definition der postfaschistischen Epoche „nach Auschwitz“ gerecht werden zu können, vermag er ihr schriftstellerisch nicht zu

⁶⁶ Schuhmacher, Faschismus, Destruktion, Utopie. [Anm. 4], S. 572.

⁶⁷ In Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* fallen charakteristische Auslassungen auf, die auf einen österreichischen Sprachgebrauch hinweisen. Nicht nur bei Wörtern, wie „tret“, „geh“, „verlier“ mit nachfolgenden Vokal von „ich“ wird das auslautende e nach dem letzten Konsonanten weggelassen, sondern auch bei Worten „Ich grenz noch“ oder „Ich grenz, wie wenig auch“. Bachmann selbst erklärte dazu, dass, der im Gedicht beschriebene Zustand die Anpassung an ein „Gesamtdeutsch“ nicht mehr nötig habe und so entspreche diese Ausdrucksweise auch dem Inhalt des Gedichts. Dieses österreichische Deutsch macht sich jedoch nicht nur auf lexikalischer Ebene, sondern auch in der melancholischen Gestik ihrer Lyrik bemerkbar [Vgl. Erich Fried. „Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land.“].

⁶⁸ Vgl. Nachlass, Bl. Nr. 2349. Dieser Eigenkommentar von Bachmann zu ihrem Gedicht ist Teil eines nicht veröffentlichten Typoskripts, das im Rahmen der Arbeiten für Gerda Hallers Bachmann-Film noch im Sommer 1973 entstand.

Vgl. auch Hans Höller [Edition und Kommentar]: Ingeborg Bachmann. Letzte unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 119.

⁶⁹ Monika Albrecht und Dirk Göttsche [Hrsg.]: Bachmann Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 137.

Bachmann vertritt die Auffassung, dass Erinnerung kein abschließbarer und normierter Vorgang sein kann und eine assoziative, unstrukturierte Gedächtnisbewegung sich einem linearen Erzählen entzieht. Im Rahmen eines Dekonstruktions-Prozesses wird für sie die Verkettung von Erinnerungsarbeit, Ich-Problematik und Erzählstruktur möglich. Die Auflösung der Ich-Figur, wie sie Bachmann häufig thematisiert, wird „als traumatische Reaktion auf verschiedene Formen der Gewalt“ dargestellt. [Vgl. Ebd. S. 137].

folgen,⁷⁰ was auch offen durch Murau, den Protagonisten in *Auslöschung* ausgesprochen wird: „[...] ich dachte an meine Zusammenkunft mit Maria, der ich ein Manuskript gegeben habe zur Durchsicht. [...], wenn ich wieder in Rom bin, wird sie es mit mir durchsprechen, es zerlegen, daraufhin werde ich es wegwerfen, wie alles von mir, was ich ihr jemals zum Lesen gegeben habe. [...] Kein Mensch außer Maria, ist imstande, mir klar zu machen, daß meine Manuskripte nichts wert sind, daß sie ins Feuer geworfen gehören“ [Ausl, S. 541f].

Gerade aber deshalb ist anzunehmen, dass Bernhard bewusst durch den Einbau von Bachmanns Gedicht mit seinem hoffnungsvollen Charakter, dem Auslöschungsakt als Tiefpunkt in seinem Roman eine Utopie der Unzerstörtheit, wie Bachmann sie vertritt, zur Seite stellen wollte. Das stellt somit eine Innovation in Bernhards Prosa dar.

4.3. *Böhmen liegt am Meer*

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.
Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.
Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.
Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.
Zugrund - das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.
Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen.

⁷⁰ Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch [Anm. 59], S. 159.

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.
Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.
Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,
ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.⁷¹

Bohemia. A desert country near the sea.

So heißt der adynatonische⁷² Handlungsort in Shakespeares 1611 geschriebenen *Wintermärchen*⁷³, den Bachmann 400 Jahre nach Shakespeares Geburt und während ihrer beiden Pragreisen im Januar und März 1964 in ihrem Gedicht zitiert. Der historische und utopische Kontext, den „das so genannte böhmische“, wie Thomas Bernhard das Gedicht in seinem Roman nennt, hervorruft, ermöglicht eine Parallelektüre zwischen Bernhards *Auslöschung* und Bachmanns *Böhmen liegt am Meer*. Beide Texte kreisen um die Frage nach der Möglichkeit von Utopie, im Besonderen der nach 1945.⁷⁴

Von einem seiner bedeutendsten Zeitgenossen wurde Shakespeare der Vorwurf gemacht, er wäre ein ungebildeter Dichter, da er nicht wisse, dass Böhmen nicht am

⁷¹ Hans Höller [Edition und Kommentar]: Ingeborg Bachmann. Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S.97-133.

⁷² Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag⁸ 2001. Adynaton [griech. = Unmögliches], Sonderform der Periphrase.

Das historische Böhmen ist zwar gerade durch seine Binnenlage innerhalb Europas gekennzeichnet, kam aber im Mittelalter durch die Expansionspolitik seiner Könige, Ottokar Přemysl und Karl IV. tatsächlich nahe an die Ostseeküste bzw. an die Adria heran. [Hermann Kinder, Werner Hilgemann [Hrsg.]: dtv-Atlas Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. Bd.1. München: dtv³⁷ 2004].

⁷³ Das *Wintermärchen* von Shakespeare erzählt von Perdita, die Leontes, König von Sizilien, nicht als seine Tochter anerkennt, da er glaubt sie entspringe einem Verhältnis seiner Frau mit dem Böhmenkönig Polyxenes. So lässt der König das Neugeborene an die böhmische Küste, „eine wüste Gegend am Meer“ aussetzen, wo sie von böhmischen Schäfern aufgezogen wird. Erst Jahre später kehrt Perdita an den Königshof zurück, wo der König in ihr seine wahre Tochter erkennt und die Verwirrungen aller aufgeklärt werden können. Das Wunder, dass die Totgegläubten wieder unter den Lebenden weilen, birgt die Utopie eines märchenhaften Böhmens in sich, das Wünsche zu erfüllen vermag und tatsächlich am Meer liegen könnte. (Shakespeare, *The winter's tale*).

⁷⁴ Vgl. Schuhmacher, Faschismus, Destruktion, Utopie. [Anm. 4], S. 588.

Meer liege. In diesem Zusammenhang wird Bachmanns Kommentar, welcher in der posthum erschienenen Edition ihrer letzten und unveröffentlichten Gedichte zugänglich wird, umso verständlicher: „Wie ich nach Prag gekommen bin, habe ich gewußt, doch Shakespeare hat recht: Böhmen liegt am Meer [...] es war die Heimkehr [...]“. Für Bachmann gilt dieses Heimkommen auch als Symbol für eine „geistige Heimkehr“ in das alte Prag der Habsburger Monarchie. In Bachmanns Gedicht stellt ‚Zuflucht‘ dann auch ein wesentliches Hauptmotiv dar, dem sich das lyrische Ich auch innig verbunden fühlt: „Sind hierorts Häuser grün [...] Sind hier die Brücken heil, geh ich auf guten Grund“. [...] Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen.“ Grün ist die Farbe des Lebens, des Wachstums und Brücken stehen hier symbolhaft für ein „Hinüberschreiten“ für eine Verbindung über den Abgrund in ein neues Sein, an einen anderen Ort, ein Utopia.⁷⁵

Erich Fried kommentiert diese Verszeile in seiner Interpretation zu Bachmanns Gedicht als „ein Verzichten auf jede eigene Höhe, wie auch das höher gelegene Böhmen erst tief hinunter auf den Meeresspiegel muss, um die Gnade ein Land der Hoffnung zu sein, teilhaftig wird.“⁷⁶ So kann dieses Zugrundegehen, auf den Grund des Meeres zu gehen, ein Hinabsinken ins Wasser bedeuten – wobei das Element Wasser bekanntlich als der Topos für „ein Ergründen des eigenen Selbst“ und als „hoffnungsvolles und befreiendes Todessymbol“ gilt.⁷⁷ Dieses Zugrundegehen ist ebenso interpretierbar als ‚einer Sache auf den Grund gehen‘, wobei diesem ‚Sich-Einlassen‘ auf noch Unbekanntes die Bereitschaft zur Selbstaufgabe und Selbstausslöschung des eigenen Ich vorangeht, welche gleichzeitig Trost und Anfang bedeutet, um phönixgleich aufzusteigen wie es in der 11. Verszeile des Gedichts heißt: „Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf. Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren“.⁷⁸ „Und irrt euch hundertmal, wie ich mich irrte und Proben nie

⁷⁵ Vgl. Hoell, Der „literarische Realitätenvermittler“ [Anm. 15], S. 166.

⁷⁶ Erich Fried: „Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land.“ Zu Ingeborg Bachmanns. Böhmen-Gedicht. In: Christine Koschel u. Inge v. Weidenbaum [Hrsg.]: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München, Zürich: Piper 1989, S. 389.

⁷⁷ Vgl. Hoell, Der „literarische Realitätenvermittler“ [Anm. 15], S. 163.

Veranschaulicht kann dieses „hoffnungsvolle und befreiende Todessymbol“ auch durch den neutestamentarischen Ritus der Taufe werden, indem das Untertauchen ins Wasser als Symbol des Sterbens und das Auftauchen aus dem Wasser als jenes der Wiederauferstehung gilt.

⁷⁸ Im Vergleich zu Bachmanns Roman *Malina*, wo das weibliche Ich in der Wand auf immer verschwindet, wirkt hier das lyrische Ich wesentlich hoffnungsvoller, indem durch den Akt des Zugrundegehens erst die Voraussetzung für einen Neuanfang geschaffen wird.

bestand, doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal“, heißt es weiter in Bachmanns Gedicht – es ist eine Hoffnung, die selbst in der Kapitulation nicht verloren geht und für Bachmann dem Menschen gleichsam angeboren erscheint. Den Umherirrenden und Haltlosen wird mit dem Zuruf „Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe unverankert“ Heimat verheißen. Im Gegensatz dazu heißt es bei Friedrich Nietzsche: „Sieh hinaus! Sieh nicht zurück! Man geht zugrunde, wenn man immer zu den Gründen geht“.⁷⁹

Diese Philosophen-Worte werden in Zusammenhang mit Bernhards Werk vorerst relevant, denn Murau erhebt, im Vergleich zur Bachmannschen Auffassung ihrer Dialektik von Untergang und Rettung innerhalb eines Zugrundegehens, den Anspruch auf eine radikale Auslöschung, die er zum Programm erhebt: „[...] *Auslöschung* werde ich diesen Bericht nennen, [...] meine ganze Familie wird in ihm ausgelöscht, ihre Zeit wird darin ausgelöscht, Wolfsegg wird ausgelöscht [Ausl, S. 201]. [...] alles, das in dieser *Auslöschung* niedergeschrieben ist, wird ausgelöscht, sagte ich mir“ [Ausl, S. 542]. Dieses aktive Auslöschungsvorhaben steht nun ebenfalls dialektisch zum passiven Zerfall von Wolfsegg und Murau selbst, in einer von den „Auslöschern“, womit Murau die ‚Zugrunderichter‘ von Wolfsegg meint, bedrohten Welt. Die konfliktreiche Auseinandersetzung des Erzählers mit seinem „Herkunftskomplex“ und der Suche nach einem intakten Heimatort wird durch Bachmanns Gedichtaussage verstärkt. Das Bild von der Sehnsucht Muraus, die Kindervilla auf Wolfsegg als Hort unversehrter Kindheit wiederherzustellen und Bachmanns Traum des utopischen Böhmens, dem „Land der Verheißung“ können somit als übereinstimmender Ausdruck nach der Suche eines locus amoenus gesehen werden. Schon bald aber betrachtet Murau seine Absicht, die Kindervilla erneuern zu wollen als absurd. „[...]“, denn die Kindheit läßt sich nicht mehr herrichten, indem ich die Kindervilla herrichte [...] ich hatte geglaubt, indem ich die Kindervilla von Grund auf herrichten, renovieren lasse, [...] richte ich die Kindheit wieder her, renoviere sie sozusagen von Grund auf“ [Ausl, S. 598]. Die Kindervilla von Grund auf zu renovieren, hieße gleichzeitig sich den traumatischen Kindheitserlebnissen zu stellen, der eigenen Geschichte *auf den Grund gehen* zu wollen. Murau hatte schon bald die Gegenposition zur Familie eingenommen und

⁷⁹ Friedrich Nietzsche: Dionysos-Dithyramben. Bd. 6. Giorgio Colli, Mazzino Montinari [Hrsg.]: München: dtv 2005.

sich ihr als kritischer Außenseiter entzogen. Der Entschluss, Wolfsegg, seinem nationalsozialistischen und katholisch belasteten Elternhaus zu entfliehen und gegen die mediterrane und befreiende Stadt Rom einzutauschen, ist noch nicht allein Gewähr für die sichere Überwindung seines Herkunftskomplexes. So erscheint Muraus Eigeneinschätzung „Was sie niemals gewagt hatten, in ihre fürchterlichen Geschichtsabgründe hinein und hinunter zu schauen, hatte ich gewagt“ [Ausl, S. 57] als hinterfragenswert. Murau gelingt die ersehnte Bewältigung seiner Vergangenheit nur teilweise, womit die Hoffnung auf die Überwindung faschistischer und postfaschistischer Strukturen nur in eben diesem Maße gegeben ist. Bernhards Erzähler geht letztendlich daran zugrunde, indem er der „eigenen schuldhaften Verstrickung in das faschistische Kontinuum“⁸⁰ unzureichend auf den Grund geht. Die utopische Dimension, die durch das Bachmannsche Gedicht verheißungsvoll wurde, kann nur mehr auf rezeptionsästhetischer Ebene fortgesetzt werden, indem die Rezipienten die dargestellten Konflikte gedanklich fortführen und ihnen das vage anarchistische Potenzial des Erzählers überantwortet wird.⁸¹

Der durch den Nationalsozialismus zerstörten Heimat in *Auslöschung* wird die poetisch-utopische Hoffnung auf einen Ort der Zuflucht aus dem Gedicht Bachmanns entgegengesetzt, die durch die Gedicht-Montage in den Text Bernhards einfließt und dort verankert bleibt, auch wenn Murau scheitert. Murau legt seinem Schüler Gambetti seine Vorstellung von der Unerlässlichkeit einer erneuerten Welt dar, [...] „indem wir sie ganz und gar radikal zuerst *zerstören*, beinahe bis auf nichts *vernichten*, um sie dann auf die mir erträglich erscheinende Weise wieder herzustellen“ [Ausl, S. 209]. „[...] Natürlich haben wir, wenn wir so denken, alles Alte gegen uns und also haben wir Alles gegen uns“ [Ausl, S. 211f]. Wie in Bachmanns Gedicht, liegt nun auch in Bernhards Roman eine radikale Negation als Voraussetzung für das Neue zugrunde, womit doch noch ein Hoffnungspotential in *Auslöschung* offenbar wird.⁸² Bernhards utopische Zuversicht in seinem Romankonzept wird durch die Skizzierung der unbestechlich und moralisch integren

⁸⁰ Schuhmacher, Faschismus, Destruktion, Utopie. [Anm. 4], S. 588.

⁸¹ Vgl. Ebd. S. 588f.

Eine der Erzählungen aus Bachmanns *Das dreißigste Jahr* trägt den Titel *Alles*. Auch hier wird die Notwendigkeit einer neuen Sprache thematisiert. Ein Vater will sein Kind eine ganz neue Sprache [eine „Wassersprache“, „Schattensprache“ und „Blättersprache“] lehren, um es vor der Schuld zu bewahren, die die herrschende Sprache mit sich bringt. [Corina Caduff, Kulturzeitschrift *du*, S. 83].

⁸² Vgl. Schuhmacher, Faschismus, Destruktion, Utopie. [Anm. 4], S. 589.

Figur der Dichterin Maria bestärkt. Bachmann hat die Auswirkung des „privaten Faschismus“ definiert, die Bernhard in seinen Roman eingeführt. Umso bedeutender erscheint in Hinsicht auf eine Hoffnungsutopie Bernhards Wahl, gerade für dieses Gedicht von Bachmann, beschreibt sie doch auch an anderer Stelle ihrer Lyrik die Auswirkungen durch den Faschismus ohne Möglichkeit einer Rettung mit Hilfe eines utopischen Gegenmodells. Bernhard montiert auch nicht Bachmanns *Todesarten-Projekt* in seinen Roman, in dem die Darstellung privater Gewaltstrukturen ebenso faschistische Züge trägt, noch *Jugend in einer österreichischen Stadt* oder *Unter Mördern und Irren* – Texte, die Heimatverlust durch Faschismus nach 1945 beschreiben.

Gerade durch diese literarische Komposition Bernhards kann *Auslöschung* als ein Versuch der Hoffnung und Option gelesen werden, faschistische Strukturen durch Destruktion aller bisher gültigen literarischen Strukturen zu überwinden, um die Voraussetzung für das „Neue“ im Sinne Bernhards und Bachmanns Sprachverständnis zu [er]schaffen.

5. Der Mutterkomplex

„[...]
Im Garten der Mutter
Trete ich barfuß auf die Schlangenköpfe,
die durch das rostige Tor hereinschaun
mit feurigen Zungen.“
[Thomas Bernhard: Im Garten der Mutter]

„Herkunftskomplex“ [Ausl, S. 281] und „Mutterkomplex“ [Ausl, S. 124] teilen sich schwerpunktmäßig die Auseinandersetzung in Bernhards Roman *Auslöschung*. Murau lastet der soeben tödlich verunglückten Mutter den Niedergang seiner Heimat Wolfsegg an, der schon bald nach der Heirat seiner Eltern, die er als „tödliche Falle“ [Ausl, S. 104] für den Vater bezeichnet, eingesetzt hat. Der Vater, der im Gegensatz zu dessen Bruder Georg – geistiger Mentor und Vorbild Muraus – für die Ehe geschaffen war, heiratete seine „Vernichterin und Verräterin“ [Ausl, S. 104]. Der Ehemann, ein Schwächling und „Hampelmann“ [Ausl, S.103] hat sich gegenüber der Dominanz und Raffinesse seiner Frau nicht durchgesetzt. Ein gedankenbequemer, konfliktscheuer Landwirt, dessen glücklichste Momente ausschließlich mit seinem Beruf verbunden sind: „Auf dem Traktor sei er er selbst“ [Ausl, S. 352f], bekennt er, der lieber seine Tage im Jagdhaus oder im mit Leitz-Ordern voll gestopften Büro

verbringt; so besitzt er nur noch die „repräsentativen Überreste des untergehenden Patriarchats“.⁸³ „Sie [die Mutter] hatte gleich bei ihrem Einzug in Wolfsegg alles Väterliche abgeschafft und das Ihrige durchgesetzt, so war mein *Vaterhaus*, muss ich sagen, sehr bald zu einem *Mutterhaus* geworden“ [Ausl, S. 102], so Muraus Anklage. Wegen des unbedingten Wunsches nach einem Erben hat der Vater die Tochter eines Gemüsegroßhändlers, eine ‚soziale Aufsteigerin‘ in Kauf genommen und ihr die Funktion der reinen ‚Gebärerin‘ aufgezwungen. Nach Meinung des Sohnes hat sie mit ihrem schlechten Geschmack Räumlichkeiten und Gärten von Wolfsegg zugrunde gerichtet. „Ihr Größenwahn, muß ich sagen, hat nach und nach alles verkleinert“ [Ausl, S. 102]. Die übergroße Mutter ist in den Augen des Erzählers eine gefühlskalte, zeremoniensüchtige Frau und nur deshalb katholisch. Stets auf ihren Vorteil bedacht, sieht sie in ihren Kindern, vor allem in ihren Töchtern immer nur „Puppen“ [Ausl, S. 122], die bedingungslos zu gehorchen haben, die sie dumm und klein hält, und die noch im Alter von fast vierzig Jahren, von ihr ausschließlich in Dirndlkleider eingekleidet werden. Murau, als zweitgeborener Sohn, sieht sich nur als Ersatz, falls der ältere Bruder ausfällt, der wiederum als „Ersatzhampelmann fungiert“, falls ihr der „erster Hampelmann“ – ihr Mann abhanden kommen sollte [Vgl. Ausl, S. 123]. „Den Mann, meinen Vater, zu verlieren, hatte sie schon immer einkalkuliert gehabt, *dann habe ich immer noch meine Töchter, sollten beide Söhne einmal nicht mehr in Wolfsegg sein*. So ihr Gedanke, den sie noch weiter verfolgt hatte: *ist die eine Tochter weg, habe ich noch die andere*“ [Ausl, S.64]. „Die treibende Kraft des Bösen, muß ich mir sagen, ist immer meine Mutter gewesen [...]“ [Ausl, S.297].

5.1. Die Schuld der Mütter

Bernhards Protagonisten sprechen wiederholt die Schuld durch die Mütter an. Nach einer versuchten Abtreibung [Vgl. Ausl, S. 290] „[hat] meine Mutter mich auf die Welt gebracht, aber von allem Anfang an nicht haben wollen, am liebsten hätte sie mich bei meiner Geburt gleich wieder in ihren Bauch zurückgesteckt, mit allen Mitteln, wenn das möglich gewesen wäre [...]“ [Ausl, S.152], so Murau. Hier drängt sich der

⁸³ Vgl. Mireille Tabah: Dämonisierung und Verklärung. In: Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard [Hrsg.]: *Antiautobiographie Thomas Bernhards Auslöschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1995, S.148.

direkte Bezug mit Bernhards autobiographischem Hintergrund auf.⁸⁴ Bekanntlich wurde er als uneheliches Kind in den Niederlanden geboren und musste von seiner Mutter gleich nach der Geburt für das erste Jahr Pflegeeltern ‚überlassen‘ werden.⁸⁵ Überfordert in Erziehungsaufgaben litt Herta Bernhard zeitlebens unter der Dominanz ihres Vaters Johannes Freumbichler, den sie dennoch innig liebte, „und der es unbewußt naturgemäß auf ihre Vernichtung anlegte“.⁸⁶ Diese Kindheitstraumatischen Erlebnisse verarbeitet Bernhard in *Ein Kind*, dem letzten Band seiner autobiographischen Tetralogie, erschienen 1982, das heißt etwa zur gleichen Zeit, als Bernhard *Auslöschung* schreibt. Wann immer die körperlichen Bestrafungen mit dem „Ochsenziemer“ durch die Mutter nicht zum gewünschten Erfolg führen, kommt es zu vernichtenden verbalen Attacken: „Du hast mir noch gefehlt. Du hast mein Leben zerstört, du bist an allem schuld!“⁸⁷ Die Aggression der Mutter, die eigentlich dem Kindsvater gilt, der ihr jede finanzielle Unterstützung schuldig bleibt, richtet sich gegen den Sohn. Von offizieller Stelle wird ihr der Almosenbetrag von fünf Mark zugestanden. Mit den Worten: „Damit du siehst, was du wert bist“⁸⁸ schickt sie das Kind ins Rathaus, um das Geld abzuholen. Durch diese schweren ‚Verstörungen‘ wird Bernhards Kindheit geprägt, für die er die Mutter verantwortlich macht. Dementsprechend hart urteilt sein Protagonist Murau: „Die Mütter allein sind die Verantwortlichen, werden aber doch nie zur Verantwortung gezogen [...]. Die Mütter

⁸⁴ Bernhard spricht in einem Interview aus dem Jahre 1978 vom autobiographischen Hintergrund und der faktualen Ebene in seiner Tetralogie: „Ich weiß überhaupt nicht, ob’s mit Literatur etwas zu tun hat. Das ist nur eine Aufarbeitung, würd’ ich sagen, meiner Erinnerung [...]“. Ich versuch’ aufzuhellen und aufzuklären durch diese biographischen Notizen.“ [Brigitte Hofer, *Der Wahrheit auf der Spur*, S. 143f].

⁸⁵ „In Henndorf, dem kleinen Nest, wäre meine Geburt völlig unmöglich gewesen, ein Skandal [...] die Schande einer unehelichen Geburt, noch dazu des Kindes eines Gauners, wie man meinen Vater am häufigsten bezeichnete“. [Bernhard, *Ein Kind*. S.39.]

Im Bühnenstück *Am Ziel* lässt Bernhard die Tochter über ihre Mutter sagen: „Sie hat mich irgendwo in Holland abgelegt [...] dann ist sie wieder arbeiten gegangen“. [Bernhard, *Stücke 3*, S. 298].

Bernhards Mutter war gezwungen, sich bald nach der Geburt ihres Sohnes wieder Arbeit zu suchen, da sich der Kindsvater ins Ausland abgesetzt hatte, um den Alimentationszahlungen zu entgehen. Andererseits wollte Herta Bernhard auch ihre Eltern in Wien finanziell unterstützen. Das Angebot ihren Sohn Thomas für eine Adoption an eine wohlhabende holländische Familie frei zu geben, lehnte sie letztendlich ab. [Huguet, *Chronologie*, S. 191].

⁸⁶ Thomas Bernhard: *Ein Kind*. 1982. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1998, S. 30.

⁸⁷ Ebd. S. 30. Noch direkter seine Person betreffend, spricht Bernhard über dieses Kindheitstrauma im Interview *Drei Tage In: Der Italiener*. Berlin: filmedition suhrkamp 2010.

⁸⁸ Vgl. Thomas Bernhard: *Die Kälte. Eine Isolation*. 1981. Salzburg, Wien: Residenz 1998, S.49.

Zur Erklärung der Währung „Mark“, sei hinzugefügt, dass Bernhard zu damaliger Zeit mit seiner Mutter in Traunstein/Oberbayern lebte.

werfen ihre Kinder in die Welt und machen die Welt dafür verantwortlich [...], wo sie selbst die Verantwortung zu tragen hätten“ [Ausl, S. 299]. Auch in *Die Ursache* übt der Ich-Erzähler scharfe Kritik an den Eltern, im Besonderen aber auch hier an der Mutter: „[...] wir haben es nur mit von ihren Müttern geworfenen Tieren, nicht Menschen, zu tun, die schon in den ersten Monaten und erst in den ersten Jahren von diesen ihren Müttern mit ihrer ganzen animalischen Unwissenheit zerstört und vernichtet werden [...]“.⁸⁹ Sein Vorhaben eine Schrift, über *Die Mütter* herauszugeben wird verworfen, da eine Gesellschaft, die an Unwahrheit und Heuchelei gewöhnt sei, diese nicht ertrüge, so Murau [Ausl, S. 299f].

Bernhard leidet unter dem Verschwinden des nie gekannten Vaters, wie er auch seinen Familiennamen von einem Mann erhalten hat, mit dem ihn überhaupt nichts verbindet.⁹⁰ Zusätzlich zum Fehlen einer väterlichen Abstammung und Identifikationsfigur ist er in frühen Jahren vollkommen von der Mutter abhängig. So steht das Leben des Sohnes „auf der Basis einer bösen Urgegenwart, die ihn bis ins Erwachsenenalter mit der Gefährdung seiner Existenz verfolgte und sich in Form einer bedrohlichen Mutter- und Frauenimago niedergeschlagen hat“.⁹¹

Bedroht fühlt sich Murau auch von seinen beiden Schwestern, deren Peinigungen er früh ausgesetzt ist und die sich „an den Bestrafungen [weideten], die ich durch ihre Anzeigen bei meinen Eltern durch diese zu erleiden hatte“ [Ausl, S. 98f]. Das

⁸⁹ Thomas Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*. 1975. Salzburg, Wien: Residenz 1998, S. 62f.

⁹⁰ Der Großvater Johannes Freumbichler lernt 1903, die mit einem Salzburger Schneider verheiratete Anna Bernhard kennen, die ihre Familie verlässt und mit Freumbichler nach Basel geht. Dort wird ein Jahr später Thomas Bernhards Mutter Herta vorehelich geboren. So tragen Mutter und Sohn den Nachnamen Bernhard, der mit der Familie in keiner verwandtschaftlichen Beziehung steht. [Mittermayer, Thomas Bernhard, S.10]

In Bernhards Theaterstücken *Über allen Gipfeln ist Ruh* und in *Heldenplatz* tragen die Hausgehilfinnen den Vornamen Herta, in gleicher Schreibweise wie Bernhards Mutter.

⁹¹ Vgl. Tabah, Dämonisierung und Verklärung. [Anm. 83], S.149.

In *Die Ursache*, Bernhards erstem Band seiner Autobiographie [S. 112f] werden die intensiven Selbstmordgedanken des jugendlichen Protagonisten geschildert. „Als Kind wollte ich mich aufhängen, aber der Strick ist gerissen“. [Bernhard in einem Interview mit André Müller, *Der Wahrheit auf der Spur*, S. 158].

Freumbichler wird zur nahen Bezugsperson seines Enkels. Bernhard „beschönigt“ da und dort das Bild seines Großvaters. [Huguet, *Chronologie*, S. 263]. Wohl, um sich eine „verklärte“ Illusion zu bewahren, stellt er ihn auf eine „Herzensebene“. [Der Ausdruck „Herzensebene“ stammt von Elke Lasker-Schüler].

Und dennoch klingt es wie ein Befreiungsschlag, wenn der Ich-Erzähler in *Die Kälte* nach dem Tod des Großvaters schreibt: „[...] mein Großvater, der Dichter, war tot, jetzt durfte ich schreiben, jetzt hatte ich die Möglichkeit, selbst zu dichten [...]“. [Bernhard, *Die Kälte*, S. 25].

Schlagen mit dem Ochsenziemer und die Ohrfeigen des Vaters erfüllen sie mit großer Schadenfreude. Dem Sohn werden die schlimmsten Vergehen zugetraut, er ist ein „geborener Lügner“, „ein Unmensch“, ein „Satanskind“ [Ausl, S. 258, 267, 276]. Wie dem Kind im autobiographischen Bericht, verletzen die Beschimpfungen auch dem Kind in der *Auslöschung* zutiefst die Seele. Ambivalent zeigen sich seine Gefühle jedoch, wenn es sich jeder nur möglichen Zärtlichkeit durch die Mutter entzieht. „Ich habe [...] meinen Kopf immer vor ihr zurückgezogen, wenn sie Anstalten machte, mich zu küssen“ [Ausl, S. 84], und es andererseits Nähe dankbar annimmt, die bei der gewährten Hilfe beim Briefe Ordnen zustande kommt: „Im Grunde war dieses Briefeordnen im Schreibzimmer meiner Mutter die einzige Gelegenheit, ihr überhaupt nahe zu kommen. [...] Wenn ich ihr die geordneten Briefe auf den Schreibtisch legte, kam es vor, daß sie von ihrer Korrespondenz aufblickte und doch wie in einer Art von sanfter Zuneigung ihre Hand auf mein Haar legte“ [Ausl, S. 265]. Selbst überrascht von dieser spontan zärtlichen Geste, zieht die Mutter sich jedoch sofort zurück und löst das Gefühl der mütterlichen Liebe im Kind auf. Die Schwestern, als „gefährlichste Sprachrohe der Mutter“ [Ausl, S. 103] verstärken seine Abneigung gegen die weiblichen Familienmitglieder. Ihre Stimmlage entwickelt sich als weiteres Detail seiner Aversion: wie sie schon als kleine Kinder „[...] mit ihren kreischenden Stimmen gegen mich vorgegangen sind, gehen sie jetzt mit ihren widerlichen Altersstimmen, die mir jedes Mal, wenn ich sie anzuhören habe, den Kopf durchschneiden, gegen mich vor“ [Ausl, S. 72].

So fühlt sich Murau Zeit seines Lebens von seiner Familie ausgeschlossen, vor allem von der Mutter wird ihm das natürliche Bedürfnis, geliebt und angenommen zu sein, verwehrt.⁹² Um sich an seinen Schwestern zu rächen ersinnt er brutale Gegenschläge⁹³, auf die verweigerte Anerkennung seiner Existenz durch die Mutter antwortet er mit kompromissloser Härte, um letzten Endes „mutwillig mit Wolfsegg [zu brechen]“ [Ausl, S. 307]. Wie die Genugtuung einer ‚späten Rache‘ mutet der ausführliche Bericht Muraus über den „bis zur Unkenntlichkeit“ [Ausl, S. 405] verstümmelten Leib der Mutter nach dem tödlichen Verkehrsunfall an. Mit großem Interesse stürzt er sich auf die Sensations-Schlagzeilen verschiedener Zeitungen

⁹² „Lebenslänglich betrachtete sie mich als unerwünscht [...] sie bezeichnete mich auch oft als das überflüssigste Kind, das man sich vorstellen kann.“ [Ausl, S. 290].

⁹³ Als weitreichendsten Gegenschlag Muraus Schwestern gegenüber kann wohl die Absenkung von Wolfsegg gesehen werden, da er ihnen dadurch ihre Existenzgrundlage nimmt.

über den Unfallhergang und betrachtet lange und „mit der größten denkbaren Schamlosigkeit“ [Ausl, S. 405] die Unfallbilder. „Auf einem der Bilder war der Kopf meiner Mutter abgebildet, der noch mit einem dünnen Fleischfetzen mit ihrem im Wagen sitzenden Rumpf verbunden ist [...]“ [Ausl, S. 405f]. Wie groß das Bedürfnis des Sohnes nach Vergeltung ist, zeigt auch der Versuch, den bereits verschlossenen Sarg der Mutter öffnen zu wollen, als wollte er sich versichern, auch wirklich den toten Leib der Mutter darin zu finden.

5.2. Die Ambivalenz der Verhältnisse

Außerhalb der Mauern von Wolfsegg entpuppt sich die herrschsüchtige Mutter und misstrauische Gattin als eine unbekümmerte und generöse Lebenskünstlerin. Sie legt ihr provinzielles Verhalten ab, sucht in luxuriösen Geschäften in Wien und Rom nach teurer Kleidung und unterhält bereits seit Jahrzehnten ein außereheliches Verhältnis. Dem Gatten gegenüber vortäuschend, den Sohn in Rom zu besuchen, trifft sie sich dort mit ihrem deutlich jüngeren Liebhaber, einem apostolischen Nuntius von erzbischöflichem Rang und hoher Bildung. Obwohl der Geistliche des Öfteren auch zu Gast in Wolfsegg ist, gibt Muraus Vater vor, nichts von dieser Liaison zu wissen. Spadolini⁹⁴, der Charmeur, das schauspielerische Genie „des absolut katholischen Welttheaters“ [Ausl, S. 635], der Verführer, den Maria, Muraus Dichterfreundin verachtet, den sie den „geborenen Scharlatan und Opportunisten“ [Ausl, S. 228] nennt, wird von Muraus Mutter ausgeführt und ausgehalten.⁹⁵ Wie die Mutter dem päpstlichen Botschafter und Weltmann vollständig verfällt, so kann sich auch Murau der intellektuellen Anziehungskraft Spadolinis nicht entziehen. Murau beschuldigt sich selbst der Komplizenschaft, da er sich bewusst als Alibi für die geheimen Treffen zwischen seiner Mutter und Spadolini verwenden lässt, sogar mit ihnen verweist.⁹⁶

⁹⁴ Als reales Vorbild für Spadolini gilt der Erzbischof und Päpstlicher Nuntius Cesare Zacchi [1914-1991], den Thomas Bernhard bei einem Rom-Besuch 1977 kennen lernte. Bernhard wohnte in einem Hotel an der Piazza Minerva, das sich neben dem Palazzo der vatikanischen Akademie befand, in dem Zacchi lebte. Seine elegante Erscheinung und Weltgewandtheit machte auf Bernhard großen Eindruck. Der römische Schauplatz, sowie die Eigenschaften der literarischen Figur dieses vatikanischen Botschafters in *Auslöschung* verdanken sich dieser Begegnung. [Vgl. Höller: Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften, S. 224f].

⁹⁵ Die Schwester Rudolfs, des Protagonisten aus *Beton* trägt Züge von Muraus Mutter. Auch sie beschenkt ihren katholischen Liebhaber großzügig.

⁹⁶ Exemplarisch für diese gemeinsamen Unternehmungen beschreibt Murau die Besteigung des Ätnas, die er in eine „komisch-groteske ödipale Szenerie“ [Höller, Menschen, Geschichte[n], Orte und

Durch seine Genialität wird Spadolini entschuldigt und Murau entlastet sich selbst von der Schuld der ‚Mittäterschaft‘, indem er seine ambivalenten Gefühle auf die Mutter projiziert. Die Verworfenheit der Mutter, die ihn an Spadolini fasziniert, „ist ein verdrängter Bestandteil seines eigenen zweideutigen Selbst“.⁹⁷ Dabei wird Muraus „eigenartige ödipale Ambivalenz“⁹⁸ in seiner Beziehung zu Spadolini offen gelegt. Einerseits ist dieser der Liebhaber seiner Mutter, was nach Sigmund Freud eine „Verschiebung einer inzestuösen Beziehung zwischen Mutter und Sohn“⁹⁹ bedeutet und andererseits stellt Spadolini für Murau das Idealbild eines Vaters dar. Auch ist es der katholische Amtsträger, der ihn als Geistesmensch in Rom fördert und anerkennt, unbeeinflusst von Muraus Kirchenaustritt. Das mag unter anderem der Grund sein, dass Murau ihn seiner Mutter nicht gönnt „[...] sie verdient keinen wie Spadolini“ [Ausl, S. 288]. Dieser aber wird von seiner Geliebten „bemuttert“ [Ausl, 574] und auf Wolfsegg „wie ein[en] Sohn begrüßt“ [Ausl, 549]. Anlässlich Spadolinis Aufenthalt zu den Begräbnisfeierlichkeiten auf Wolfsegg breitet dieser ein, nach Muraus Beurteilung, infames Mutterbild im Sinne eines „de mortuis nihil nisi bene“ vor ihm und seinen Schwestern aus. Murau hingegen verschont seiner Mutter nicht des Vorwurfs der Oberflächlichkeit, Liederlichkeit und Geschmacklosigkeit: „Unsere Mutter ist immer ein ganz nach außen gerichteter Mensch gewesen, [...] es war ihr immer nur wichtig, wie man sie von außen einschätzt“ [Ausl, S. 181]. Zusätzlich prangert der Sohn die Mutter als „hysterische Nationalsozialistin“ [Ausl, S. 193] an, deren Schuld es sei, dass sich Wolfsegg zu einer Nazi-Hochburg entwickelt hat. Diese fatalen mütterlichen Eigenschaften und die Zerstörung seiner Heimat werden zum pars pro toto für die Zerstörung Österreichs. Wie Muraus elterliches Anwesen, sind Kultur und Natur in Österreich von den „rücksichtslosen Ausbeutern, die sich

Landschaften, S. 225] verwandelt und der Mutter erneut das Bild des personifizierten Bösen zuschreibt. Die Beschreibung im Roman erwächst aus einem tatsächlich stattgefundenen, allerdings arglosen Ätna-Ausflug, den Bernhard gemeinsam mit seinem vatikanischen Freund Zacchi und Gerda Maletta unternommen hat. Das Ehepaar Maletta hatte nur wenige Kilometer von Bernhard entfernt einen Zweitwohnsitz in Oberösterreich und war öfters Teilnehmer bei den legendären „17 und 4“ Kartenpartien in Ohlsdorf.

Auch in einer frühen Erzählprosa Ingeborg Bachmanns mit dem Titel *Ein Fenster zum Ätna* steht eine Sizilienreise im Mittelpunkt [Albrecht/Götttsche, Bachmann Handbuch, S. 111f].

⁹⁷ Tabah, Dämonisierung und Verklärung [Anm. 83], S. 151.

⁹⁸ Manfred Mittermayer: „Die Meinigen abschaffen“. Das Existenzgefüge des Franz Josef Murau. In: Antiautobiographie. Thomas Bernhards Auslöschung. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1995, S. 124.

⁹⁹ Gößling, Die „Eisenbergrichtung“. [Anm. 27], S. 69.

den Mantel des Sozialismus umgehängt haben“, [Ausl, S. 112] zerstört worden. Städte verkommen, Landschaften werden ruiniert und fallen damit der skrupellosen „Geld- und Machtgier der neuen Barbaren zum Opfer [...]“. „Die Auslöcher sind am Werk, die Umbringer“ [Ausl, S. 113]. Das Land, ein „umgebrachtes“ und Wolfsegg eine „Hölle“. Diese bitteren Vorwürfe werden durch Muraus Klagen über seine zerstörte Familiengeschichte zusätzlich verschärft. So seien jahrhundertealte Traditionen durch den Einfluss der Mutter verloren gegangen, Kunst und Geist wurden vertrieben, „unsere Mutter [ist] in Wahrheit für Wolfsegg immer der größte Schädling gewesen“ [Ausl, S. 103].

5.3. Das Geschlechterbild Bernhards

Nicht nur in seiner Prosa, auch in seinen Theaterstücken differieren Bernhards männliche und weibliche Geschlechterbilder radikal. *Naturgemäß*¹⁰⁰ wird die Kategorie „Geistesmensch“ dem männlichen Geschlecht zugeordnet. Diesem entstammen zumeist die Philosophen, Künstler und Kunstsinnigen, wohingegen das weibliche Geschlecht „mit apodiktischen Pauschalurteilen verdammt wird“.¹⁰¹ Der Mann, sei es Sohn, Bruder oder Vater, flüchtet sich in das Reich eines „männlichen“

¹⁰⁰ Das Kommentaradverb *naturgemäß* gilt inzwischen als ein Kennzeichen Bernhardscher Diktion.

¹⁰¹ Mireille Tabah: Der „Geistesmensch“ und die Frauen. In: Manfred Mittermayer und Martin Huber [Hrsg.]: Österreich selbst ist nichts als eine Bühne.“ Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Österreichisches Theatermuseum und Christian Brandstätter Verlag 2009, S.71.

Während der *Monologe auf Mallorca* kommt es zwischen Bernhard und Krista Fleischmann zur Diskussion über Rollenverhalten und Emanzipationsfragen, wobei Bernhard, der Fleischmann im Allgemeinen sehr schätzt, sich dermaßen frauenverachtend äußert, dass sie das Gespräch abbricht. [Fleischmann, Thomas Bernhard. Eine Begegnung. S. 107–127 und Höller, St. Veiter Bernhard-Tage 2010]:

“Das Gefühl der Frauen wird niemand, außer einem Verrückten, abstreiten, aber den Verstand kann man fast immer anzweifeln, daß sie den haben. Und wenn man den weiblichen Verstand näher untersucht, und das ist ja bei schriftstellerischen Arbeiten möglich, weil wissenschaftliche gibt's ja kaum welche – es gibt ja kaum wissenschaftliche oder philosophische Arbeiten von Frauen, die gibt's einfach nicht –, also es hat Frauen als Assistentinnen bei männlichen Wissenschaftlern gegeben [...]. Bei der Madame Curie war das so. Im Grunde war der G'scheite ihr Mann, und sie war die Dienende, [...]“. (Fleischmann, Thomas Bernhard. Eine Begegnung. S. 125.]

Dazu Otto Weininger, dessen Werk *Geschlecht und Charakter* Bernhard durch seinen Großvater kennen lernte: “Kein Weib hat wirkliches Interesse für die Wissenschaft [...]. Man kann sicher sein, daß, wo immer eine Frau irgend etwas nicht ganz Unerhebliches in wissenschaftlichen Dingen selbstständig geleistet hat, dahinter stets ein Mann sich verbirgt“. [Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 250.]

<http://www.br-online.de/wissen-bildung/collegeradio/medien/ethik/frauenbild/glossar/>

Geistes, in dem er ein Refugium für seine bedrohte Identität gefunden hat.¹⁰² Die Schwestern, Mütter und Töchter sind mit physisch und psychisch abstoßenden Eigenschaften ausgestattet. Sie sind dumm¹⁰³ und einfältig, aber triebhaft¹⁰⁴, alogisch und amusisch, kränkelnd, hüstelnd, haben eine unpassende Stimme¹⁰⁵, sind hässlich oder haben einen tölpelhaften Gang. In diesem Zusammenhang kann nicht verschwiegen werden, dass sich das Frauenbild vieler Bernhard-Protagonisten an Otto Weininger orientiert. Weininger, promovierter Philosoph aus Wien, vertrat eine frauen- und körperfeindliche Geisteshaltung und bewirkte mit seiner Veröffentlichung *Geschlecht und Charakter*¹⁰⁶ eine radikale Diskriminierung der Frau. Weininger sah in der Frau den Inbegriff des Instinktiven und Chaotischen. Ihr Einfluss habe schädigende Wirkung auf den Mann, weshalb er als einzigen Schutz davor den völligen Abbruch aller Beziehungen zum weiblichen Geschlecht sieht. Bernhards Frauenfiguren sind zumeist innerhalb des männlichen Machtbereichs angesiedelt, wo sie zu Opfern männlich verbaler, manchmal auch körperlicher Gewalt erniedrigt werden. In *Kalkwerk* wird die Frau zu wissenschaftlichen Experimenten missbraucht,

¹⁰² Tabah, Dämonisierung und Verklärung. [Anm. 83], S. 150.

¹⁰³ Murau: „In Wahrheit war unsere Mutter an Geist überhaupt nicht interessiert und sie war meilenweit davon entfernt [...] ein musischer Mensch zu sein. [Ausl, S. 574].

¹⁰⁴ In *Match*, einem der sieben Dramulette aus *Der deutsche Mittagstisch*, verfasst in oberbayrischem Dialekt, lässt Bernhard eine Frau sich monologisierend über die zerrissene Polizeiuniform ihres Mannes beschweren, die im Einsatz bei einer Studentendemonstration zu Schaden gekommen war. „Du muaßt halt amoi richtig eineschiaßn/in de Studentn/dann is a Ruah [...]“. Der Ehemann reagiert mit keinem Wort darauf. Der Grund dafür ist eine Fussballübertragung im Fernsehen. Das, vom Mann favorisierte Team ist im Begriff zu verlieren. Sobald die gegnerischen Fans in Beifalljubiläum über ein neuerliches Tor ausbrechen, verfällt der Ehemann in wüste Beschimpfungen. Die Frau beginnt, wie er auf den Bildschirm zu starren. In der Regieanweisung heißt es: „Sie umarmt ihren Mann von hinten [...] und öffnet ihm die Hose [...] und zieht ihn zu sich aufs Bett“. [Bernhard, *Der deutsche Mittagstisch*, S. 295-306.]

Otto Weininger vertrat die Ansicht, dass „der Koitus die Bezahlung [sei], welche der Mann der Frau für ihre Unterdrückung zu leisten hat“. [Artur Gerber, *Taschenbuch und Briefe an einen Freund*].

¹⁰⁵ Murau gibt an, seine Mutter hätte den Dienstmädchen auf Wolfsegg verboten, in ihrer angestammten Stimmlage zu sprechen, sodass sie alsbald eine künstliche Stimme gehabt hätten, wie auch sie selbst. [Ausl, S. 357].

Im Gespräch mit Krista Fleischmann behauptet Bernhard, dass auch große Dramen keine natürliche, weibliche Stimme ‚vertragen‘: „[...] die weibliche Stimme is’ ja, wenn sie net versoffen ist, ist sie meistens zu hoch für ein großes Drama, nicht.“ [Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung*. S. 107].

¹⁰⁶ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller 1904.

Otto Weininger [1880–1903, Wien] war trotz jüdischer Abstammung extrem judenfeindlich. Er galt als vielseitig talentiert und beherrschte eine große Anzahl von Fremdsprachen. Durch seinen Suicid in Ludwig v. Beethovens Sterbehäus in Wien wurde er zum Mythos und sein Werk *Geschlecht und Charakter* zum Bestseller.

in *Korrektur* geht sie zugrunde, um der männlichen Selbstverwirklichung zu verhelfen und nicht allein in *Vor dem Ruhestand* wird sie in inzestuöse Verhältnisse gezwungen. Willenlos wie Marionetten, werden die Frauen in die Richtung gezogen, wo sie gerade gebraucht werden.¹⁰⁷ Sie sind zum Schweigen verurteilt oder werden zum Verstummen gebracht¹⁰⁸, gehorchen und leiden oder führen, um [männliche] Anerkennung kämpfend untereinander wortreiche Auseinandersetzungen.¹⁰⁹ Sie zerbrechen an der Tyrannei oder enden im Suicid, selten wehren sie sich oder bringen den Mut zum Widerstand auf. Ohne Erfolg, da zu spät, bleibt auch der Versuch von Caecilia, einer der beiden Töchter von Wolfsegg, durch eine Heirat¹¹⁰ ihrem Familienschicksal zu entkommen¹¹¹. So gibt es nur wenige Frauengestalten im Werk Bernhards, die als Gegenmodell zum beschriebenen Weiblichkeitsbild gelten können. Die Figur der dienenden und ihren Mann verehrenden Professorengattin aus *Über allen Gipfeln ist Ruh* scheint in einem zwar kleinbürgerlichen, aber doch von Tyrannei freiem Dasein zu leben.¹¹² Im Roman *Verstörung* ist es noch die

¹⁰⁷ Laut Weininger will „die Frau [will] nicht als Subjekt behandelt werden, sie will stets und in alle Wege – das ist eben ihr Frau-Sein – lediglich passiv bleiben, einen Willen auf sich gerichtet fühlen, sie will nicht gescheut noch geschont, sie will nicht geachtet sein. Ihr Bedürfnis ist vielmehr, nur als Körper begehrt, und nur als fremdes Eigentum besessen zu werden“. [Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 396.f].

¹⁰⁸ Die Rolle der Mutter und Schauspielerin in *Der Theatermacher* erschöpft sich einzig in einem Hüsteln, sie spricht kein Wort.

¹⁰⁹ Noch einmal Weininger: „Das tiefe Begehren der Frau ist, vom Manne geformt [da, die Frau ontologisch nur aus Materie besteht] und dadurch erst geschaffen zu werden. Das Weib aber hat keine Möglichkeit einer Entwicklung, außer durch den Mann. [Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 400f].

¹¹⁰ Die Ehe zwischen Caecilia, Muraus Schwester und ihrem Mann, dem Weinstöpselabrikant kam auf Anbahnung der „Titiseetante“ zustande. In Muraus Augen handelt es sich dabei um eine „durch und durch lächerliche Verbindung“ [Ausl, S. 131]. Die Anspielung auf den Philosophen Martin Heidegger, der aus dieser Gegend am Titisee im Schwarzwald stammt, ist offensichtlich.

Bereits in *Alte Meister* [1985] wird Heidegger Ziel bössartiger Ironie durch Reger, der Erzählfigur des Romans. „Nationalsozialistischer Pumphosenspießer, Schwarzwaldphilosoph, urdeutscher Philosophiewiederkäufer oder Voralpenschwachdenker“ stellen nur eine kleine Auswahl aus dessen Wortschöpfungsset gegenüber Heidegger dar.

Im gleichen Werk erinnert Bernhard, also noch vor *Auslöschung* an Ingeborg Bachmann in Verbindung mit Heidegger: “[...] daß selbst eine meiner besten Freundinnen eine Dissertation über Heidegger gemacht hat, und diese Dissertation auch noch im Ernst gemacht hat, wird mir heute noch übel, sagte Reger“. [Bernhard, *Alte Meister*, S.92]

¹¹¹ Einzig in Bernhards Werken *Am Ziel* und in *Auslöschung* kommt es zu einer verhängnisvollen Mutter-Tochter-Beziehung. Aus Angst vor Vereinsamung werden die Töchter dem Willen der Mutter unterworfen: „Aber denke nicht an ein Entkommen [...] Du bist für mich bestimmt/ich habe dich für mich auf die Welt gebracht“ [Bernhard, *Am Ziel*, S. 336f].

¹¹² In diesem Theaterstück, wofür Goethes Gedicht titelgebend wird, steht der Schriftsteller Moritz Meister kurz vor der Veröffentlichung seiner Tetralogie. Eine amüsante Parallele besteht nun darin,

einfühlsame, liebevolle Halbschwester, die jedoch den Keim für die spätere, bereits erwähnte *Konradin* in *Kalkwerk* in sich trägt und somit wiederum zur typischen Frauenfigur Bernhards mutiert. Dort wird die verkrüppelte und behinderte Frau von ihrem Halbbruder, der auch gleichzeitig ihr Ehemann ist, für ein wissenschaftliches Experiment missbraucht, wobei ihm ihre Abhängigkeit als Vorbedingung zur Ehe gegolten hat. Weder die eigenen, noch die Gehörschulungen mit seiner Frau lassen sich vervollkommen, noch lässt sich die seit Jahrzehnten geplante Niederschrift seiner Studie – zwar gänzlich im Geiste vollendet – zu Papier bringen. Mehr und mehr verlagert er das eigene Versagen auf seine Frau, wobei er glaubt, in ihrer zunehmenden Hinfälligkeit eine Parallele zur Zerstörung der Natur zu erkennen. Nachdem er in einem Traum seine Frau seine endlich fertig gestellte Studie verbrennen sieht, erschießt er sie, weil er in ihr schlussendlich den ausschlaggebenden Grund für seine Schreibhemmung zu sehen glaubt.

5.3.1. Die Auslöschung der Weiblichkeit

Der erste Versuch einer Bernhardschen Gegenfigur könnte die Schwester in *Korrektur* darstellen. Sie kompensiert die Lieblosigkeit der Mutter, indem sie dem Bruder die Anerkennung zukommen lässt, die ihm seine Lebensspenderin zeitlebens verweigert hat. Wie in *Auslöschung* nimmt auch hier der Vater nur mehr die Rolle des Großgrundbesitzers und Jägers ein, allein die Mutter übt die zerstörerische Wirkung auf die Familie aus. Der Sohn, der Naturwissenschaftler Roithamer, verweigert sein Erbe, indem er es veräußert und aus dessen Erlös an sorgfältig erwählter Stelle ein Gebäude in Form eines pedantisch-genau konstruierten Kegels errichtet. Dieser soll seiner innig geliebten Schwester als Wohnhaus dienen. Im gleichen Moment, in dem die Schwester die vollkommene Konstruktion sieht, stirbt sie.

dass Bernhards autobiographische Fünf-Band-Sammlung 1982 abgeschlossen wird und damit im gleichen Jahr, wie sein Stück zur österreichischen Erstaufführung gelangt.

Bernhard "bemüht" in *Über allen Gipfeln ist Ruh* neben Goethe auch den Literatur-Nobelpreisträger Thomas Mann. Der, auch in *Auslöschung* [S. 608] zu Ehren kommende "Büroliterat einer kleinbürgerlichen Beamtendichtung" wird Ziel von Bernhards ironischem Spiel: "Unter der eingelangten Post für den Protagonisten Professor Meister befindet sich auch ein Brief aus Stockholm. Seine Frau, fast könnte man meinen 'Frau Moritz Meister' (T. Manns Frau legte Wert darauf, als *Frau Thomas Mann* angesprochen zu werden) tritt zu ihrem Mann "und hält ihm den Brief aus Stockholm vor die Nase: Aus Stockholm/aus Stockholm/aus Stockholm" [S. 223]. Parodie oder latenter Wunschtraums Bernhards?

Psychoanalytisch wurde die irritierende Geometrie dieses Baus als das Spannungsverhältnis zwischen den weiblichen Figuren im Roman [Mutter und Tochter] und der autobiographischen Beziehung Bernhards gegenüber seiner eigenen Mutter interpretiert. Äußerst spannend hingegen wirkt die Deutung von Ria Endres in ihrer Darstellung über Bernhards *wahnhaften Dunkel seiner Männerporträts*: Der Geschwister-Inzest, der in Wirklichkeit nicht stattfindet, aber „als hochneurotisches Symptom die Macht des Territoriums mitbestimmt, arbeitet als psychische Verdichtung in der Angst und wird umgeleitet in den Bau des Kegels“.¹¹³ Der nicht bewusste Inzestwunsch zur „reinen“ Schwester und die radikale Ablehnung, ja schon paranoide Furcht gegenüber der Mutter werden in Roithamer zu Wissenschaftsliebe und Konzentration für die Kegelkonzeption sublimiert. Der ästhetisch geniale Kegel entspricht in seiner Makellosigkeit nun der Reinheit der Schwester und wird gleichzeitig zum Zeichen ihrer „sprachlosen Liebe“.¹¹⁴ „Das Inzesttabu hat die Sexualität nicht zugelassen, der Kegel, konstruiert als mathematischer Phallus, läßt die Schwester bei seinem Anblick sofort sterben“.¹¹⁵ Und Roithamer führt aus: „[...] sie hatte sich gefürchtet vor diesem Augenblick, wie sie sich am tiefsten gefürchtet hat, habe ich sie hineingeführt“ [an den exakten Mittelpunkt des Kobernaußer Waldes] „und getötet, gleichzeitig den Kegel vollendet gehabt“.¹¹⁶ In Endres Deutung wird die Schwester das Opfer „männlicher Genialität“¹¹⁷ und der Kegel zu einem weiteren Todesterritorium im Werk Bernhards. Sexualität, Erotik oder gar Fleischlichkeit werden bei Bernhard häufig mit lasziven, körperlich abstoßenden Frauenfiguren besetzt. Man erinnere sich an die Wirtin aus *Frost*, vor der dem Studenten ekelte: „Es ist derselbe Ekel, der mich als Kind vor offenen Schlachthaus Türen hat erbrechen lassen“.¹¹⁸ Der Körper der Frau als „Repräsentationsort von *Weiblichkeit*“¹¹⁹ wird als Bedrohung erlebt und muss deshalb unterworfen werden, sodass die weiblichen Frauenfiguren häufig Krankheit oder

¹¹³ Endres, Am Ende angekommen. [Anm. 6], S. 65

¹¹⁴ Ebd. S. 68.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Thomas Bernhard: Korrektur. 1975. Roman. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988, S. 304.

¹¹⁷ Vgl. Endres, Am Ende angekommen. [Anm. 6], S. 69.

¹¹⁸ Thomas Bernhard: Frost. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1972, S.9.

¹¹⁹ Sigrid Weigel: Die Stimmer der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek bei Hamburg: rowohlt taschenbuch, S. 115.

körperlicher Entstellung ausgesetzt sind. Auch dafür gilt die Frau in *Kalkwerk* als besonders eindrückliches Beispiel, die zusätzlich zu ihrer körperlichen Behinderung schonungslos dem Sadismus ihres Mannes ausgeliefert ist.

Muraus Mutter, zwar mit Finesse ausgestattet, werden jedoch jegliche Geistigkeit und Moralität abgesprochen – selbst ihr Mann nennt sie „alle Augenblicke einen *ungeistigen Trampel*“ [Ausl, S. 574]. Sie wird auf eine „dämonisierte Sexualität“¹²⁰ reduziert, wobei der Zustand der deformierten Körperlichkeit durch das Bild der zerstückelten Mutterleiche als Folge ihres Unfalls auch hier erscheint. „Die Verteufelung, die oft gewaltsame Destruktion oder Negation von Weiblichkeit am Körper der Frau“¹²¹ geht mit einer totalen Absage ihrer geistigen Fähigkeiten einher. Die Frau, als Inkarnation einer zersetzenden oder ins Widrige verkehrten Natur, kann kein geistiges Kapital besitzen, über das der „aufgeklärte, männliche Kopf“¹²² in gebührendem Maße verfügen kann und können muss, um sich von der bedrohlichen Potenz der Frau zu distanzieren.

Auffallend oft sind Bernhards Männerfiguren depressiv, psychopatisch oder nahe am seelischen Abgrund. Ihre Ausbeutungs- und Terrorstrategien über das so genannte „schwache Geschlecht“, aus dem Gefühl ihrer eigenen körperlichen und geistigen Ohnmacht erwachsen, sind Teil ihrer Überlebensstrategie. Ihre autoaggressiven Triebe werden auf die Frau projiziert und an ihnen ‚abgearbeitet‘. Es entstehen Kompensations- und Verdrängungsvorgänge, wobei es zu einer ausschließlichen Identifikation über den Geist kommt, womit der Bernhardsche „Geistesmensch“ geboren ist. „Nun ruht diese misogyne Strategie einerseits auf der Verabsolutierung des Geistes beziehungsweise des Logos, des Verstandes, der Sprache und Kultur – als „männliches“ Prinzip und als positiver Gegensatz zur weiblichen „Natur“ – Körperlichkeit, Triebhaftigkeit und Irrationalität“ und andererseits als Naturalisierung „des so verstandenen Geschlechterdualismus“¹²³ in der patriarchalischen oder

¹²⁰ Tabah, Dämonisierung und Verklärung. [Anm. 83], S. 153.

¹²¹ Ebd. S. 153.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. Tabah, Der „Geistesmensch“ und die Frauen. [Anm. 101], S. 74.

Im philosophischen Sprachgebrauch bezeichnet der Dualismus die Aussage, dass die Basis aller Dinge das Nebeneinander zweier gegensätzlicher Prinzipien ist.

<http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Dualismus.html>

„phallogozentrischen,, abendländischen Kultur“. ¹²⁴ Diese Repräsentation eines „soziokulturellen Geschlechterkonstrukts“¹²⁵ wird in Bernhards Stücken der Lächerlichkeit ausgesetzt.¹²⁶ Diese „Dekonstruktion der patriarchalischen Machtstrukturen“¹²⁷, die mit der nicht seltenen, tragisch-komischen und überdeterminierten Inszenierung des Bernhardschen Geistesmenschen einhergeht, parodiert und minimiert gleichzeitig die vom Autor aufgezwungene weibliche Opferrolle. Dies lässt sich verständlicherweise auf der Bühne anschaulicher und radikaler aufzeigen als in seiner Prosa. ¹²⁸

5.3.2. Misogynie und Mutter[ab-]scheu

Ausgehend davon, dass Bernhards letzter großer Roman *Auslöschung* bereits 1981/82 fertig gestellt war, also zur gleichen Zeit, wie auch seine „symbolischen Biographien“¹²⁹, wie Andreas Gößling Bernhards autobiographische Schriften bezeichnet, kann von einer Wende in Bernhards literarischem Schaffen gesprochen werden. In zunehmender Weise setzt er seine Texte meisterhaft einer „Dichtung und Wahrheit“ aus, sodass kaum noch zwischen Fiktivem und Realem unterschieden

¹²⁴ Vgl. Tabah, Der „Geistesmensch“ und die Frauen. [Anm. 101], S. 74. und Sigmund-Wild Irene: Anerkennung des Ver-rückten. Eine Ethik der ‚sexuellen Differenz‘. Marburg: Tectum Verlag 2000, S. 30.

Die Bezeichnung des Phallogozentrismus des abendländischen Denkens stammt von Jacques Derrida [1930 Algerien – 2004, Paris] Sein Werk beeinflusste maßgeblich die Philosophie und die Literaturwissenschaft. Laut Derrida wurde den abendländischen Denksystemen eine bestimmte Fixierung verliehen, die sie als unveränderbar erscheinen lässt. Diese werden von Derrida als „metaphysisch“ charakterisiert, wobei auch das „Prinzip des Logos“ zu dieser metaphysische Fixierung zählt. Das abendländische Denken basiere demnach auf einem „Logozentrismus“ oder nach dem frz. Psychoanalytiker Jacques Lacans [1903-1981, Paris] auf der Basis einer Theorie des Phallus als zentralen Bedeutungsträger, welche von ihm als „Phallogozentrismus“ definiert wurde. [Sigmund-Wild Irene, Anerkennung des Ver-rückten].

¹²⁵ Tabah, Der „Geistesmensch“ und die Frauen. [Anm. 101], S. 74.

¹²⁶ Dies gelingt Bernhard, dem selbst ernannten Übertreibungsfanatiker, indem er die Geschlechterdramaturgien ins Grotteske, in die Parodie oder ins Komödienhafte kippen lässt. Bernhard zu seinem Stück *Immanuel Kant*: „Das Ganze ist im Grunde ein Spaß, es wird auch so herauskommen, hoffe ich. Vielleicht wird’s sogar ein Schwank, was ich wollte“. [Interview mit Brigitte Hofer, Der Wahrheit auf der Spur, S. 147].

¹²⁷ Tabah, Der „Geistesmensch“ und die Frauen. [Anm.101], S. 74.

¹²⁸ In *Immanuel Kant* trifft eine Reisegesellschaft an der Seite der Hauptfigur in Amerika ein. In feierlicher Erwartung einer ihm angemessenen Begrüßung muss Kant zur Kenntnis nehmen, dass er nicht erkannt wird. Stattdessen wird sein geistesschwacher Bruder, der wie seine Frau seiner steten Tyrannei ausgesetzt ist, als der weltberühmte Philosoph gehalten.

¹²⁹ Andreas Gößling: Thomas Bernhards frühe Prosakunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost – Verstörung – Korrektur. Berlin, New York: de Gruyter 1987, S. 304.

werden kann. „Jede dieser Figuren bin ich, [...] der Direktor bin ich“¹³⁰, lässt Bernhard in *Der Keller* sagen. Mögen zwar Bernhards eigene biographische Daten für die Familienbeziehungen in zahlreichen seiner Romanen mitbestimmend gewesen sein, so sind sie nicht „primäre Sinn-Instanz“ seiner literarischen Texte und ermöglichen, wenn überhaupt nur eine von mehreren „gleichwertigen legitimen Lesarten“¹³¹. So ist die grundsätzliche Trennung von Autor und Werk im Sinne Roland Barthes zu berücksichtigen, und eine individualpsychologische Deutung Bernhards Werke nur bedingt zulässig.

Stand in den Erzählungen *Frost* und *Amras* [1963/64] noch der „Bruderkomplex“ thematisch im Zentrum, rücken spätestens seit *Ungenach* Mutter und Sohn in den Fokus. Die Klimax wird in *Auslöschung* erreicht, die sich über weite Teile als herbe Mutterbeschimpfung liest. Gelegentlich sind einige Relativierungen auszumachen, doch ändern sie im Grunde nichts daran, dass Murau, der zweitgeborene Sohn, die Mutter für seine „traumatische Wolfsegg-Fixierung“¹³² verantwortlich macht. Diese in der Psychosomatik als „subjektive Schmerzhaftigkeit der Erinnerung“¹³³ verstandene Manifestation wird von Gefühlen des Abscheus und der Abjektion¹³⁴ begleitet. Wie in *Korrektur* baut sich auch in *Auslöschung* die Konstellation des Elternhauses ähnlich auf, indem der Vater durch seine Heirat mit einer „Frau von unten“ die Proletarisierung des einstmals herrschaftlichen Familienbesitzes zulässt [Ausl, S. 175f]. Damit wird dem Einflussbereich des Vaters in der von einer Generation zur anderen überlieferten Welt ein Ende bereitet. Bernhard entwirft in seinem letzten Roman noch einmal eine Frauenfigur als „Inkarnation der Vernichtung eines familiären Lebenszusammenhangs“¹³⁵, von der alles Negative für ihre Nachkommen und deren persönliche Entwicklung abgeleitet wird. Die misogynen Worte des Malers

¹³⁰ Bernharf, *Der Keller*. [Anm. 16], S. 101.

¹³¹ <http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/wirthautoreditor.htm>

¹³² Claude Haas: *Arbeit am Abscheu*. Zu Thomas Bernhards Prosa. München: Wilhelm Fink 2007, S. 104.

¹³³ <http://www.gengland.de/files/klinik/faecher/Psychosomatik/Psychosomatik%205.pdf>

¹³⁴ Die französische Psychologin und Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva, Schülerin Roland Barthes, prägte 1980 in ihrem Buch *Pouvoirs de l'horreur* den Begriff der Abjektion [Verwerfung] im Zusammenhang mit dem Phänomen Ekel, wobei sie damit jedoch nicht die auslösenden Objekte bezeichnet, sondern die Beziehung einer Person zu ihnen und ihre Bewältigungsstrategie. Das heißt nicht die Spinne, beispielsweise ist abjekt, sondern die Angst vor ihr.

¹³⁵ Mittermayer, Manfred: „Die Meinigen abschaffen“. Das Existenzgefüge des Franz Josef Murau. In: *Antiautobiographie Thomas Bernhards Auslöschung*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1995, S.121.

Strauch in *Frost* beispielsweise entsprechen der einschlägigen Geschlechterphilosophie Weiningers: „[...] hüten Sie sich vor den Frauen, aber noch mehr vor dem weiblichen Teil in Ihnen, der darauf aus ist, aus Ihnen ein Nichts zu machen“.¹³⁶ „In der schon wahnhaften Furcht, unter dem Einfluss der Mutter als übermächtiger psychischer Instanz seine labile *männliche Identität* zu verlieren“, flüchtet der Sohn in ein rein verstandbestimmtes Selbstideal“¹³⁷. Zum freiwilligen Exil wird ein dem „Mutterhaus“ [Ausl, S. 102] entgegen gesetztes ‚geistiges Schutzterritorium‘ gewählt, wobei die Entscheidung für die Kunst ohnehin mit jener gegen das Weibliche einhergeht. Die komplexhafte Fixierung auf die Mutter [und Schwester/n] zeigt sich jedoch noch in einem anderen Detail des eigenen Erscheinungsbildes. „Nur selten kommen sie zum Trieb“, schreibt Pfabigan. „Die frühkindliche Verurteilung der Frau dient den meisten als Alibi einer lebenslänglichen sexuellen Indifferenz zumindest dem Weiblichen gegenüber“¹³⁸, die häufig als Merkmal der Geistesmenschen gepriesen wird.“¹³⁹ Verblüffenderweise geht auch aus einer Taschenbuch-Notiz Weiningers Folgendes hervor: „Der Hass gegen die Frau ist immer nur noch nicht überwundener Hass gegen die eigene Sexualität“.¹⁴⁰ Psychoanalytisch spricht man von einer Sublimierung, die ganz allgemein bedeutet, dass etwas auf eine höhere Stufe gestellt wird. So werden Triebwünsche bei Sigmund Freud in eine „geistige Leistung oder in ein kulturell anerkanntes Verhalten“ umgeleitet,¹⁴¹ wobei es sich gleichzeitig um einen „Abwehrmechanismus des Ich“ handelt.¹⁴²

¹³⁶ Bernhard, *Frost* [Anm. 118], S. 404.

Nicht nur Weininger, auch Arthur Schopenhauer zählt zu den maßgebenden Referenzpunkten in den Worten des Malers und in späteren Texten Bernhards. Nicht über die Ebene der Einflussforschung, sondern der Abscheu erst macht die Bedeutung Schopenhauers und Weiningers transparent. Ebenso setzt in Immanuel Kants *Definition der Ehe* die Frau den Intellekt des Mannes außer Kraft, indem sie ihn „sei es ehelich oder nicht, zum wechselseitigen Gebrauch der Geschlechtsorgane animiert“. [Vgl. Haas, *Arbeit am Abscheu*, S.13].

¹³⁷ Gößling, *Die „Eisenbergrichtung“* [Anm. 27], S. 47.

¹³⁸ Ein gewisser ‚Anklang‘ einer homophilen Neigung Muraus gegenüber Spadolini ist nicht ganz auszuschließen.

¹³⁹ Vgl. Alfred Pfabigan: *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien: Zsolnay 1999, S.186.

¹⁴⁰ <http://www.br-online.de/wissen-bildung/collegeradio/medien/ethik/frauenbild/manuskript/doclink.pdf>

¹⁴¹ Der Ort dieser Sublimierung ist noch immer eine „Vaterwelt“, in der diese Komplexprägung, für Männer „leichter“ zu handhaben ist, als für Frauen. Frauen sind durch eine Flucht in die Welt der Väter besonders gefährdet, da sie sich, wenn sie erfolgreich sind, häufig an einer von der „Vaterwelt“

„Sexualität war bei mir insofern sehr eingeschränkt, [so der Autor Bernhard in den *Gesprächen auf Mallorca*], weil in dem Moment, wo sich das gerührt hat, nicht, und ich irgendwie g’merkt [sic], aha, da sind ja ganz geheimnisvolle Kräfte, die dich selbst jetzt auf einmal in Bewegung bringen und so, auf bestimmte Objekte hin, [lacht] [...] und wenn das Schwanzelr sich rührt, auf deutsch g’sagt, nicht, [...] da bin ich irgendwie sterbenskrank g’worden [...] also da war ich dann im Spital“.¹⁴³

Zurückkehrend zur frühkindlichen Mutter-Sohn Beziehung in *Auslöschung*, wirbt das männliche Kind scheu um die Gunst und Zuneigung der Mutter. Da dieses Bemühen ohne Erfolg bleibt, wird ihr Verhältnis von Hassliebe geprägt. Letztendlich entscheiden sich beide, wohl aus Selbstschutz vor gegenseitigen Verletzungen, für den alleinigen Hass. Für den Sohn wird die Mutter zu seinem „Absterbensmittelpunkt seiner Kindheit“.¹⁴⁴ In seiner Trauerrede in Wolfsegg zeichnet Spadolini ein in allen Facetten tugendhaftes Bild der Verstorbenen, was Ekel in Murau hervorruft: „Mich ekelte auf einmal vor seinen Wörtern, die mir zwar allzu bekannt waren, die ich aber niemals vorher mit solcher Deutlichkeit als ekelhafte empfunden habe“ [Ausl, S. 572]. Nicht zu übersehen ist auch der Wunsch, etwas Neues für das Übermächtige zu setzen, was wohl individualgeschichtlich mit den prägenden Kindheitserfahrungen in Zusammenhang stehen dürfte. Das Kind, das ohne Vater und unter dem einseitigen Einfluss der Mutter aufwächst, findet „sozialisationsbedingt und nicht naturgemäß“¹⁴⁵ zu keiner stabilen männlichen Identität und versucht, sich mit Hilfe „eines imaginierten Ich der übermächtigen mütterlichen Instanz durch Installation eines starr-artifiziellen „väterlichen“ Über-Ich zu erwehren“.¹⁴⁶ Dieser ‚Panzer‘ aber wird

abgeleiteten Identität entwickeln. Können sie hingegen nicht erfolgreich sein, sind sie schweren Identitätskonflikten ausgesetzt.

Verena Kast: Vater-Töchter – Mutter-Söhne. Wege zur eigenen Identität aus Vater- und Mutterkomplexen. Freiburg im Breisgau: Kreuz Verlag³ 2010, S. 204. [Die Autorin ist Psychotherapeutin und Lehranalytikerin in St. Gallen und Dozentin am C.G.Jung-Institut an der Universität Zürich.]

¹⁴² Eigenaufzeichnungen aus dem Sigmund Freud Museum Wien, Berggasse 19. Ausstellung zur Geschichte der Psychoanalyse, November 2010].

¹⁴³ Fleischmann, Thomas Bernhard – Eine Begegnung. [Anm.13], S. 53.

¹⁴⁴ Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosakunst [Anm. 129], S. 372.

¹⁴⁵ Ebd. S. 373.

¹⁴⁶ Ebd. S. 47.

Mittermayer macht auf die ebenso berechnete Deutung in umgekehrter Richtung aufmerksam. Nicht allein die literarische Aufarbeitung seiner peinigen Kindheit könnte für Bernhard ein Anliegen gewesen sein, sondern auch für die „gegenwärtige eigene Existenz“ eine Sprache zu finden, die es

immer wieder von einem Schreckensbild des verschlingenden Weiblichen bedroht, das in „das verdrängte Wahrbild seines subjektiven Grundgefühls“¹⁴⁷ umzuschlagen droht. Häufig wird dieser negative Mutterkomplex von depressiven Verstimmungen begleitet, was vielfach auch auf Bernhards Protagonisten zutrifft. Diese „Deprimationen“, wie Bernhard diese Ich-Schwäche seine Protagonisten bezeichnen lässt, werden mit sozial sehr anerkanntem, kontrolliertem, zwanghaft anmutendem Verhalten in Schach gehalten.¹⁴⁸ Das Fehlen des „positiven Mutterkomplexes“¹⁴⁹ bewirkt ein nicht wirklich lebendiges Lebensgefühl, eine Lebensfülle, die erlebt werden möchte, die es aber einfach nicht gibt.¹⁵⁰

Im Gespräch mit Krista Fleischmann will Bernhard bis zum Schulalter nicht gewusst haben, dass alle Menschen einen Vater haben, weil er nie einen Vater gekannt hat, noch über diesen in der Familie gesprochen werden durfte.¹⁵¹ Als das Kind aus der autobiographischen Erzählung eine Fotografie seines Vaters findet, gerät die Mutter dermaßen in Zorn, dass sie das Bild vor den Augen des Kindes zerreißt, begleitet von verbalen Hasstiraden gegen den Kindsvater. Ein Blick auf das Porträt des Vaters hatte dem Kind jedoch genügt, festzustellen, dass es seinem Vater wie ‘aus dem Gesicht geschnitten’ ähnlich war. So musste das Zerreißen des Vater-Bildes auf das Kind wohl wie die Vernichtung seiner eigenen Identität gewirkt haben.

ihm ermöglicht Gefühls, Erlebtes und noch Belastendes in einen Kontext zu stellen – „einer individuellen Mythologie“ – nicht unähnlich. [Vgl. Mittermayer, Die Meinigen abschaffen, S. 123.]

¹⁴⁷ Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosa. [Anm. 129], S. 372.

¹⁴⁸ Vgl. Kast, Wege zur eigenen Identität aus Vater- und Mutterkomplexen [Anm. 149], S. 210.

Dazu können der Chirurg Strauch – Bruder des Malers in *Frost*, der Burgherr Saurau in *Verstörung* und der erfolgreiche Cambridge-Professor Roithamer in *Korrektur* als Beispiele gezählt werden.

¹⁴⁹ Eine gute Voraussetzung für die Ausbildung eines positiven Mutterkomplexes sieht Verena Kast in der Fähigkeit der Mutter das Gefühl von Geborgenheit und eines „Wir-Gefühls“ ins Zentrum ihres Wirkens zu stellen. Durch die Vermittlung von Wertschätzung für ihr Kind, dass es interessant und bedeutsam ist, wird das Kind befähigt, sich jeweils altersgemäß abzulösen. [Kast, Wege zur eigenen Identität aus Vater- und Mutterkomplexen, S. 86].

¹⁵⁰ Vgl. Kast, Wege zur eigenen Identität aus Vater- und Mutterkomplexen. [Anm. 148], S. 210.

¹⁵¹ Vgl. Fleischmann, Thomas Bernhard. Eine Begegnung. [Anm. 13], S. 49f. Trotz der faktualen Ebene im Rahmen seiner Interviews hat es Bernhard meisterhaft verstanden, sich selbst als Kunstfigur in Szene zu setzen.

5.3.3. Die Bedeutung des Abjekten in der Literatur

Thomas Bernhards

Das im Prozess des „Ganzwerdens“ stehende Subjekt empfindet Abscheu oder Ekel, um, wie noch ausgeführt werden soll, seine individuelle Wahrnehmung sichern zu können und seiner Entsubjektivierung zu entgehen. Daraus kann abgeleitet werden, dass Ekel weder ein Instinkt noch angeboren ist, sondern allein durch Sozialisation erworben wird. Laut Kristeva konfrontiert das Abjekte das Ich nicht nur mit seinen Grenzen, sondern auch mit dessen Ängsten, wodurch die Fähigkeit zur wichtigen Unterscheidung zwischen „dem Selbst“ und „dem Anderen“, was Freud, als das „Ich“ und „Über-Ich“ definiert hat, erst erworben werden kann. Kristeva betrachtet die Abjektion als Teil der Ablösung von der Mutter, wobei sie klebrige, schleimige und vor allem diffuse Substanzen mit dem Mütterlichen assoziiert.¹⁵² Durch Freud erfährt diese Darstellung noch einen Zusatz, indem er eine Ambivalenz von Ekel und Lust, hauptsächlich Sexualität und Körperausscheidungen betreffend feststellt, da das „Ekel erregende Objekt unverdrängt ein Lustgefühl verschaffe“.¹⁵³ Eiter, Verwesungs- und Fäulnisgeruch, wie auch im Zusammenhang mit Krankheit stehende Substanzen und Gerüche werden gleichfalls als ekelhaft empfunden. Abjektion kann sich jedoch auch gegen andere Personen richten und sich im Extremfall zu einer Berührungshobie ausweiten. So lehnt Murau auch den Gutenachtkuss seiner Mutter innerlich ab: “[...] ich haßte ihn, wenngleich ich ihm auch niemals entkommen bin. Noch heute verfolgt mich meine Mutter im Traum mit dem Gutenachtkuß” [Ausl, S. 178].

¹⁵² Vgl. Renate Kroll [Hrsg.]: Abjektion. In: Metzler Lexikon. Gender Studies-Geschlechterforschung: Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Stuttgart u.a.: Metzler 2002, S. 2. Dabei sollte festgehalten werden, dass Ekel weder ein Instinkt noch angeboren ist, sondern durch Sozialisation erworben wird.

¹⁵³ Vgl. Winfried Menninghaus. Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 283ff.

Der Inbegriff des Abjekts, so Kristeva ist der Kadaver¹⁵⁴. In Verbindung mit Bernhards Texten kann dabei ein weiteres Mal auf *Frost* verwiesen werden. Die Wirtin, ohnehin ergebliches Ziel einer Abjektion, gerät noch in Verdacht Hundefleisch zu verkochen, das ihr der Totengräber und Wasenmeister ins Gasthaus liefert. Dieser ist “durch ihr alleiniges Betreiben”¹⁵⁵ ihr Liebhaber, behauptet der Maler Strauch, während ihr Mann seine Gefängnisstrafe absitzt. Die Mutter in *Korrektur* ist “fortwährend ungekämmt”, hat “Geschwüre, Entzündungen auf ihren Beinen”, verbreitet überall den Geruch von Medikamenten und trägt sogar auf Fotos den Schlafrock der Großmutter, die diese nur mehr zum “Zudecken der im Herbst frostgefährdeten Dahlien verwendet” hatte.¹⁵⁶ Neben dem Kadaver nimmt die Leiche unter den Abjekten eine doppelte “Funktion” ein, da sie, wie oben ausgeführt, die Grenzen des Subjekts bedroht und andererseits kann die Leiche im Subjekt die Lust am Nicht-Sein als Subjekt, also den Todestrieb hervorrufen. Beispiel dafür ist einmal mehr der Maler Strauch in *Frost*, der sein sexuelles Begehren zugunsten seiner Faszination für das Abjekte unterdrückt und im Freitod durch Erfrieren endet.¹⁵⁷ In *Auslöschung* nimmt die mütterliche Leiche fast mehr Raum ein, als die Erinnerungen Muraus an die lebende Mutter. So geht von der Lektüre der Zeitungen über den tödlichen Unfall seiner Angehörigen, vor allem aber von den Bildern der verstümmelten Mutter für ihn eine große Faszination aus, wobei er seine Lust gleich wieder mit dem Gefühl der “Schamlosigkeit” ‘sühnt’. Fast eifersüchtig beobachtet er danach seinen Schwager, der sich mit weit größerer Ungeniertheit den Unfallberichten hingibt und gönnt ihm

¹⁵⁴ Kadaver [cadere – fallen] ist somit das Abjekt par excellence, das aus dem Symbolischen [väterlich-männlich codiert] herausfällt. Kristeva zufolge muss das Kleinkind eine Subjekt-Objekt-Unterscheidung vornehmen, noch bevor es in das Spiegelstadium [‘Ich-Erkennung’] und später in das symbolische Stadium [Produktion sprachlicher Zeichen] eintreten kann. Dieses “Etwas”, Kristeva nennt es “Pseudo-Objekt, das hier als Voraussetzung für die kindliche Entwicklung [die Sicherung seiner Grenzen] verworfen werden muss, wird deshalb zum Abjekt. Zunächst handelt es sich dabei um den mütterlichen Körper, den Kristeva als [mütterlich-weiblich codierte] semiotische Chora [geschlossener Raum, Mutterleib] bezeichnet, wobei mit Verwerfung [Abjektion] gleichzeitig eine Art Urverdrängung gemeint ist, allerdings nur die Zeit der prädifferentiellen Mutter-Kind-Dyade betreffend. In ihrem Werk *Soleil noir* [S.38] spricht Kristeva vom Muttermord als einer “nécessité vitale, condition sine qua non de notre individuation”. Wichtig zu bemerken ist noch, dass das Abjekt weder mit Frauen verwechselt werden darf, d.h. nicht anatomisch konnotiert ist, noch weist die Frau als solche semiotische Merkmale auf – um Kristevas Abjektions-Theorie als quasi Fortschreibung kultureller Kodierungen nicht misszuverstehen. [Vgl. Haas, Arbeit am Abscheu, 2007]

¹⁵⁵ Vgl. Bernhard, *Frost* [Anm. 118] S. 65.

¹⁵⁶ Bernhard, *Korrektur* [Anm. 116], S. 222.

¹⁵⁷ Vgl. Haas, *Arbeit am Abscheu* [Anm. 132], S. 78.

die "Ekellust"¹⁵⁸ nicht, die er sich selbst versagt. Eine "genuin matriarchalische Kodierung der Leiche als Abjektionsfigur"¹⁵⁹ wird noch durch die Besuche des Sohnes als Kind auf Friedhöfen und in Aufbahrungshallen, zu denen er durch die Mutter und [autobiographisch durch die Großmutter] gezwungen wird, verstärkt. In der Verfilmung von Bernhards *Der Italiener* bleiben die Buben, die als Ministranten zum Begräbnis auf das Schloss bestellt sind, vor der offenen Schlachthaus Tür stehen und verfolgen mit 'angewiderter Schaulust' das Schlachten der Tiere. Solange für Muraus seine verstorbenen Eltern und sein Bruder in den Familienzusammenhang eingebettet sind, scheinen ihre Leichname keine Ambivalenz seines Ekelgefühls hervorzurufen: "Bei ihrem Anblick ekelte es mich, ich war weit davon entfernt, gerührt zu sein, wie gesagt wird, etwas anderes zu empfinden als Ekel und Abscheu. Meine Bindung hatte ich zu meinen lebenden Eltern und zu meinem lebenden Bruder, nicht zu diesen toten stinkenden Leichnamen, dachte ich"¹⁶⁰ [Ausl, S. 396]. Eine Ähnlichkeit als Parallele zum Verhalten bei der Zeitungslektüre kann auch in Muraus "Lust" gesehen werden, mehrere Male den Sarg der Mutter öffnen zu wollen, um die Verstümmelte zu sehen.¹⁶¹ Im Zusammenhang mit Freuds Feststellung, der Geruchssinn sei ein wesentlicher Auslöser für Ekelgefühle, kann Muraus mehrmaliges Nachfragen, ob die Eisblöcke, die unter die Särge gegeben worden waren, ausreichen würden, gesehen werden. "Unter den schwarzen Leichentüchern hatten die Gärtner große Eisblöcke aufgeschichtet, um den Verwesungsprozeß aufzuhalten, der schon deutlich sichtbar gewesen und weit fortgeschritten war [...]" [Ausl, S. 449]. Wie sehr Muraus noch von abjekten Gefühlen in der Verbindung des Katholizismus mit dem Nationalsozialismus, in dessen "Koordinatensystem" er die Mutter verortet sieht, affiziert wird, soll noch berücksichtigt werden.

¹⁵⁸ Haas, Arbeit am Abscheu [Anm. 132], S. 114.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Der Pleonasmus „toten [...] Leichnamen“ verstärkt die Beschreibung von Muraus Abjektion.

¹⁶¹ 1963 erscheint ein Gedicht des jungen Thomas Bernhard mit dem Titel *Erinnerung an die tote Mutter*. Darin heißt es: "In der Totenkammer liegt ein weißes Gesicht, du kannst es aufheben/und heimtragen, aber besser, du verscharrst es im Elterngrab, bevor der Winter hereinbricht und das schöne Lächeln der Mutter zuschneit". [Dittmar, Werkausgabe, S. 51]. Bernhard war 19 Jahre alt, als seine Mutter im Herbst 1950 starb.

5.4. Der Bernhardsche Geistesmensch

„Es ist mir nichts anderes übrig geblieben, als in meinen Verstand zu flüchten und mit dem irgend etwas anzufangen, weil das Körperliche nichts hergegeben hat“, so Thomas Bernhard in einem Interview.¹⁶²

Ein Geistesmensch scheint nach Bernhards Auffassung ein Mann, – äußerst selten eine Frau¹⁶³, – zu sein, der sich für künstlerisch-geistige oder philosophische Dinge interessiert und nicht in der Geschäftigkeit des Alltags aufgeht. Das geistige Gerüst einer „Weltbetrachtung und Weltverachtung“¹⁶⁴ wird zum Werkzeug für die hohe Kunst des Bernhardschen Geistesmenschen. Aus diesem Spannungsfeld heraus entsteht Bernhards literarisches Werk. Jeder Protagonist – ein Geistesmensch. Dieser beobachtet, dieser reflektiert über Leben und Tod, dieser analysiert, was gleichzeitig auch heißt, dass alle diese Vorgänge auch ihn selbst [be-]treffen. Weil er gegen alles vorgeht, geht sein Geist auch gegen sich vor, im Sinne einer Selbst- oder Eigenbeobachtung, sodass die Beobachtungsgabe zu einer der höchsten unter seinen Künsten wird. Dieses physisch nicht miteinbezogene Ich, häufig sogar ein voyeuristisches Ich, gehört zu vielen Protagonisten in Bernhards Prosatexten.¹⁶⁵

Maria in *Auslöschung*, die seltene Variante eines weiblichen Geistesmenschen bei Bernhard, nennt Murau einmal, „den sich am Geist Versündigenden“ [Ausl, S. 542] und Murau selbst bekennt gegenüber Gambetti: „von Spadolini habe ich *sehen* und beobachten erst richtig gelernt, [...] von Maria *hören*“ [Ausl, S. 237]. Muraus Beobachtungsvorliebe lässt auch an Bachmanns Essay *Was ich in Rom sah und hörte* denken.¹⁶⁶ Bachmanns Text spricht von der „Gefährlichkeit“ zu sehen, wahrzunehmen und zu hören – von der Stadt Rom, die, ausgestattet mit den Zeichen der Hoheit, auf ihre lange Regierungszeit verweist und dennoch nichts verbergen kann, denn „Wer sich abmüht, die Erde aufzukratzen, findet den [Kummer] der

¹⁶² Diese Anmerkung von Bernhard stammt aus einem Interview mit Asta Scheib, das am 17. Jänner 1987 in der Süddeutschen Zeitung unter dem Titel *Von einer Katastrophe in die andere* veröffentlicht wurde. [s. auch Bayer u.a., *Der Wahrheit auf der Spur*, S. 268].

¹⁶³ Siehe dazu auch die Kapitel *Mutterkomplex*, *Das Bernhardsche Geschlechterbild* und *Misogynie und Mutter(ab-)scheu*.

¹⁶⁴ Joachim Hoell: Die Bücher des Geistesmenschen. Thomas Bernhards Bibliothek des bösen Geistes. In: Joachim Hoell u. a. [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Eine Einschärfung. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 26.

¹⁶⁵ Vgl. Bernhard Sorg: Thomas Bernhard. München: Beck² 1992, S. 122.

¹⁶⁶ Albrecht/Götttsche, *Kritische Schriften* [Anm. 54], S. 145.

anderen darunter“.¹⁶⁷ Bei seiner Ankunft in Wolfsegg verharrt Murau lange Zeit, an die Mauer gedrückt und schaut, von niemandem bemerkt, den Gärtnern mit „schlechte[m] Gewissen einerseits [und] mit dem größten Beobachtungsgenuß andererseits“ [Ausl, S. 318] [zu]. „Das Zögern ist meine Art, das mich vorher auf einen günstigen Beobachtungsposten zurückziehen läßt. Ganz einfach das Indirekte ist mir angemessen“ [Ausl, S. 333]. Muraus ängstliches Verhalten bringt aber gerade seine noch immer nicht bewältigte Vergangenheit zum Vorschein, auch wenn der „Nachkomme“ gerade angereist ist, um dessen „Protagonisten“ zu beerdigen.¹⁶⁸

Schon hunderte Jahre früher lautet die Frage: „Warum [...] widmest du selbst dich nicht in dieser tiefen, wohlumhegten Zurückgezogenheit deinen literarischen Studien? Dieses sei deine Aufgabe, dieses deine Muße, dieses deine Anstrengung, dieses deine Ruhe [...]“.¹⁶⁹ Aber gerade Muraus Familie verkörpert die personifizierte Ungeistigkeit, der er in seiner Polarität gegenübersteht. Er spricht ‚den Seinigen‘ jede Art von geistigem Interesse, wie überhaupt ein Denken-Können ab. Immer schon hätten sie sein sogenanntes Nichtstun gehasst, da sie sich nicht vorstellen können, „daß ein Geistesmensch gerade dann in der äußersten Anspannung und in dem allergrößten Interesse existiert, wenn er sozusagen dem Nichtstun frönt [...]“ [Ausl, S. 47]. Sie aber, „die unter nichts tun, tatsächlich nichts tun verstehen, weil in ihnen während des Nichtstuns gar nichts vorgeht“, sehen im Geistesmenschen „die große Gefahr und also das Gefährlichste“ [Ausl, S. 48]. Ähnlich wie es dem Schriftsteller Bernhard mit seinen dörflichen Nachbarn ergeht, die in ihm keinen arbeitenden Menschen und nur den Spaziergänger sehen, wird auch sein Protagonist in *Heldenplatz* zitiert: „Ein Geistesmensch wird nie verstanden / hat der Professor gesagt / ein Geistesmensch ist immer unverstanden / ganz allein geht ein Geistesmensch durch sein Leben“.¹⁷⁰ Schon früh sind die Literatur und die geistige

¹⁶⁷ AlbrechtGöttsche, Kritische Schriften [Anm. 54], S. 149f.

Bachmann schrieb dieses Zitat im Zusammenhang mit dem morgendlichen Blick ihrer Erzählfigur, die diesen über den Protestantischen Friedhof zum Testaccio hinüber schweifen lässt und „ihren eigenen Kummer dazuwirft“. In *Auslöschung* [S. 235] bekennt Maria, „im Grunde will ich in Rom bleiben und ich will sogar in Rom sterben“. Bachmann bekundete einmal, auf dem, in ihrem Text genannten Friedhof gerne begraben zu werden. Auf Wunsch ihrer Angehörigen befindet sich ihr Grab heute jedoch auf dem Friedhof Klagenfurt/Annabichl.

¹⁶⁸ Vgl. Mittermayer, „Die Meinigen abschaffen“ [Anm. 135], S. 125.

¹⁶⁹ Klaus Bartels: Aufruf zur Muße. Plinius d. Jüngere an Caninius Rufus. In: *Zeit zum Nichtstun. Streiflichter aus der Antike*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1989, S. 24.

¹⁷⁰ Thomas Bernhard: *Heldenplatz*. 1988. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1995, S. 17.

Herausforderung für Thomas Bernhard wichtig geworden. Murau – Protagonist in *Auslöschung* und wohl auch Bernhards Alter Ego – wird dann durch das prägende Vorbild seines Onkels auf den „Gegenweg“ [Ausl, S. 147] zu den ‚Wolfseggern‘ gebracht. Wie dieser, hat sich auch Murau aus seiner ‚geist-vernichtenden‘ Heimat abgesetzt, um im Süden ein „ideales Territorium für die Regeneration des Geistes“¹⁷¹ zu finden. Murau stellt seiner Familie jedes geistige Interesses in Abrede: „Denn wer aufhört, seine Erkenntnisse zu erweitern und seinen Charakter zu stärken, also an sich zu arbeiten, um soviel wie möglich aus sich zu machen, hat aufgehört zu leben und sie hatten alle schon um das zwanzigste Jahr zu leben aufgehört, von da an vegetierten sie nur mehr noch dahin [...]“ [Ausl, S. 77]. Verantwortlich für diese Geistessträgheit macht Murau unter anderem die katholische Kirche, die „aus Menschen [...] stumpfsinnige Kreaturen gemacht hat, die sich skrupellos das Denken haben nehmen lassen, daß sie sich sozusagen vom Katholizismus haben köpfen lassen“ [Ausl, S. 142 u. 145]. „In unseren Bibliotheken hatten sie [...] sozusagen die weltlichen Bücher, zum Unterschied von den katholischen, abgesperrt gehabt, [...] Voltaire und Montaigne und Descartes [...] in diesen Bücherkästen eingesperrt, [...] die in Hunderten und Tausenden von Lederbänden gesammelte Dummheit der Mönche und Grafen nicht“ [Ausl, S. 147]. Als eines Tages sein Onkel darauf bestand, die Kästen zu öffnen, „war es den Meinigen gewesen“, als ob den „versiegelten Behältern ein fürchterliches Gift entströmte, vor welchem sie augenblicklich die Flucht ergriffen, weil sie tatsächlich glaubten, es sei ein tödliches“ [Ausl, S. 147]. Seine Geistesexistenz demnach auf ein religiöses Fundament zu stellen, wäre Murau unmöglich. Seine Kritik an der katholischen Kirche, allein die Vorwürfe gegen ihr Verhalten im Dritten Reich, lässt dies nicht zu. Seine Vorbehalte in diesem Zusammenhang kann er auch seinem Elternhaus nicht ersparen.

In *Auslöschung* führt Bernhard seine Romanfigur Murau als „literarischen Realitätenvermittler“ [Ausl, S. 605] vor, und dieser vermittelt als Professor der Germanistik seinem Medium Gambetti seine ganz persönliche Literaturgeschichte. „Von der Periode“ des Jean Paul, Novalis, J. P. Hebel und Goethe zur *Moderne* mit Fontane, Kafka, Musil, T. Mann, H. Broch, Bachmann mittels der Figur Maria, zu den französischen Philosophen der Renaissance und Aufklärung: Montaigne, Descartes, Pascal, Voltaire und Rousseau zur französischen, russischen und italienischen

¹⁷¹ Mittermayer, „Die Meinigen abschaffen“ [Anm. 135], S. 125.

Literatur mit Satre, Kropotkin und Pavese “[...] und das Zentrum war naturgemäß kein anderer als Schopenhauer gewesen” [Ausl, S. 149]. Es ist eine raffiniert eitle Geste Bernhards, wenn Murau zu seinem Literatur-Kanon auch das Werk *Amras* von Thomas Bernhard zählt und ihn wie die anderen vorgestellten Literaten seinem Schüler Gambetti ans Herz legt. Nicht zuletzt deshalb, da Bernhard selbst dieses frühe Werk von 1964 für sein bestes gehalten hat. In seinem letzten Roman versammelt Bernhard also noch einmal seine Lieblingsdichter und -philosophen, womit *Auslöschung* auch in dieser Hinsicht als sein „Opus summum“ besteht. Hatte die Fachliteratur anfangs die Auflistung der Literaten ausschließlich als „overkill“ oder „name-dropping“ bezeichnet, führt Hoell in seinen Ausführungen das Ergebnis überzeugender gegenteiliger Erkenntnisse vor.¹⁷²

Die Themen des Scheiterns und der Todesmetaphorik erscheinen bei Thomas Bernhard nicht nur in seiner Prosa, sondern erwartungsgemäß auch in seinen autobiographischen Erzählungen, wo sie besonders große Betroffenheit hervorrufen. Der Tod als Motiv wird trotz aller Lust zur Übertreibung und Komik selten parodiert.¹⁷³ Sowohl im Roman als auch in der autobiographischen Erzählung wird der Verstand als „potentielles Gegenbild zum Tod“ angeführt, der allerdings die Helden nicht immer retten kann, da sie „dem Wahnsinn – also dem Tod des Geistes“ – schon zu nahe sind.¹⁷⁴ In der meisten früheren Prosa Bernhards gilt der Verstand als die einzige Waffe gegen Geistlosigkeit und Stumpfsinn. Dieses absolut gesetzte Denken führt jedoch an den Rand des Wahnsinns, in finale Verstörung und letztendlich in [Selbst-] Zerstörung.¹⁷⁵ In der autobiographischen Schilderung hingegen wird Denken für den Todkranken lebensrettend und sinnstiftend: „Ich durfte hier im Sterbezimmer nicht verzweifeln [...]. Unter Einsetzung des Verstandes [...] hatte ich die Selbstverletzung durch Beobachtung auf ein Minimum einschränken können. [...]

¹⁷² Vgl. Hoell, Die Bücher des Geistesmenschen [Anm. 164], S. 31.

Einige Freunde Bernhards behaupten, in seiner Bibliothek in Ohlsdorf wären ausschließlich seine eigenen Bücher, in mehrfacher Ausführung und nach Farben geordnet, gestanden. Erhellend wird diese Aussage durch eine Auskunft von Seiten Bernhards selbst: „Ich fühle mich nur dann frei, wenn keine Bücher in der Nähe sind. Aber jeden Tag kommen welche an. Ich könnte nie mit einer Bibliothek leben. Das würde mich erdrücken. Oder es müßte mir gleichgültig sein, aber es gibt wenige Dinge, die mir gleichgültig sind“. [Interview mit Nicole Casanova, Der Wahrheit auf der Spur, S. 154].

¹⁷³ Vgl. Dana Pfeiferová Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neuen österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Wien: Praesens 2007, S. 128.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 132. Diese Anmerkung trifft auf *Frost*, *Amras*, *Verstörung* und *Gehen* zu.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd.

Auch hatte in mir schon wieder der *kritische Verstand* zu arbeiten angefangen, das Gleichgewicht der Zusammenhänge, die mir verlorengegangen waren, wieder herzustellen“.¹⁷⁶

Eine Modifikation thematisiert Bernhard erstmals in *Alte Meister*. Der Protagonist Reger weigert sich, den Tod seiner Frau anzunehmen und lehnt sich gegen das eigene Ende auf, das durch Vereinsamung und fortschreitendes Alter an ihn herantritt.¹⁷⁷ Letztendlich gelangt Reger zu der Einsicht, dass Denken und Schaffen als Lebensrechtfertigung nicht auf Kosten der Liebe betrieben werden dürfen.¹⁷⁸ Er findet sich damit ab, die Welt nicht mehr als Ganzes erfassen zu können und verzichtet darauf, sein Werk mit allen Mitteln fertig stellen zu müssen, wie die früheren Protagonisten aus *Das Kalkwerk* oder *Korrektur* noch gezwungen waren. Der Tod verliert in den späten Werken Bernhards seine Ausschließlichkeit, weil er an diesen beiden Werten – Denken und Schaffen – nicht mehr gemessen wird. Gerade aber der Verzicht auf diese Ausschließlichkeit impliziert in *Auslöschung* ein Ende im poetisch-utopischen Sinn. Bernhard entwirft hier ein Bild des Denkens, das wenn auch mit Scheitern verbunden, noch konstruktiv bleibt und so als positiv gewertet werden kann.¹⁷⁹ Bernhards Geistesmensch betrachtet seinen Verstand nun mehr als Waffe gegen die „unheilvolle Geschäftigkeit der Gegenwart“ und wie in *Auslöschung* gegen die Verbrechen der Gesellschaft, womit auch eine politisch-ethische Aussage Bernhards verbunden ist.

¹⁷⁶ Thomas Bernhard: *Der Atem. Eine Entscheidung*. 1978. Salzburg, Wien: Residenz 1998, S. 31f.

¹⁷⁷ Mit der „Komödie“ *Alte Meister* hat Bernhard 1985 seinem „Lebensmenschen“ Hedwig Stavianicek [1894–1984, Wien], wie Bernhard seine mütterliche Freundin bezeichnete, ein literarisches Denkmal gesetzt. Bernhard lernte Stavianicek in der Lungenheilstätte Grafenhof in St. Veit im Pongau kennen. Sie war eine geborene Hofbauer und entstammte somit einer bekannten und wohlhabenden Wiener Familie. In zweiter Ehe war sie mit Franz Stavianicek verheiratet. Ihre Wohnung in Döbling wird später Thomas Bernhard erben und bewohnen. Bernhard war von Stavianiceks Bildung und großbürgerlicher Lebensweise beeindruckt und begleitete sie häufig auf Reisen in- und außerhalb Österreichs. Sie wird für ihn zu einem ambivalenten Mutterersatz. Als moralische Stütze hielt ihn die „Tante“, wie Bernhard sie nannte, zu einer disziplinierten literarischen Produktionsweise an und wird ihm zur wegweisenden Gefährtin. Während Stavianiceks schwerer Erkrankung pflegte Bernhard sie aufopfernd bis zu ihrem Tod. Bernhard wurde im Grab des Ehepaares Stavianicek auf dem Grinzing Friedhof seinem Wunsch gemäß in aller Stille beigesetzt. [Huguet, *Chronologie*, S. 474].

¹⁷⁸ Vgl. Pfeiferová, *Angesichts des Todes* [Anm. 173], S. 132.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 132f.

6. Die große Ikone

„Die Bachmann hab' ich sehr gern mögen, die war halt eine gescheite Frau“.
[Thomas Bernhard]

6.1. Die Murau-Maria Ebene

Die Figur der Maria in *Auslöschung* kommt nun sehr nahe an das Ideal eines weiblichen Vorbilds oder einer „Schwester im Geiste“¹⁸⁰ heran. Muraus Schwestern lassen sich in keiner Weise mit der Figur der Maria auf eine Ebene stellen. Diese übernimmt deren versäumte Funktion der liebevollen Zuwendung, nicht unähnlich Roithamers Schwester in *Korrektur*, die allerdings im Vergleich zu Maria weniger geerdet und gefestigt erscheint.

Spricht Roithamer der Frau noch jegliche geistige Potenz ab „Ich selbst weiß aus Erfahrung, daß der *weibliche* Mensch, weibliche Mensch unterstrichen, daß das weibliche Geschlecht über eine erste Willigkeit zum Geistigen nicht hinauskommt“¹⁸¹, bezeichnet Murau Maria hingegen, als seine „große Dichterin“, „die intelligenteste [...], die wir jemals gehabt haben“ [Ausl, S. 512]. Sie ist die einzige Frau und Vertraute, zu der Murau und damit gleichzeitig jemals eine Bernhardsche Männergestalt Kontakt hält. Ihr fühlt er sich gedanklich verbunden, jede Abwesenheit aus Rom empfindet er als „seine Lebensstrafe“ [Ausl, S. 543]. „Meine Sehnsucht nach Rom war größer als alles andere [...]. Mit Maria zu Abend essen, sagte ich mir, das wäre es jetzt, mit ihr über ihre neuen Gedichte sprechen. Ihr zuhören. Ihr vertrauen. Ihr den Wein einschenken“ [Ausl, S. 543]. Auf ihre intellektuelle und dichterische Stärke antwortet er mit außerordentlicher Wertschätzung. „[...] *zu der gescheiten gehst du*, habe ich immer gedacht, *zu der phantasievollen* [...] zu der zu gehen ich jede Woche ein Bedürfnis gehabt habe [...]“ [Ausl, S. 302]. Und Muraus Zuneigung wird auch erwidert: „Meine große Dichterin schreibt, daß sie Samstag abend mit mir essen gehen will, *mit dir allein*, sie habe im übrigen neue Gedichte geschrieben *für dich*, wie sie schreibt“ [Ausl, S. 21]. Sie ermahnt ihn, auf seine Gesundheit zu achten „[...] du mutest deinem Herzen zuviel zu, sagt sie immer, gib

¹⁸⁰ Tabah, Dämonisierung und Verklärung [Anm. 83], S. 154.

¹⁸¹ Bernhard, *Korrektur* [Anm. 116], S. 279.

auf dein Herz acht, [...]. Maria, meine römische Doktorin, dachte ich, meine große Dichterin, meine große Ärztin, meine große Lebenskünstlerin, aufgeregt, laufe ich zu Maria“. [Ausl, S. 623]. „Was wäre mir Rom wirklich ohne sie“ [Ausl, S. 237], dachte Murau.

An Hand dieser liebevoll gezeichneten Freundschaft imaginiert Bernhard in *Auslöschung* die Zusammenführung dieser beiden österreichischen Dichter-Persönlichkeiten mittels seiner Romanfiguren Franz Josef Murau und Maria. Bemerkenswert ist auch, dass neben Muraus Freund Alexander, Maria die einzige außerfamiliäre Figur im Roman ist, die Murau mit Vornamen anspricht.¹⁸²

6.2. Maria – Schnittstelle zwischen Rom und Wolfsegg

Wohl nicht zufällig hat Bernhard den Namen Maria für seine weibliche Protagonistin gewählt, was gewisser ironischer Züge nicht entbehrt. Der Vorname Maria, mit seiner katholischen Ausstrahlung als Gottesmutter, stellt den Inbegriff des Mütterlichen dar und löscht gleichzeitig durch den Begriff als die *Reine*, die *Jungfräuliche* oder *Unbefleckte* Bachmanns protestantische Herkunft aus.¹⁸³ Julia Kristeva glaubt, dass die Funktion der jungfräulichen Mutter hauptsächlich darin bestehe, den Gläubigen die Angst vor dem Tode zu nehmen, weil „alle Auferstehungstheorien in stark von der göttlichen Mutter dominierten Mythologien [wurzeln]“. ¹⁸⁴ Jungfräulich muss Maria deshalb sein, weil sich Sexualität und Unsterblichkeit nicht vereinbaren lassen. Das Bild, das dem Subjekt Unsterblichkeit garantiert, konnotiert mit Bachmanns utopischem Sprachkonzept und Bernhards Versuch, in seinem letzten Roman durch *Auslöschung* Erneuerung zu erfahren. Ein weiterer Bezugspunkt für die Namenswahl für Muraus Dichterin liegt in der topographisch existierenden, aus Stein gemeißelten Mariensäule auf dem Dorfplatz unter dem Schloss Wolfsegg. Aus Rom, von der

¹⁸² Muraus Vetter Alexander ist biographisch ident mit Bernhards langjährigem Freund Alexander Üxküll, den er in den 1950er Jahren in Salzburg kennen lernte und der als Flüchtlingskommissär für die USA tätig war. [Huguet, Chronologie, S. 287]. In Wittgensteins Neffe berichtet der Erzähler von einem Besuch bei einem Freund in Brüssel, wo er an seinem Roman *Verstörung* gearbeitet hat und in *Auslöschung* wiederum hat Murau in der Rue de la Croix seines belgischen Freundes über Pascal und über die Gedichte seiner Dichterfreundin Maria geschrieben.

¹⁸³ Vgl. Hans Höller: Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften. In: Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard [Hrsg.]: Antiautobiographie Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1995, S. 218.

¹⁸⁴ Julia Kristeva: „Stabat Mater“. In: Wolfram Bayer und Dieter Hornig [Übers.]: Geschichten von der Liebe. Frankfurt am Main: suhrkamp⁶ Tb 1989, S. 226-256.

„römischen Maria“ kommend, lässt Murau das Taxi, obwohl an unübersichtlicher Stelle, bewusst bei der Mariensäule halten, um den letzten Weg ins „Mutterhaus“ zu Fuß zurückzulegen. So werden beide Enden der Achse Rom–Wolfsegg symbolisch aufgeladen, indem die Mariensäule insgeheim zum Schnittpunkt „zwischen geistiger und realer Mutterschaft“¹⁸⁵ wird. Im Namen Maria ist auch die „katholische Prägung des Murauschen Welt- und damit auch Frauenbildes“¹⁸⁶ enthalten, das eben das genaue Gegenteil seiner „realen“ Mutter darstellt.

Wie sehr Bernhard ein Meister der Vermischung von Faktum und Fiktion ist, zeigt das Beispiel des in der *Auslöschung* beschriebenen, jedoch topographisch nicht existierenden Marienbildes an der Wand der Meierei in Wolfsegg. Die dort fiktiv abgebildete Marienfigur stattet Bernhard mit einem auffallend langen Hals aus, was Murau wegen ihrer Skurrilität immer wieder aufs Neue in lautes Gelächter ausbrechen lässt.¹⁸⁷ Die Frauenfigur mit dem langen Hals verweist zum einen auf die nicht ‚automatisch anatomische‘ Verbindung zwischen Kopf und Rumpf, aber auch auf ein „den Hals zuschnürendes“ Wolfsegg [Ausl, S. 299] und korreliert zum anderen auf groteske Weise mit dem, vom Rumpf abgetrennten Kopf Muraus Mutter als Unfallfolge. Sie stellt den Gegenentwurf zu der von Bernhard in seinem Werk stets „angeprangerten kopflosen Mutterschaft“ dar.¹⁸⁸

6.3. Dichterin und Mentorin

Dem italienischen Intellektuellen-Kreis erscheint es als „besonders reizvolles Unternehmen“ [Ausl, S. 217] Marias Gedichte Schopenhauers Werk *Welt als Wille und Vorstellung* gegenüber zu stellen. Dabei möchte vor allem Eisenberg das Philosophische in Marias Gedichten und das Poetische in Schopenhauers Schriften vergleichen. Durch das Vorhaben des Rabbiners bringt Bernhard seine

¹⁸⁵ Vgl. Höller, Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften [Anm. 183], S. 242.

¹⁸⁶ Hoell, Der „literarische Realitätenvermittler“ [Anm. 15], 151.

¹⁸⁷ Eine Fotografie seiner Mutter betrachtend, beschreibt Murau sie mit einem „etwas zu langen Hals, welcher nicht mehr als schön empfunden werden konnte und in dem Augenblick, als ich das Foto von ihr gemacht habe, streckte sie ihn [...] noch um ein paar Zentimeter weiter als sonst vor [...]“. [Ausl, S. 24].

¹⁸⁸ Höller, Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften [Anm. 183], S. 221. Zur Verdeutlichung der „kopflosen Mutterschaft“ sei noch einmal auf das Zitat von Murau hingewiesen: „Die Mütter allein sind die Verantwortlichen und gerade sie entziehen sich dieser Verantwortung dann, wenn sie Mütter sind, beinahe zur Gänze und schieben alles auf ihre Umwelt ab“. [Ausl, S. 299]

Philosophiekritik zum Ausdruck, indem er sich gegen die Philosophen-Ansicht Literatur und Philosophie als streng voneinander getrennte Bereiche zu verstehen, ausspricht. Er sieht beide Gattungen als Wissenschaften, die die Kennzeichen der jeweiligen anderen in sich tragen.¹⁸⁹ Auch in Zusammenhang mit der Musik heißt es in entsprechender Weise in Bernhards Erzählung *Ja*: „[...] mit dem Philosophen Schopenhauer einerseits, mit dem Komponisten Schumann andererseits denke ich und ganz folgerichtig weiter, [...] denn wie Schopenhauer ganz eigentlich Philosoph ist, ist er doch Komponist und Schumann ist Komponist und ganz eigentlich Philosoph“.¹⁹⁰ Maria wird zur „weiblichen Verkörperung des männlichen Geistesmenschen“¹⁹¹ und ihre kritische Auseinandersetzung mit Schopenhauer, dem bevorzugten Philosophen vieler Protagonisten Bernhards, lässt sie diesem gleichrangig werden. Zitate von Philosophen in Marias Gedichten haben das gleiche Gewicht, als würden sie sich selbst zu Wort melden: „*ist es nicht Heidegger*, hat Maria gesagt, *ist es Schopenhauer*“ [Ausl, S. 217]. Murau zweifelt dann auch keinen Augenblick daran, „daß das, das sie schreibt, auch groß ist, immer noch größer gewesen ist, als alles andere von allen anderen Dichterinnen“ [Ausl, S. 302]. Maria, von der Murau berichtet, sie träume vergebens davon, Prosa zu schreiben „scheut in ihren Gedanken nichts [...]. In ihren Gedichten ist sie hundertprozentig [...]. In jeder Zeile, die sie schreibt, ist sie ganz, ist alles aus ihr“. [Ausl, S. 237]. Diese verehrenden Worte Muraus für die Dichterin Maria können jedoch nicht darüber hinweg täuschen, dass er ausschließlich in ihr die Lyrikerin sieht und ihre Autorschaft als Prosaistin somit auslöscht.¹⁹²

¹⁸⁹ Vgl. Gernot Weiß: *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 11.

Unter anderen vertreten Adorno und Habermas die klassische Position der Philosophie, die stets dem Wirklichen verpflichtet bleibe, und Dichtung ihrer wirklichkeitsfernen Fiktionalität wegen diesen Anspruch für sich nicht geltend machen kann. [Vgl. Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 11].

¹⁹⁰ Thomas Bernhard: *Ja*. 1978. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 121f.

¹⁹¹ Tabah, *Dämonisierung und Verklärung* [Anm. 83], S. 154.

¹⁹² „Prosa schreiben sei übrigens immer ihr Traum gewesen, alle ihre Versuche in dieser Richtung aber seien gescheitert, sie hat immer gleich aufgegeben [...], daß sie kein Kunstwerk geschaffen, sondern nur eine staunenswerte Arbeit zustande gebracht habe, so sie selbst“ [...] [Ausl, S. 230].

Diese Aussage des Protagonisten Murau in *Auslöschung* ist insofern überraschend, da Bernhard wissen musste, dass Bachmanns Erzählungen *Das dreißigste Jahr* bereits 1961 erschienen waren und sie seit Mitte der 1960er Jahre an ihrem *Todesarten-Projekt* arbeitete, sowie *Malina* im Frühjahr 1971 erschien.

Nur Maria allein gewährt Murau Einblick in seine Schriften, nur ihre Kritik daran kann er annehmen. „Maria ist die Unbestechliche, die mit meinen Manuskripten so verfährt, wie sie es verdienen“ [Ausl, S. 541f]. So wird Marias literarisches Urteil von Murau hoch geschätzt. Immer wieder gibt er seiner Mentorin seine Aufzeichnungen zur Durchsicht, wobei sie allein berechtigt ist, sie zu zerlegen, zu prüfen und zu beurteilen. Schon bald erscheinen sie ihm nichts mehr wert, peinlich berührt empfindet er sie nur mehr als eine Offenbarung seiner lächerlichen Gedankengänge. Daraufhin verbrennen sie gemeinsam seine Manuskripte und sehen dem Feuer lachend und sich umarmend zu. Diese Momente zählt Murau zu seinen glücklichsten. Wie sehr sich die Gestalt der Maria aus Bernhards gewohnter „Bilderwelt von identitätsbedrohender Weiblichkeit“¹⁹³ heraushebt, zeigt dazu wohl in krassem Unterschied der Traum in *Kalkwerk*, in dem Konrads Frau dessen fertig gestellte Studie ebenfalls verbrennt.

Maria vereint in sich symbiosegleich zwei für Murau essentielle Eigenschaften. Einerseits ist sie in der Lage, ihm die seit seiner Kindheit fehlende weibliche Zuwendung zu schenken, und andererseits ist sie mit der Geistesstärke ausgestattet, über die üblicherweise nur der männliche Protagonist bei Bernhard verfügt. Auch Gambetti schätzt Maria als einen Menschen, „in welchem immer Alles gegenwärtig ist und der Kraft seines Geistes, dieses Alles auszuhalten [vermag]“ [Ausl, S. 227]. Maria, „die Verkörperung einer universellen geschichtlichen Geistesgegenwart“¹⁹⁴

Ein anderer Grund für Bernhards Insistieren auf Bachmanns Status als Lyrikerin könnte in meiner Hypothese mittels der Intertextualitätstheorie von Harold Bloom liegen. Bloom vertritt die Ansicht, dass literarische Produktivität durch „anxiety o influence“ bestimmt wird und spricht von einem „intertextuellen, aber innerliterarischen Kampf von Autoren gegen ihre kanonischen Vorbilder“. [Einflussangst und die Revision des dichterischen Vorläufers] Jeder Literaturschaffende bezieht sich unweigerlich auf literarische Vorbilder [hier: Bernhard auf Bachmann] und versucht gleichzeitig sie zu verdrängen. „In ödipaler Ambivalenz verbleibe er zwar unter dem Einfluß des übermächtigen *Vaters*“, so Bloom, „müsse dessen Werke aber notwendig mißverstehen [misreading], um eine selbstständige künstlerische Artikulationsmöglichkeit zu finden. Im Kontext meiner Ausführung stünde misreading dann für ignorieren oder nicht-wahrhaben-wollen. [Vgl. Arnold, Grundzüge der Literaturwissenschaft, S. 443f].

In seiner Rezension von 1972, mit dem Titel Die Dichterin wechselt das Repertoire, bezeichnet Reich-Ranicki Bachmanns Prosa als Trivialliteratur und „preziös-anachronistisch“ und die Autorin als „gefallene Lyrikerin“ [Reich-Ranitzky, Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre].

Als andere Lesart des fiktiven Bachmannschen Selbsturteils in *Auslöschung* könnte Bernhards Berufung auf diese gängige Forschungsmeinung sein, die sich bis zum Ende der 1970er Jahre aufrecht gehalten hatte.

¹⁹³ Tabah, Dämonisierung [Anm. 83], S. 155.

¹⁹⁴ Höller, Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften. [Anm. 183], S. 221.

führt ein „Leben im Denken“ und ein „Leben im Geist“, Höchstes und Hauptaufgabe der menschlichen Existenz“¹⁹⁵ [Ausl, S. 263].

6.4. Die Geschwister im Geiste

6.4.1. Die Bachmann-Murau-Eisenberg Ebene

Wie Maria die „Schwester im Geiste“, ist Eisenberg Muraus „Geistesbruder“ – beide, wie Murau befindet –, in einem geistig-geglückten Dialog verkehrend. „Eisenberg, der Gleichaltrige, war [...] der entscheidende Kopf für mich, der meinen Ideen die richtige Richtung gegeben hat“ [Ausl, S. 231f], stellt Murau fest. „Indem Maria eine Existenz aus dem Geist der Literatur repräsentiert, wird sie den Dichtern und Denkern ebenbürtig“.¹⁹⁶

Für ‚Bernhard-Leser‘ überraschend klingt nun in der Beziehung zwischen Murau und Maria erstmals ein gewisses Maß an Erotik in einem Werk Bernhards an: In Muraus Traum, auf den noch näher eingegangen wird, umarmt Maria ihn übermütig „und Maria fällt mir um den Hals [...] und küßt mich, [...] Maria küßt mich so lange, bis ich aufspringe“ [Ausl, S. 222f]. Muraus Reaktion ließe sich als Verunsicherung oder als Abwehr deuten: So könnte Murau Marias Zärtlichkeiten als innige Zuneigung verstehen, einer Geschwisterliebe vergleichbar. Dabei ähneln Muraus Empfindungen jenen von Ulrich aus Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Dieser behauptet seiner Schwester Agathe gegenüber: „Was jeder von uns empfindet, ist die schattenhafte Verdoppelung seiner selbst in der entgegengesetzten Natur“.¹⁹⁷ Gleichzeitig glaubt Ulrich in der geschwisterlichen Beziehung den Gewinn eines Reizes zu erkennen, der sich aus den getrennten Beziehungen zwischen ihm und seiner Schwester der Welt gegenüber und „des unsichtbaren Eins im andern Verstecktseins [ergibt], des Kleider- und Körperwechsels und des heiteren, hinter zweierlei Masken der äußeren Erscheinung versteckten Betrugs der Zweieinigen, an denen, die ihn nicht ahnen“.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Ein „Leben im Geist“ gilt als Lebensziel, das bereits für die Gründer von Wolfsegg erstrebenswert schien, sodass sie mehrere Bibliotheken auf Wolfsegg einrichteten, die jedoch unter Muraus geistfeindlichen Nachfahren unzugänglich gemacht wurden.

¹⁹⁶ Höller, Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften. [Anm. 183], S. 221.

¹⁹⁷ Robert Musil: Gesammelte Werke 3. Der Mann ohne Eigenschaften. Zweites Buch Kapitel 1-38. Reinbek bei Hamburg: 1978, S. 941f.

¹⁹⁸ Ebd. S. 942.

So erscheint Murau Maria nur als zufällig weibliches Wesen, so wie sich Musils Geschwister „sich zuweilen [...] darüber wundern, dass sie ein Mann und eine Frau, zugleich aber Zwillinge sind“.¹⁹⁹

Eine zweite und brisantere Lesart wäre, Muraus Reaktion als Irritation innerhalb des Beziehungsverhältnisses zwischen ihm, Maria und Eisenberg zu deuten. Darauf soll noch in einem der nachfolgenden Kapitel zurückgekommen werden.

6.4.2. Literatur und Traum

Im Mittelpunkt der intertextuellen Allusion steht in besonderer Weise die episodenhafte Szene von Muraus Schnee-Traum, der, meines Wissens bisher von der Sekundärliteratur nicht erwähnt, eine frappierende Übereinstimmung zum Schneetraum des Hans Castorps aus Thomas Manns *Zauberberg*²⁰⁰ zeigt: In topographischer Hinsicht erinnert der *Berghof* in den Schweizer Alpen an die *Klause* im gebirgigen Grödnertal in *Auslöschung*. Der erträumte Sehnsuchtsort Castorps als „wunderschöne Bucht am Südmeer“²⁰¹ erinnert an Bachmanns „Land der Verheißung“, und selbst die geträumten grausamen Hexen nach dem anstrengenden Aufstieg Castorps können mit dem brutal-faschistoiden Wirt aus Bernhards Roman verglichen werden. Des Weiteren erweist sich der Literat Settembrini als philosophisch-pädagogischer Förderer Castorps, nicht unähnlich dem Verhältnis von Murau seinem Schüler Gambetti gegenüber. Schlussendlich verdankt sich Castorps wie auch Muraus ‘Erkenntnis-Durchbruch’ einer intensiven Eigenreflexion während des Traumgeschehens. Selbst Bernhards biographisch langen Aufenthalte in der Lungenheilstätte Grafenhof stellen eine Parallele zum Sanatorium in Davos aus dem *Zauberberg* her.²⁰²

Murau träumt immer wieder den gleichen Traum: Die italienische Freundesgruppe reist zum Zwecke philosophischer Studien nach Südtirol und quartiert sich in einem

¹⁹⁹ Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. [Anm. 197], S. 942.

²⁰⁰ Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann. Stockholm: S. Fischer Verlag 1950, Bd.2/Sechstes Kapitel “Schnee”, S. 663-705.

²⁰¹ Vgl. Ebd. S. 695.

²⁰² Literaturwissenschaftlich wird die Parallele von Bernhards Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*. bisher zu Thomas Manns Familienroman *Buddenbrooks. Zerfall einer Familie*. diskutiert. [Hoell, *Der “literarische Realitätenvermittler”*].

abgelegenen Gasthof ein. Maria trifft dort nach einem Opernbesuch²⁰³ in Paris verspätet und erst im Morgengrauen ein [Ausl, S. 219].²⁰⁴ Sie erscheint in einem opernhafte „Kitsch-Don Giovanni“ Aufzug [Ausl, S. 220] und ungeachtet des starken Schneetreibens in Ballettschuhen. Diese Traumschilderung steht in „einem geheimen intertextuellen Dialog“²⁰⁵ in Form von Parallelen oder Konnotationen mit dem Traum in Bachmanns *Malina*, dem einzigen zu ihren Lebzeiten veröffentlichten Prosa-Text und der Ouvertüre zu ihrem geplanten Todesarten-Zyklus: Das weibliche Ich in *Malina* soll die Hauptrolle in der großen Oper ihres Vaters übernehmen, für die er aber gar keine Stimme geschrieben hat, allein ihre Popularität soll dazu genützt werden, das Publikum „scharfenweise anzulocken“.²⁰⁶ Der Intendant selbst passt ihr das Kostüm an und ritzt ihr dabei die Haut mit Stecknadeln auf. Ihr Duettpartner allein kennt Stimme und Text, und sie bemerkt, dass ihre Rolle von ausschließlich pekuniärer Bedeutung ist. Schlussendlich wird sie „in dem lächerlichen Kostüm mit den Stecknadeln drin“²⁰⁷ allein auf der Bühne zurückgelassen. Sie rettet die Aufführung, geht aber selber daran zugrunde. In einem weiteren Erzähl-Abschnitt aus *Malina* trägt die weibliche Ich-Figur, wie auch andere, die auf den Abtransport warten, den sibirischen Judenmantel. Es herrscht *tiefster Winter mit heftigem Schneefall*. Dem Ich gelingt es nicht, ihm wertvolle Bücher und Photographien vor den „herabfallenden Schneemassen“ zu schützen. Trotz eines furchtbaren Chaos findet es seinen Geliebten in einer Baracke, das Ich müde erwartend. Er liegt auf dem Boden, „in seinem schwärzer als schwarzen siderischen Mantel, in dem ich ihn vor tausend Jahren gesehen habe“.²⁰⁸ Sie fällt vor ihm nieder, weint und küsst ihn.

²⁰³ Bachmann liebte Opern und ihr „besonderes Verhältnis zur Musik“ schlug sich in verschiedenen musikästhetischen Essays, beispielsweise *Die wunderliche Musik* oder *Hommage á Maria Callas* und in ihrer künstlerischen Zusammenarbeit als Librettistin mit dem Komponisten Hans Werner Henze nieder. [Albrecht/Göttsche, Bachmann und die Musik, Bachmann-Handbuch, S.297]

²⁰⁴ Die Art und Weise wie Murau Marias Erscheinung bei ihrem Eintreffen wahrnimmt, stellt m. E. eine äußerst verwirrende Parallele zur Beschreibung seiner Schwestern in ihren Dirndl-Kleidern und ihrem puppenhaften Verhalten her: Murau kann Maria wegen des Schneetreibens anfangs gar nicht erkennen. Erst als sie näher kommt, ist ihm klar geworden, „daß es sich bei dieser grotesken Person [in dem ebenso grotesken Anzug]“ mit ihren marionettenhaften Bewegungen nur um Maria handeln könnte [...]“ [Ausl, S. 219].

²⁰⁵ Höller, Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften. [Anm. 183], S. 219.

²⁰⁶ Vgl. Ingeborg Bachmann. *Malina*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1980, S. 195f.

²⁰⁷ Ebd. S. 197.

²⁰⁸ Ebd. S. 201f.

Ohne Zweifel lässt Bernhard in seinem Schneetraum intertextuelle Bezüge zu den *Malina*-Kapiteln *Der dritte Mann* und *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* anklingen, in denen das weibliche Ich einen Fremden in einem langen schwarzen Mantel trifft, der gekommen ist, um sie zu befreien. Damit verweist Muraus Traum auch auf Ingeborg Bachmanns „tiefe Verbundenheit mit der Geschichte des Judentums“²⁰⁹ und ihre enge Beziehung zu Paul Celan, veranschaulicht in der Gestalt des „Fremden mit dem langen schwarzen Mantel“ in *Malina*. In Bernhards Text wird diese Figurenanordnung in der Beziehung zwischen Maria und Eisenberg, „in seinem schwarzen Mantel bis fast zu den Knöcheln“ [Ausl, S. 223] wiedergegeben. Der feindlich-gesinnte Wirt aus der *Auslöschung* erinnert an die zerstörerische Figur des Vaters aus *Malina*, dem zur Erleichterung des Ich kein Judenmantel passt. Noch bevor der Wirt in *Auslöschung* die Schriften Schopenhauers und Marias Gedichte vom Tisch reißen kann, gelingt es der Freundesgruppe, diese an sich zu nehmen, ähnlich dem Versuch des Ich aus *Malina*, Bücher und Photographien in Sicherheit zu bringen. Als Eisenberg dem Treiben des Wirtes entschieden Einhalt gebietet²¹⁰, wird dessen antisemitische Gesinnung und nationalsozialistische Diktion offenbar: „Solche Leute gehören eingesperrt [...], die solche Bücher mit sich herumtragen [...] und die solche Kleider anhaben und er zeigte auf Marias Aufzug zuerst und dann auf Eisenbergs langen schwarzen Mantel [...] so ein Gesindel wie Sie gehöre *ausgerottet*. Mehrere Male schrie er uns das Wort *ausgerottet* ins Gesicht“ [Ausl, S. 226].

6.4.3. Der Geschlechtertausch

Bei Marias Eintreffen hatte Eisenberg sie in der Vorhalle empfangen. Als Muraus hinzukommt, sind sie gerade im Begriff ihre Schuhe vertauschend anzuziehen. „Dazu lachen die beiden ausgelassen“ [Ausl, S. 222], – ihr Lachen verstummt jedoch sofort, als sie Muraus Anwesenheit bemerken. Der Schuh-Tausch als phantastisches Spiel, bei dem Maria in Eisenbergs hohen schwarzen Stiefeln dasteht, verleiht ihr auf verwirrende Weise die Rolle eines Mannes und stellt sie dadurch auf die geistige

²⁰⁹ Höller, Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften [Anm. 183], S. 219.

²¹⁰ Diese Szene korreliert mit der Begebenheit aus Bernhards posthum veröffentlichter, jedoch früh entstandenen Erzählung *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*. Nicht der Opfer-Topos des geschändeten Juden wird vorgeführt, sondern ein Jude, der seinem Verfolger Widerstand entgegensetzt.

Ebene Eisenbergs. In spontaner Fröhlichkeit hatte Maria während der Schuhepisode Eisenberg geküsst und Murau mehrmals umarmt.

Marias Zärtlichkeiten gegenüber den beiden Freunden als alleinige Suche nach Schutz und Obhut zu deuten, fällt schwer. Vielmehr erscheint Marias ausgelassenes Spiel in diesem Zusammenhang als nicht bewusster Versuch, das Gleichgewicht in ihrer Geschlechterrolle zwischen „männlicher“ Vergeistigung und „weiblicher“ Emotionalität zu finden. Muraus Reaktion in seinem Traum, den langen Kuss Marias abrupt abubrechen [Vgl. Ausl, S. 223], scheint diese These zu stützen. Auch der plötzliche „Knall“, einem Donnerschlag vergleichbar, den allein Murau hört, als Eisenberg und Maria aufeinander treffen, lässt diesen Zeitpunkt für Murau in Hinblick seiner Beziehung zu Maria bedeutend werden. Als Maria Murau küsst, ist es nun Eisenberg, der seine Schuhe zurückverlangt.

Auch die freudige Nachricht von Maria, die Murau nach seiner ersten Rückkehr von Wolfsegg nach Rom in seinem Briefkasten vorfindet, verstärkt diese Auslegung. Maria wolle nur mit Murau allein zu Abend essen, „[...] *mit dir allein*, [um ihm ihre, nur] *für dich* [...]“ [Ausl, S. 21] geschriebenen Gedichte vorzulesen. Als Eisenberg seine Stiefel wieder an sich genommen hat, läuft Maria ohne Schuhe ins Freie. „Hoffentlich kommt unser Kind nicht um, sagt Eisenberg“ [Ausl, S. 223f]. In diesem Augenblick zeigt sich die Androgynität der Dichterin, indem sie zu einer ‚femme enfant‘ oder ‚femme fragile‘ mutiert und wird wesensverwandt mit dem weiblichen Ich der dimorphen Malina-Figur. Marias geistige Stärke und Unabhängigkeit, die sie mit Murau und Eisenberg auf die gleiche „männlich-geistige“ Stufe hebt, verlangt den Preis der Aufgabe ihrer Weiblichkeit. Schlussendlich bleibt Maria geschlechtsneutral. Die Bezeichnung der beiden Männer für Maria als „meine Dichterin“ oder „unser Kind“ offenbart zusätzlich noch nicht überwundene patriarchalische Besitzansprüche. Muraus Frauenbild verrät hier, wie sehr es noch jener „patriarchalisch geprägten Männerwelt“²¹¹ zugehört, an der gerade Bachmanns Frauenfiguren leiden oder zugrunde gehen. Die Schuhe können, wie ausgeführt als erotisches Symbol gelten, darüber hinaus aber auch für Individualität, Selbstständigkeit und Identität²¹² stehen. Verdeutlichung erfährt dieses Motiv durch eine erneute Parallele zu Bachmann: Das weibliche Ich in *Malina* weigert sich beim Betreten des Hauses eines thailändischen

²¹¹ Haas, Arbeit am Abscheu [Anm. 132], S. 166.

²¹² Vgl. Hoell, Der „literarische Realitätenvermittler. [Anm. 15], S. 149.

Gastgebers sich die Schuhe auszuziehen: "Man kann über mich nicht verhandeln. Ich bin auf mir fremde, mich schädigende Bräuche nicht ansprechbar".²¹³ Und sollte es selbst zu solch einer unausweichlichen Situation einmal kommen, verkündet es: "dann gilt es: wirf alles, was du hast, ins Feuer, bis zu den Schuhen".²¹⁴

6.4.4. Das Ideal der Schönen Seele

Bezeichnet der Begriff *Die Schöne Seele* im Allgemeinen das Idealbild eines tugendhaften und nach dem Guten strebenden Charakters, dessen positive Eigenschaften in einem ästhetisch schön empfundenen Verhältnis stehen²¹⁵, so kommt Maria diesem Ideal nun sehr nahe. Das harmonische Muster aus „männlichem“ Geist und entsexualisierter weiblicher „Natur“ wird nun bis zur ‚weiblichen Apotheose‘ verklärt, womit Maria auch die Bedeutung ‚der Heiligen‘ zukommt. Dieser Prozess der Idealisierung dient nicht der eigenen Wesensentfaltung, sondern vielmehr als Hilfestellung für die männliche Vervollkommnung.

In der mittelalterlichen Kunst wurde die Frau nicht selten mit einer Erdkugel als Leib dargestellt – Sinnbild für „Frau und Erde“ im positiven Bild einer Nährerin. Andere Darstellungen verweisen aber auch auf ein gespaltenes Bild von „Erde und [weiblicher] Natur“, – einerseits Leben spendend und andererseits als Bedrohung.²¹⁶ Der Mythos vom Dämonischen des weiblichen Körpers wurde durch die allegorische Darstellung der „Frau Welt“ – einer Frau mit betörender Vorderseite und diabolischer, von Fäulnis zerfressener Rückseite in Szene gesetzt. Die Allegorie, die Natur dem Frauenleib gleichzusetzen, hat zur Vorstellung einer janusköpfigen Erscheinung der weiblichen Natur geführt, die als Topos der Verführung des Mannes durch die Frau in

²¹³ Bachmann, Malina [Anm. 206], S. 147.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 2001, S. 734.

²¹⁶ Von Bedrohung im Zusammenhang mit der Frau spricht auch Weininger: Der Mann, als Ebenbild Gottes und Symbol des absoluten Etwas steht komplementär zur Frau als Symbol des Nichts. Damit bedingen sich Mann und Frau im unbegrenzten Sein und unbegrenzten Nichtsein, und machen dadurch den Menschen erst richtig aus. Da der Sinn des Weibes, Nicht-Sein zu sein, repräsentiert, muss der Mann darauf achten, nicht zu einem Weib gewordenen Mann zu werden. So erklärt sich auch jene tiefe Furcht im Manne: „die Furcht vor dem Weibe, das ist die Furcht vor der Sinnlosigkeit: das ist die Furcht vor dem lockenden Abgrund in das Nichts“. [Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 404.]

der Bildenden Kunst und Literatur lange bestanden hat.²¹⁷ Die Frau erscheint als doppelgestaltig, verstellt und in eine einerseits reine und andererseits erotisch verführerische Figur aufgespaltet. Sie wird zum Symbol und zur Verkörperung der doppelt bewerteten Natur²¹⁸.

In Bernhards *Auslöschung* verkörpern Muraus Mutter und Schwestern das „zerstörerische“ Wesen der Frau, das in seiner Perversion als „künstliche Natur“, den destruktiven Folgen des zivilisierten Fortschritts und einer Kulturdeformation gleichgestellt, die Harmonie und Unschuld des Ur-Naturzustandes bedrohen.²¹⁹ Exemplarisch kommt dies bereits in der Kritik Muraus am Traditionsverlust in Wolfsegg durch die Mutter und seiner ‚Österreich-Schelte‘ zum Ausdruck. Bernhards Frauenfigur ist im Allgemeinen kein eigenständiges Individuum, sondern wird in Abhängigkeit zum Mann verortet, was das Recht auf eigenständige Unterscheidung zwischen Mann und Frau nicht zulässt. Die Bestimmung des „anderen Geschlechts“ ist Teil einer asymmetrischen Dichotomie, die als Herrschaftsbezeichnung funktioniert.²²⁰ Die Frau konstituiert sich erst „als Funktion in der Reflexion des Mannes über sich“²²¹, die im Zuge einer undifferenziert transferierten Vorstellung von Weiblichkeit zustande kommt.

6.4.5. Romantische Topoi in *Auslöschung* – ein Exkurs

Göbbling verweist auf eine Affinität zur „idealistisch-romantischen Epoche“²²² in Bernhards Werk, die in der Begeisterung Muraus für Jean Paul, Novalis, Schopenhauer, Kant und Hegel und für „Heine, den geliebten“ [Ausl, S. 286], als letzten Dichter der Romantik zum Ausdruck gelangt.

Den gesamten ersten Teil in *Auslöschung* überlässt sich Murau, als der am Fenster stehende Erzähler, seinen inneren Reflexionen, womit ein erstes romantisches Motiv erkennbar wird. Man denke als Vergleich auch an die Erzählung von E.T.A. Hoffmann *Des Vetters Eckfenster*, außerdem erhält der am Fenster stehende

²¹⁷ Vgl. Sigrid Weigel: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Tb 1990, S. 127.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. Tabah, Dämonisierung und Verklärung [Anm. 83], S.156.

²²⁰ Weigel, Topographien der Geschlechter [Anm. 217], S. 137.

²²¹ Ebd.

²²² Göbbling, Die „Eisenbergrichtung“ [Anm. 27], S. 11.

Bernhardsche Protagonist durch das Aquarell von Wilhelm Tischbein eine besondere Konnotation. Bekanntlich hatte dieser 1787 Goethe, ebenfalls in Rom in der Pose eines aus dem Fenster Hinauslehrenden verewigt. In ähnlicher Ansicht zeigt Caspar David Friedrichs Bild der *Frau am Fenster* aus dem Jahre 1822 seine Frau Christiane.

„Der Theatermacher“ Bernhard errichtet in der Tat für Muraus Schnee-Traum als eingeschobene Textpassage in das Romangeschehen eine Bühne, auf der er seine Figuren in phantasievoll-evozierten Bildern auftreten lässt. Erinnert sei dabei an Marias Erscheinen im Morgengrauen in der Klause, noch in ihr exzentrisches Opernkostüm gekleidet, oder an das alptraumhafte Auftreten des Wirtes. Durch die der romantischen Dichtungstheorie innewohnende Dialektik von Traum und Bewusstsein²²³ wird die Manifestation Murauscher Identitätsspaltung demonstriert.

Murau erzählt Gambetti, sein erstes selbst erstandenes Buch sei *Heinrich von Ofterdingen* des Frühromantikers Novalis gewesen. Auch wenn dieser poetische Entwicklungsroman nicht in direktem intertextuellen Verhältnis zu *Auslöschung* steht, nimmt Novalis in Bernhards Werken häufig eine exponierte Stellung ein. Den Texten jeweils zweier Theaterstücke und Prosawerke stellt Bernhard dann auch Novalis-Motti voran. „Das Wesen der Krankheit ist so dunkel als das Wesen des Lebens“ heißt jenes in *Amras* und im autobiographischen Band *Die Kälte* stellt Bernhard den Leitgedanken – „Jede Krankheit könne auch Seelenkrankheit genannt werden“ – voran. Damit nimmt Bernhard indirekt bei Novalis Anleihe, dass es möglich sei, aus dem Spannungsverhältnis zwischen Krankheit und Leben höhere geistige Einsichten zu erfahren.²²⁴ In *Auslöschung* wird Novalis zwei Mal ausdrücklich genannt: Einmal erinnert sich Murau, sich schon als Kind die meiste Zeit in den Bibliotheken auf Wolfsegg aufgehalten zu haben, währenddessen sein Bruder bevorzugt in den Stallungen gewesen sei. „[...] er wartete im Stall darauf, daß eine Kuh endlich kalbte,

²²³ Vgl. Herbert A. und Elisabeth Frenzel: Daten deutscher Dichtung. 2 Bde. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1997, Bd. 1.

²²⁴ Novalis litt an einer Lungentuberkulose, an der er, noch nicht dreißig Jahre alt, verstarb. Sein Werk *Hymnen an die Nacht* entstand aus der tiefen Betroffenheit über den Tod seiner jungen Braut, Sophie von Kühn, die ebenfalls Opfer der sogenannten Schwindsucht geworden war. Gerade die Lungenkrankheit wurde zu einer Metapher des Todes in der Romantik. Durch die Konfrontation mit dem Schmerz hoffte der Dichter höhere geistige Erkenntnis zu erfahren. Auch der autobiographische Erzähler in *Der Atem* vertraute dieser Ansicht. „[...] ich hatte mir vorgenommen, alles in diesem Sterbezimmer [...] auszuhalten. Ich dachte schon wieder an die Musik [...], an Mozart, Schubert. Ich konnte die in meinem Eckbett aus mir heraus gehörte Musik zu einem, wenn nicht zu dem wichtigsten Mittel meines Heilungsprozesses machen“. [Bernhard, *Der Atem*, S. 30ff].

während ich in der Bibliothek mit der Aufschlüsselung eines Satzes von Novalis beschäftigt war und genauso wie er im Stall die Geburt des Kalbes, erwartete ich mit derselben Ungeduld die Geburt des Novalisschen Gedankens in meinem Kopf“ [Ausl, S. 83]. An anderer Stelle richtet sich Murau nach exaktem Plan seines Onkels eine „sogenannte leicht bewegliche Bibliothek“ mit den „*wichtigsten Werken* des bösen Geistes“ [Ausl, S. 149] ein – Bücher, die für ihn nun stets verfügbar sind, deren Zugang ihm in Wolfsberg jedoch verwehrt worden war. Es ist der gleiche Onkel, der seinen Neffen nicht nur in die Literatur einführt, er öffnet ihm auch die Literatur als „das Paradies ohne Ende“ [Ausl, S. 34], wie Klingsohr, Lehrmeister des *Heinrich von Ofterdingen*, seinem Schüler das Reich der Poesie und Liebe erklärt.

Als ein weiterer, leicht erkennbarer romantischer Topos ist der Nord-Süd Dualismus, der nicht nur Murau, sondern auch Maria, hier sogar die reale Person Bachmann betrifft. Vor allem aber ist es Murau, der in einem Spannungsverhältnis zwischen Rom –, seinem Arkadien‘ – und dem rauen, „verabscheuungswürdigen“ [Ausl, S. 108] Wolfsegg lebt. Sein neuromantisches Empfinden weitet sich bis zu seiner Bevorzugung der romanischen Sprache und Kultur gegenüber seiner deutschen Muttersprache und deutsch-österreichischen Gepflogenheiten aus.²²⁵ Zum locus communis der Romantik kann auch die Beschreibung der gärtnerischen Sphäre auf Wolfsegg, das Schloss selbst, die Ahnengalerie, die Kindervilla mit den Stukkaturen, die von „fahrenden Künstlern“ unter dem „Einfluß der römischen Schule“ [Ausl, S. 462f] gemacht worden waren, und die Orangerie – Metapher für Muraus Sehnsucht nach dem Süden – gezählt werden. Die strenge Trennung Muraus zwischen seiner Vorliebe zu den Gärtnern auf Wolfsegg und den Jägern, zu denen auch Vater und Bruder als Mitglieder der ‚Hubertusmantelgesellschaft‘ zählen, mag eine Schwarz-Weiß-Malerei Bernhards sein und seine und Muraus häufig bekundete Sympathie für die „sogenannten einfachen Menschen“ zum Ausdruck bringen. „In der ganzen Welt habe ich Freunde [...] nur dort, wo ich eigentlich zuhause sein sollte, habe ich, außer unter den einfachen und einfachsten Arbeitern und Bergleuten, niemals Freunde gehabt“ [Ausl, S. 305], vermerkt Murau. Die zur Liegenschaft Wolfsegg gehörenden Bergwerke leiten über zum romantischen Topos des Abstiegs ins geheimnisvolle

²²⁵ Auf die Lektüreliste für Gambetti setzt Murau auch *Die Portugiesin*, das Mittelstück aus Robert Musils Prosawerk *Drei Frauen*. Diese Erzählung wird ebenso von der Polarität Nord-Süd durch die Städte Trient und Portugal bestimmt.

Innere der Erde und somit auch ins Unbewusste des Menschen. Nicht nur der Bergmann im *Offertdingen* warnt vor der frevelhaften Ausbeutung der Natur, auch dem Seemann Elis Fröbom in E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* wird sein unmäßiges Verlangen nach den kostbaren Steinen im Bergesinneren zum Verhängnis. Murau beklagt das kapitalistische Denken seiner Familie, deren Streben nach noch größerer Ertragssteigerung aus dem Betrieb unbegrenzt zu sein scheint: „In Wolfsegg hatten sie [...] für nichts anderes etwas übrig gehabt [...] wie mit der Zeit ein immer noch größerer Gewinn aus seinen Produktionsstätten [...] und aus den Bergwerken herauszuschlagen ist. Sie hatten nichts anderes im Kopf als die Ausbeutung ihres Besitzes“ [Ausl, S. 22]. Und Bernhard lässt den Fürsprecher seiner Anklage bis in die aktuelle politische Gegenwart weiterspinnen: „Die schönsten Gebiete sind der Geld- und Machtgier der neuen Barbaren zum Opfer gefallen, wo ein großer schöner Baum steht, wird er umgeschnitten, wo ein herrliches altes Gebäude steht, wird es niedergerissen, wo ein köstlicher Bach zu Tal rinnt, wird er ruiniert“ [Ausl, S. 113].

Auch das Werk *Siebenkäs* des Romanciers Jean Paul²²⁶ hat früh zu den wichtigsten Büchern des jungen Murau gezählt. Diese Lektüre bleibt für den späteren „literarischen Realitätenvermittler“ [Ausl, S. 615] insofern unvergessen, als sie unausweichlich mit der elterlichen Missbilligung und Bestrafung für seine ‚Lesesucht‘ verbunden ist. *Siebenkäs* ist die skurrile Geschichte des poetisch talentierten Armenanwalts Stanislaus Siebenkäs, die von seiner unglücklichen Ehe erzählt, der er durch seinen eigenen vorgetäuschten Tod entflieht, um daraufhin mit dem Namen seines Freundes Heinrich Leibgeber eine neue Existenz zu beginnen.

Die biographische Fiktionalisierung²²⁷, eine gespaltene Leserschaft, die Darstellung einer nicht unbelasteten Schriftstellerexistenz und der Kunstgriff, über die Brechung des Traums die Ängste des Träumenden zu radikalieren,²²⁸ zählen zu weiteren Gemeinsamkeiten zwischen Jean Paul und Thomas Bernhard. Bemerkenswert aber ist, dass die Thematik in *Auslöschung* im Kontext mit der „Christusrede“ in *Siebenkäs* eine deutlich geistige Vertiefung erfährt. Bei den Brüdern in Bernhards Erzählung

²²⁶ Der deutsche Dichter Jean Paul, eigentlich Johann Paul Friedrich Richter [1763 in Wunsiedel/NO Bayerns – 1825 Bayreuth] änderte seinen Namen aus großer Verehrung für Jean-Jaques Rousseau. Literaturgeschichtlich reiht er sich zwischen Klassik und Romantik ein.

²²⁷ Gößling, Die „Eisenbergrichtung“ [Anm. 27], S. 49.

²²⁸ Vgl. Ebd. S. 37.

Amras ruft „nur der naivste Versuch einer Annäherung an die *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab*“²²⁹, *daß kein Gott sei*²³⁰ großes Entsetzen hervor. Diese nihilistisch gefärbten und aufwühlenden Zweifel an eine Gottesexistenz wagt dann der Erzähler aus *Siebenkäs* wohl auch nur im Traum.²³¹ Das Thema Auslöschung wird durch die „Evokation der *Rede des toten Christus* in einer anarchisch-atheistischen Komponente“ deutlich, die Auslöschung der Identität Leibgebers wie der Scheintod *Siebenkäs* weisen über die Handlung des Romans hinaus und statuieren einen Moment der Hoffnung und Utopie, der so auch in die *Auslöschung* eingeschrieben wird.²³² Diese phantasievolle Auslöschung im *Siebenkäs* ist nicht mit dem Vernichtungsakt *Muraus* vergleichbar, dennoch wird jeweils eine Möglichkeit eines erfüllten und höheren Daseins entworfen, „um den Glauben an eine Hoffnung im Traum und in der Poesie zu begründen.“²³³

6.5. Die In-Besitznahme der Autorschaft

In der bereits erwähnten Erzählung *In Rom* spricht der Erzähler über die „Auffindung der Hölle“. Beide – er und die Dichterin, der sein ‚Nekrolog‘ zugeordnet ist – würden den Weg dorthin kennen. Sie hätte sich nicht davor gescheut, in diesen Abgrund hinein zu gehen, auch wenn es ihren Untergang bedeutete. Die Gemeinsamkeit über die Kenntnis dieses ‚locus infernalis‘ erfährt eine Verschiebung, indem die Dichterin tatsächlich zugrunde geht, wenn wir auch nicht genau erfahren durch welche Umstände. Das Erzähler-Ich hingegen überlebt, womit es in diesem Nachruf die Autorschaft dieser anonymen Dichterin fortsetzt“.²³⁴ In diesem Zusammenhang sei auf die äußerst fragwürdige Seite einer Autorschaft, bei der die Frau zum Verstummen gebracht wird und untergeht, hingewiesen, die für Ingeborg Bachmann bereits zu ihren frühen prägenden Erfahrungen gehört, auf die sie in *Malina* wieder

²²⁹ Bernhard: *Amras*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988, S. 24.

²³⁰ Jean Paul: *Siebenkäs*. Stuttgart: Reclam 1983, S. 295. Der vollständige Titel dieses Kapitels heißt: *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*.

²³¹ Jean Pauls Werk erschien in der 1. Fassung 1796/97 und wurde in Österreich wegen jakobinischer Tendenzen verboten. Das Werk endet versöhnlich, nachdem Jean Paul seine im Werk zum Ausdruck kommende Glaubenskrise überwindet.

²³² Vgl. Hoell, Der „literarische Realitätenvermittler. [Anm. 15], S. 54.

²³³ Ebd.

²³⁴ Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 164.

zurückkommen wird.²³⁵ Die Todesursache der Dichterin sei für viele rätselhaft geblieben, führt der Erzähler weiter aus – war es ein Unfall, Selbstmord oder ein Ansichzerbrechen? Er jedoch hält an seiner Meinung fest, dass sie ausschließlich „an der Gemeinheit ihrer Heimat zerbrochen [sei], von welcher sie auch im Ausland auf Schritt und Tritt verfolgt worden [wäre] wie so viele“.²³⁶ Damit bringt er die Dichterin in das „regelhaft tödliche Verhältnis des Geistigen zur österreichischen Heimat“ ein.²³⁷

Bernhards Erzählung *Ja* erscheint ebenfalls 1978. Auch hier wird die Differenz von Autor und Objekt, das heißt zwischen dem männlichen Erzähler-Ich und einer weiblichen Gegenfigur thematisiert. Die Hauptfigur, ein Wissenschaftler zieht sich in sein Haus zurück²³⁸, um in seinem „Arbeitskerker“ an einem Forschungsprojekt der Immunologie zu arbeiten. In seiner Isolation verfällt der Mann radikal in seine immer wiederkehrende Depression, die die Niederschrift seiner Studien-Ergebnisse unmöglich macht.²³⁹ Er versucht sich aus seinem quälenden Zustand zu befreien, indem er den Realitätenvermittler Moritz, zu dem ihn eine lange Freundschaft verbindet, aufsucht.²⁴⁰ In dessen Haus lernt er die des Weiteren nur als „Perserin“

²³⁵ Monika Albrecht und Dirk Götsche [Hrsg.]: Autorschaft und Tod des weiblichen Ich. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 65.

²³⁶ Bernhard, Der Stimmenimitator [Anm. 44], S.168.

²³⁷ Gehele, Maria: Ein Versuch [Anm. 59], S. 164.

²³⁸ Der Ich-Erzähler in Bernhards Erzählung *Ja* trägt Züge zu Person und Biographie des Autors.

In realiter hatte Bernhard seinen Ohlsdorfer Hof ebenfalls häufig als seinen Arbeits- oder Denkerkerker bezeichnet. Den, Anfang des 14. Jhds. erstmalig urkundlich erwähnten, Vierkanthof kaufte er als Ruine und restaurierte ihn mit großer Passion. Bernhard gab selbst an, dass er seine Häuser als Schutz gegen eine eventuelle Schreibhemmung gekauft habe, damit er im eintretenden Fall gezwungen sei zu schreiben, um die Kredite zurückzahlen zu können. [Hoffmann, Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard, S. 103.]

²³⁹ Dieses Handlungsmotiv, des nicht Denken oder Schreiben-Könnens nimmt in Bernhards Prosa nicht nur in *Ja*, sondern auch in *Kalkwerk* und in *Beton* große erzählerische Bedeutung ein. Nicht „die abstrakten Worte“, die Lord Chandos „wie modrige Pilze im Mund zerfielen“ sind hier der Grund für den „brückenlosen Abgrund“. Zumeist setzt Bernhard seine Protagonisten Ängsten, Depressionen oder von außen dringende Störungen aus, die der Romanfigur eine Niederschrift unmöglich machen.

http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1247&kapitel=1#gb_found

²⁴⁰ Der „Realitätenhändler“ Moritz übernimmt biographische Züge von Bernhards Freund und Makler Karl Ignaz Hennesmair, der ihm seine gesamten Liegenschaften in Oberösterreich [Ohlsdorf, Ottnang und Gmunden] vermittelt hat. Hennesmair fungiert nicht nur als Vermittler in Realitäten, sondern oft auch zwischen Bernhard und seiner dörflichen Nachbarschaft, die für den Alltag eines Schriftstellers wenig Verständnis aufbringen konnte. Die Freundschaft zerbricht nach einem Jahrzehnt, nachdem Hennesmair die Erlaubnis Bernhards Haus auch in seiner Abwesenheit zu betreten, missbraucht. Trotz einiger Versuche lässt sich die Freundschaft nicht mehr kitten. Hennesmair gab seine „Erinnerungsschätze“ in seinem Buch *Ein Jahr mit Thomas Bernhard*, 1972 heraus.

bezeichnete Lebensgefährtin eines international anerkannten Kraftwerksingenieurs aus der Schweiz kennen²⁴¹. Dieser erwirbt bewusst das unattraktivste und von Moritz seit Jahren nicht an einen Käufer zu bringende Grundstück, um dort ein Haus zu bauen.²⁴² Nachträglich erst wird sein Plan offenbar werden, seine Lebensgefährtin in die für sie fremde und einsame Gegend ‚ausgesetzt‘ zu haben, um sich ihrer nach mehr als vierzig Jahren des Zusammenlebens zu entledigen. Die Perserin, aus einer hoch angesehenen iranischen Familie stammend, hatte ihre Philosophie- und Musikstudien an einer renommierten Universität zugunsten der beruflichen Karriere des Schweizers aufgegeben und „ihre Existenz der Existenz [ihres Lebensgefährten] schließlich vollkommen untergeordnet gehabt“.²⁴³ In jeder Beziehung verwahrlost und am Sinn ihrer Existenz zweifelnd zieht sie sich in das halbfertige Haus zurück. Schlussendlich wird sie durch Suicid ihr Leben beenden.

Der Wissenschaftler hatte sich bald nach dem Kennenlernen der Perserin zu gemeinsamen Spaziergängen verabredet, auf denen sie sich als höchst interessante und geistige Gesprächspartnerin erweist. In der vertrauensvollen Schilderung ihres gescheiterten Lebens erkennt der Erzähler sich selbst. Er war von ihr sofort fasziniert gewesen, „aus vielen entscheidenden, aber wahrscheinlich aus vielen, möglicherweise aus Hunderten und Aberhunderten von für mich lebensrettenden Gründen, welche in der Person der Perserin konzentriert für mich sichtbar in hohem Maße sofort nützlich gewesen waren [...]“.²⁴⁴ Bei diesen nun häufiger werdenden Treffen gesundet der Wissenschaftler psychisch mehr und mehr, sodass er aus seiner „Depression“ und seinen Selbstmordgedanken heraus findet und seine literarischen und naturwissenschaftlichen Studien wieder aufnehmen kann: „[...] nie hatte ich zwischen zwei Anfällen soviel Zeit ohne ganz meiner Krankheit ausgeliefert

²⁴¹ Bernhard verwischt hier einmal mehr die Grenzen zwischen Faktum und Fiktion, Autor und Erzähl-Figur, wobei er durch kleine Abänderungen die Realität ins Fiktive verschiebt. Die Schweizer aus *Ja* haben ein reales Vorbild und ein weiterer Bezugspunkt stellt Bernhards Reise in den Iran im Mai 1977 dar, die er mit Siegfried Unseld unternahm und die auf Einladung des Deutschen Buchhandels erfolgte.

²⁴² Die literarischen Gebäude Bernhards – das Wohnhaus in *Ja*, der Kegel oder das Haus des Tierpräparators Höller in der Aurach-Engstelle aus *Korrektur* und das Schloss Wolfsegg in *Auslöschung* – nehmen sich wie ein „verborgener ironischer Gegenentwurf zu seinem Pendant in der Wirklichkeit“ aus und zeigen fürs Erste, dass eine „philosophisch-poetische Versöhnung von Kunst und Natur“ nicht auszumachen ist. [Höller, Poetik eines Schauplatzes, S. 238]. Dieser Kommentar erfährt durch Bernhard, dass „jedes Buch in einer bestimmten Landschaft angesiedelt“ sei seine Bestätigung. [Fleischmann, Thomas Bernhard – Eine Begegnung, S. 271].

²⁴³ Bernhard, *Ja* [Anm. 190], S. 110.

²⁴⁴ Ebd. S. 74.

und also von dieser Krankheit beinahe zur Gänze befreit zu sein wie in der Zeit, in welcher ich mit der Perserin spazieren gegangen bin [...]“.²⁴⁵ Hatte ihn die Perserin aus seiner Resignation und Isolation befreit, fühlt er sich nun durch sie bei seiner Arbeit zunehmend behindert. Es kommt nur mehr zu gelegentlichen Treffen, bis auch diese aufhören. Noch einmal sucht er sie in dem Haus auf, das teils noch Baustelle und teils schon wieder Ruine geworden ist. Sie beschuldigt ihn, sie in ihre Ausweglosigkeit gestoßen zu haben und bezeichnet seine Wissenschaft als Irrweg. Dabei wiederholt sie immer wieder seine philosophischen Aussagen, die er ihr gegenüber einst geäußert hat. „Hören Sie sich? fragte sie, Sie haben das alles selbst gesagt“.²⁴⁶ Der Erzähler, ihr erster und wahrscheinlich auch letzter Gast in ihrem leeren Haus, womit auf die Parallele in der Rom-Erzählung²⁴⁷ Bezug genommen werden kann, lässt sie allein zurück. Von ihrem Tod erfährt der Erzähler aus der Zeitung. Diese Mitteilung ruft auch bei ihm die Erinnerung hervor, dass die Perserin ihm im Zuge ihres „Enthüllungsprozesses“²⁴⁸ auf seine Frage, ob sie sich eines Tages umbringen werde, gelacht und Ja²⁴⁹ geantwortet habe.

Wie häufig bei Bernhard handelt es sich auch bei dieser Erzählung um eine Niederschrift des Protagonisten, der zwei Gründe dafür anführt: Zum einen soll dadurch die Begegnung mit der Perserin festgehalten werden und zum anderen hofft er, das in den letzten Wochen Vorgefallene durch das Aufschreiben aufzuarbeiten. Nur so kann das Vorankommen seiner Studien garantiert werden, womit gleichzeitig die Verlängerung seiner Existenz, durch die Rettung des Ich in der Schrift, sichergestellt wird. „[ich] hänge ganz einfach und in der lächerlichsten und schamlosesten und gleich auch wieder deprimierendsten Weise an meinem Leben und an meiner Existenz“.²⁵⁰ Die Perserin hatte geglaubt, sie hätte „Rettung“ gefunden, indem sie dem Erzähler ihre ausweglose Situation entdeckt hatte. In ihrer ‚Offenbarung‘ findet der Erzähler jedoch die Spiegelung seiner selbst, an der er sich

²⁴⁵ Bernhard, Ja [Anm. 190], S. 75.

²⁴⁶ Ebd. S. 139.

²⁴⁷ Das Erzähler-Ich in der Rom-Erzählung erinnert sich bei der Nachricht vom Tod der Dichterin: [...] daß sie der erste Gast in meinem noch vollkommen leeren Hause gewesen war“. [Bernhard, Der Stimmenimitator, S. 167] Der Besuch von Ingeborg Bachmann bei Bernhard im gerade fertig restaurierten Ohlsdorfer-Hof von 1972 ist belegt.

²⁴⁸ Bernhard, Ja [Anm. 190], S. 126.

²⁴⁹ Dieses „Ja“ der Perserin wird titelgebend für die Erzählung.

²⁵⁰ Ebd. S. 74.

dauerhaft aufrichtet. „War es nicht mein eigener Zustand, den mir die Perserin [...] vorgeführt hatte?“²⁵¹ Parallel zu seinem Genesungsprozess verfällt die Frau hingegen vollkommen und überlässt sich resigniert ihrer ausweglosen Lage.

Die anfängliche schonungslose Selbstdiagnose des Ich im Hause des Maklers und die anschließende Bekanntschaft des Schweizer Ehepaares hatten ihm die „rettende Position der Fremdbeobachtung“ anstelle der „vernichtenden Selbstreflexion“ ermöglicht.²⁵² Hatte der Erzähler sich anfangs von seinem Freund Hilfe erhofft, tritt diese nun mittels der „Gefühls- und Geistesbeziehung“²⁵³ der Perserin ein. Dadurch wird das Erzähler-Ich vor dem sicheren geistigen Zerrüttungszustand bewahrt, indem es die anfängliche ‚Geistes-Symbiose‘ zwischen ihm und seiner Gesprächspartnerin beendet und auf diese Weise seine eigene Autorschaft fortführen kann. Wie der Lebensgefährte der Perserin wird das Ich zum bedingungslosen Anwalt ihrer Selbstvernichtung und somit gilt ihr ‚literarischer Tod‘ als fixiert.

Das autoaggressive Ja der Perserin wird durch ihre Auslöschung zum ‚existenzsichernden‘ Ja für den Erzähler. Wie das Erzähler-Ich das Objekt-Sein verweigert hat, vergibt die Perserin nun ihr Recht auf Autorschaft, ja sie flüchtet sogar daraus, indem sie diese dem Ich der Erzählerfigur in Form der Wiederholung seiner Zitate überlassen hatte.²⁵⁴ Die Perserin wird, nachdem niemand ihre Identität bestätigt, in einem der Schachtgräber auf dem Linzer Friedhof beigesetzt, das man schon nach kurzer Zeit nicht mehr genau angeben kann. An sie erinnert nur mehr ihr „Ja“ zur Selbstausslöschung.

Die Perserin und die tote Dichterin in *Der Stimmenimitator* nehmen somit ein ähnliches Verhältnis zu ihrem jeweiligen Erzähler-Ich ein. Beide Frauenfiguren weisen übereinstimmende Persönlichkeits-Kennzeichen bezüglich ihres hohen philosophischen und musikalischen Wissens aus, das in den meisten Fällen mit der des Erzählers Übereinstimmung findet. Auffallend ist, dass die Perserin einen Männerhut und Männerstiefel bei ihren Spaziergängen trägt, was an die Schuhscene und Androgynität von Maria in *Auslöschung* erinnert.

²⁵¹ Bernhard, Ja [Anm. 190], S. 128.

²⁵² Gehle, Maria: Ein Versuch [Anm. 59], S. 167. Bezüglich dieser ‚Rettungsstrategie‘, die zur Überwindung einer lebensbedrohenden Situation zum Leben zurückführt, siehe auch [Anm. 176].

²⁵³ Bernhard, Ja [Anm. 190], S. 131.

²⁵⁴ Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch [Anm. 59], S. 166.

Dana Pfeiferová versteht die Konzeption von Bernhards Erzählung *Ja* als „Konkretisierung des Schlusssatzes“²⁵⁵ aus *Malina* „Es war Mord“. Dadurch kann auf ein weiteres bemerkenswertes Beispiel einer intertextuellen Allusion zwischen Bernhard und Bachmann verwiesen werden. So lassen die gezeichneten Porträts der Perserin und der römischen Dichterin biographische Details Bachmanns erkennen und schaffen bereits die Voraussetzung für die Maria-Figur in *Auslöschung*.²⁵⁶

6.5.1. Die Auslöschung des fiktiven Ich oder die Negation des Autors

Autorschaft, wie sie in den vorangegangenen Texten veranschaulicht wird und den Antrieb für „die Überschreibung der öffentlichen Figur Bachmanns“²⁵⁷ in den Texten Bernhards darstellt, weist nun in der *Auslöschung* gewichtige Abweichungen auf.

Wir wissen bereits, dass Franz Josef Murau, der fiktionale Autor und gleichzeitig das Erzähler-Ich nur im ersten und letzten Satz des Textes genannt wird. Dieses non-faktive Autor-Ich schildert seine Lebensgeschichte und nimmt damit zur gleichen Zeit deren Auslöschung vor, in die es sich – und das ist das Novum – selbst mit einschließt. Damit scheint es dem Ich aus Bachmanns Erzählung *Malina* verwandt zu sein. Direkt und mehrfach weist es auf seine Auslöschungsabsicht hin: „*Auslöschung* werde ich diesen Bericht nennen, [...] denn ich lösche in diesem Bericht tatsächlich alles aus, alles [...] wird ausgelöscht [...]“ [Ausl, S. 201].

War es dem Erzähler-Ich in *Ja* und in der Erzählung *In Rom* gelungen, seine Existenz als Autor der Niederschriften zu verlängern, gelingt ihm dies nun nicht mehr. Hatte das Erzähler-Ich vor allem in *Ja* die Selbst-Ablehnung der Perserin verstärkt, findet in diesem abweichenden Prozess nun die „Negation des Eigenen und des Selbst“²⁵⁸ statt, und damit gleichzeitig die „Negation des fiktiven Autors“. Durch die über das Schreiben hinaus vollzogene Selbstausslöschung nach einer nicht geglückten Subjekt-Werdung beendet das Autor-Ich die Auslöschungs-Niederschrift und kurze Zeit darauf wird sein Tod, wenn man auch nicht sicher weiß durch wen,

²⁵⁵ Pfeiferová, Angesichts des Todes. [Anm. 173], S. 125.

²⁵⁶ Vermutlich war Maria Radson, die sich mit ihrem Mann in Ohlsdorf niederließ und mit Bernhard befreundet war, das reale Modell für die literarische Figur der Perserin. [Höller, Thomas Bernhard, S. 92f].

²⁵⁷ Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 172.

²⁵⁸ Ebd. S. 173

mitgeteilt.²⁵⁹ Um sich aus dieser antriebslosen, quälenden Befindlichkeit herauszuretten, merkt Murau an: „[ich] beobachte [...] immer wieder an mir, daß ich dann, wenn diese erbarmungslose Stimmung von mir gänzlich Besitz ergriffen hat mehr oder weniger, einfach nacheinander alle möglichen Leute hernehme, um sie zu zerlegen [...], alles in ihnen zu zertrümmern, um mich zu retten“ [Ausl, S. 597]. Kann die Abwendung dieser Gefahr für das Ich durch diesen ‚egozentrischen Rettungsversuch‘, wie beispielsweise in *Ja*, nicht mehr erfolgen, verbleibt nur mehr ein letzter Ausweg: „[...] so bin ich selbst es in letzter Verzweiflung und Konsequenz gewesen, der von mir zertrümmert worden ist auf meine Weise, die ich doch nur als die rücksichtsloseste überhaupt bezeichnen kann“ [Ausl, S. 597]. Dieses gefährdete Ich überlebt vorerst noch über den Vorgang der Niederschrift, die diese vernichtenden Verhältnisse in der Realität des Romans nachzeichnet.²⁶⁰ Das Erzähler-Ich, das ja bereits hoch gefährdet erscheint, ist nur mehr „kraft einer aus der Vernichtungslogik übernommenen Konsequenz“²⁶¹ zu erhalten. Ähnlich wie die letzten Sätze in *Malina*, „Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens. Es gibt sonst niemand hier“²⁶², scheint es, dass es nun auch von diesem Autor-Ich nichts mehr zu sagen gibt. Eine [selbst]-zerstörende Tendenz kann diesem Bernhard Text nicht abgesprochen werden, sie wird sogar zu dessen Kennzeichen.

6.5.2. Wer bin ich – und wenn ja, wie viele?²⁶³

Die Erzählproblematik des doppelten Ich

Ingeborg Bachmann spricht in ihrer dritten Frankfurter Vorlesung [1959/60] über die Subjektconstitution in der Literatur mit dem bezeichnenden Titel *Über das Ich*²⁶⁴. Ihre

²⁵⁹ Ursprünglich hatte Bernhard das Todesjahr von Murau auf 1984 angesetzt [Vgl. Höller: Thomas Bernhard. Werke. Bd. 9], womit sich einige Assoziationen ergeben: 1984 wäre Murau fünfzig Jahre alt geworden, 1934 als dessen Geburtsjahr verweist aber auch auf die, für Österreich so folgenreiche politische Geschichte. Im Dezember 1981 teilt Bernhard in einem Brief an seinen Verleger mit, dass er dieses Lebensalter als geeigneten Schlusspunkt ansehe: „Einerseits lebe ich sehr sehr gerne, andererseits finde ich, dass fünfzig Jahre reichlich genug sind. Alles über fünfzig ist ein *dacapo* auf Krücken“ [Bernhard – Unseld. Der Briefwechsel, S. 644]. 1981 wurde Bernhard selbst fünfzig Jahre alt.

²⁶⁰ Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 173.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Bachmann, *Malina* [Anm. 206], S. 355.

²⁶³ *Wer bin ich – und wenn ja wie viele* ist der Titel eines Buchs des „Zeitphilosophen“ Richard David Precht.

Abhandlung soll bei diesem Exkurs helfen, das Ich in seiner Erfindung und Bedeutung, und seinem oft auch rätselhaften Charakter zu beleuchten. Eine der Aufgaben des Dichters ist die "Repräsentation und Präsentation des Ich" in der Dichtung, also dort, wo es gilt, die "Angelegenheiten des Menschen"²⁶⁵ zu vertreten. Auf Grund der vielfältigen Inszenierung des Ich in der Literatur verfehlt es nicht seine irritierende Wirkung – „wir rätseln gerne herum an dem Versteckspiel mit dem Ich, das versteckt werden muß, um sich besser preisgeben zu können“²⁶⁶, heißt es bei Bachmann. Schon in jenem Augenblick, wo von oder über dieses *Ich* gesprochen wird, verselbstständigt es sich und "der es ausspricht, ist gar nicht mehr so sicher, ob er für dieses in den Mund genommene Ich Verbindlichkeit beanspruchen kann, ob er es decken kann".²⁶⁷ Bachmann spürt dem Ich nach und vermutet "Myriaden von Partikeln, die Ich ausmachen". Ein "*Ich* ohne Gewähr", "eine Chiffre für etwas, das zu dechiffrieren mehr Mühe macht, als die geheimste Order", "Forscher und [...] Dichter, die es "be- und ergründen wollen, und die es immer wieder um den Verstand bringt".²⁶⁸ Nur wenige Jahre zuvor spricht Hermann Hesse in seinem [*Der*] *Steppenwolf* in weniger enigmatischer und beinahe tröstlicher Weise ebenso über dieses Ich: "In Wirklichkeit aber ist kein Ich, auch nicht das naivste, eine Einheit, sondern eine höchst vielfältige Welt, ein kleiner Sternhimmel, ein Chaos von Formen, von Stufen und Zuständen, von Erbschaften und Möglichkeiten".²⁶⁹ Dieses vielfache Ich lässt sich dementsprechend nicht fest verorten, "als sollte es keine Einigung geben über den Menschen, sondern immer nur neue Entwürfe"²⁷⁰.

Thomas Bernhards Prosa, allen voran seine autobiographische Tetralogie wird über ähnliche Verfahrensmerkmale verfügen, indem die Grenzen zwischen Autor- und Erzähler-Ich mehr und mehr verschoben werden, sodass die fiktive von der faktualen Ebene kaum mehr zu unterscheiden ist. Bernhard nimmt von dieser Ambivalenz auch seine Prosa nicht aus: „Das ist ein stilistisches Problem, und da ist die Sprache im Vordergrund, also nicht Leben, hat mit mir an und für sich nichts zu tun ... insofern

²⁶⁴ Albrecht/Götttsche, Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. [Anm. 54], S. 287.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd. S. 297.

²⁶⁷ Ebd. S. 287.

²⁶⁸ Albrecht/Götttsche, Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. [Anm. 54], S. 287f.

²⁶⁹ Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, S.65.

²⁷⁰ Albrecht/Götttsche, Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. [Anm. 54], S. 289.

alles mit einem nix und eigentlich alles zu tun hat, nicht, dem kommt man ja nicht aus“.²⁷¹ Nicht nur das lyrische, auch das Roman-Ich verfügt über viele Ich-Möglichkeiten und daher zur gleichen Zeit über viele Ich-Probleme. Und so ist Bachmann überzeugt, dass auch nur in diesen beiden Gattungen –, also Roman und Gedicht, der Wunsch nach Zerstörung oder Neukonstruktion des Ich existiert, was im Besonderen auch auf Bernhards Roman *Auslöschung* zutrifft.

Bei der “doppelten Ich-Erzählung”, wie sie immer häufiger in der modernen Ich-Erzählung Einzug gefunden hat, handelt es sich um eine besondere Form dieses [Sub]-Genres. In die Rahmenhandlung wird nun “ein Ich vorgeschoben, um eine andere, die wichtige Ichfigur anzuhören und uns so vertraulich die Konfession übermitteln zu können”.²⁷² Mit dieser “Erzählhaltung eines doppelten Ich” werden ebenso zwei Autorschaft[en] im Sinne einer doppelt-angelegten Identität geschaffen. Dabei stellt das Herausgeber-Ich eine viel versprechende Variante der Ich-Erzählung dar. Dieses Ich eines Berichts oder einer Niederschrift verbirgt sich nun hinter seinem Herausgeber-Ich, was ja bereits ein bedeutender Schachzug in der Literatur zu Zeiten der Zensur darstellte, und erhält nun wesentlich mehr Spielraum – um sich, wie eben Bachmann sagt, besser preisgeben zu können. Viele Beispiele einer doppelten Ich-Erzählung offerieren ebenso Bernhards Romantexte. Man denke dabei an *Korrektur* – dort will das ungenannte Erzähler-Ich, Freund und Schriftsteller des Protagonisten Roithamer, nach dessen Freitod, den literarischen Nachlass sichten, ordnen und reflektieren. Die Erfahrungen und Erinnerungen während dieses Vorganges möchte dieses ‘Nachlassverwalter-Ich’ parallel dazu niederschreiben, womit auch das ‘Urheber-Ich’ noch einmal in den Mittelpunkt rückt. Im Fall von *Das Kalkwerk* stellt ein Lebensmittelvertreter das anonyme Erzähler-Ich dar, das die Geschichte des Privatgelehrten Konrad zu Gehör bringt, den gesamten Roman hindurch aber anonym bleibt. Der unbekannte Editor in *Auslöschung* gehört zum “Personal des monologisierenden, imaginierenden und reflektierenden Ich”²⁷³, das dieses samt seiner erzählten Welt in Art einer Tableau-Technik präsentiert. Eine ganz besonderes Beispiel einer ‘verschachtelten’ Ich-Erzählung aber, nimmt

²⁷¹ Wolfram Bayer, Raimund Fellingner und Martin Huber [Hrsg.]: *Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 145.

²⁷² Albrecht/Götttsche, Ingeborg Bachmann. *Kritische Schriften*. [Anm. 54], S. 296.

²⁷³ Gößling, Die „Eisenbergrichtung“ [Anm. 27], S. 7.

Bernhards Text *Gehen*²⁷⁴ ein. Durch zahlreiche Inquit-Formeln²⁷⁵ wird ein verwirrender Schreibstil vorgeführt. Wiederum gibt ein namenloses Ich Oehlers Bericht über Karrers geistige Verwirrung wieder, zu dem sich eine vierte Stimme, die des Psychiaters meldet. Am Beispiel aneinander gereihter und somit ständig weiter übermittelten Äußerungen, wie “[...] sagt Rustenschacher zu Karrer, sage ich Scherrer, so Oehler [...]”²⁷⁶ demonstriert Bernhard einen kreisend-rhythmischen Stil, den er in diesem Werk bis ins Extreme treibt.

Die Vielgesichtigkeit des Ich lässt es einmal eine “Maske tragen, dann wieder sein wahres Gesicht oder ein Wunschgesicht”²⁷⁷ zeigen, womit das Ich einer Erzählung ständiger Veränderung ausgesetzt ist. Das Ich aus dem 20. Jahrhundert gerät dadurch zunehmend häufiger in Gefahr – wohl deshalb spricht Bachmann auch davon, “daß sich [das Ich] nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält”.²⁷⁸ Solange niemand an der Geschichte, die es erzählte, zweifelte, waren die Geschichte und das Ich selbst als Subjekt sicher. Wohl hatte es den Anspruch auf Individualität im Hegelschen Sinne eingefordert, von der “Poesie des Herzens” sich aber in die “Prosa der Verhältnisse” gefügt. Seitdem Ich und Geschichte jedoch nicht mehr eins sind, ist ihm trotzdem oder gerade deshalb durch den “Verlust an Sicherheit ein Gewinn zugewachsen”.²⁷⁹

Aber was ist mit dem geheimnisvollen Ich, “das nicht in die Tiefe der Zeit führt, sondern in das Labyrinth der Existenz, zu den Monstren der Seele [?]”²⁸⁰ In ihrer Frankfurter Antrittsvorlesung formuliert Bachmann bereits: “Das Vertrauensverhältnis

²⁷⁴ Thomas Bernhard: *Gehen*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1971.

In *Gehen* berichtet Oehler über seine regelmäßigen Spaziergänge mit seinem Freund Karrer, der in einem Wiener Textilgeschäft plötzlich wahnsinnig wird, zum Zeitpunkt, an dem der Händler ihm anstatt eines erstklassigen englischen Stoffes eine minderwertige tschechoslowakische Ware verkaufen will. Oehler berichtet das Geschehen einem namenlosen Dritten, der inzwischen Karrers Stelle bei den Spaziergängen übernommen hat. Das gemeinsame Gehen der beiden Männer war von ununterbrochenen Denkvorgängen geprägt gewesen, die sich in der Hauptsache mit dem Verhältnis von Bewegung und Stillstand beschäftigten.

²⁷⁵ Eine Inquit-Formel wird als ein Einschub wie „sagte er“ „sagte Murau“, „sagte sie“ bezeichnet..

²⁷⁶ Bernhard, *Gehen* [Anm. 274], S. 59.

²⁷⁷ Albrecht/Göttsche, Ingeborg Bachmann. *Kritische Schriften*. [Anm. 54], S. 298.

²⁷⁸ Ebd. S. 299.

²⁷⁹ Ebd. S. 300.

²⁸⁰ Ebd. S. 302.

zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert”.²⁸¹ Sie spricht von einem hoffnungslosen Ich, auf der Suche nach sich selbst, von einem Ich, das sich verschiedener Strategien bedient, um sich selbst fragend am Leben zu erhalten. Das Erzähler-Ich in Bernhards Erzählung *Ja* exemplifiziert dies dann ja auch eindrücklich. “Das Ich leidet daran, keine bestimmte Persönlichkeit mehr zu besitzen, es ist abgeschnitten von jeder Bindung, jedem Bezug, in dem es als solches bestimmt sein könnte”.²⁸² Trotz dieses scheinbar aussichtslosen Befundes gibt Bachmann die Hoffnung nicht auf, dass das Ich, seinen neuen Bedingungen gemäß, Halt an einem neuen Wort finden wird”.²⁸³ Es ist das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt; [...] als Platzhalter der menschlichen Stimme”.²⁸⁴ In diesem Sinne lässt sich Bachmanns Forderung an das Ich verstehen, seine Zeit, die noch kommen soll, zu präsentieren, an einem “Nicht-Ort und in einer Nicht-Zeit”.²⁸⁵

In Anlehnung an Bachmanns hoffnungsvollen Transfer des Ich an einen utopischen Ort, erfährt auch das Ich in *Auslöschung* eine neue Deutung beziehungsweise Konterkarierung: Paradoxaerweise nimmt die Erinnerung „an all jenes, das ausgelöscht werden soll“ durch Muraus Auslöschungstext im gleichen Verhältnis zu, wie mittels dieses Textes an dessen Vernichtung gearbeitet wird. Das heißt, das Erzählen bringt dadurch, dass es sich dem Auslöschen widmet, die ausgelöschten Dinge zurück. Die Familie Muraus und Wolfsegg überdauern in der verbalen Rekonstruktion.²⁸⁶ Das würde bedeuten, dass eine totale Auslöschung des Erzähler-Ich gar nicht möglich ist und Bernhards literarisches Kunstwerk darin besteht, in Inhalt und Sprache eine neue Ebene zu finden. Wie das von Bachmann definierte utopische Ich als “Anwalt” des zu Tode gebrachten weiblichen Ich in *Malina* die Anklage “Es war Mord” erhebt, so könnte ein “Ich der Erinnerung” auf imaginierter Ebene die Stelle des „Auslöschungs-Ich einnehmen, indem es dessen Autorschaft übernimmt, den Tod Muraus mitteilt, jedoch gleichzeitig die Erinnerung an die “literarische Liegenschaft” Muraus als Impuls für das Neue initiiert.

²⁸¹ Albrecht/Götttsche, Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. [Anm. 54], S. 259.

²⁸² Ebd. S. 303.

²⁸³ Vgl. Ebd. S. 306.

²⁸⁴ Vgl. Ebd.

²⁸⁵ Vgl. Aldo Giorgio Gargani: *La frase infinita*. Dt. Ausgabe: *Der unendliche Satz*. Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann. Übersetzt von Anselm Jappe. Wien: Passagen 1997, S. 86.

²⁸⁶ Vgl. Sorg, Thomas Bernhard [Anm. 165], S. 123.

6.5.3. Die Bachmann-Murau Ebene

Ingeborg Bachmann spricht Bernhards Prosa, das Aufzeigen „der letzten Dinge, die Misere des Menschen, die Verstörung, in der sich jeder befindet“²⁸⁷ zu. Hatte es der Ich-Autor und „Auslöcher“ in den Texten *In Rom* und *Ja* verstanden, sich aus dieser Verstörung zu befreien, indem er sich das Schicksal anderer zunutze macht und durch [Be-]schreiben Macht und Identität gewinnt, wird in *Auslöschung* nun Entscheidendes zurückgenommen.²⁸⁸ Das Erzähler-Ich aus Bernhards *Auslöschung*, um noch einmal Bachmann zu zitieren, ist beim „Unausweichlichen“²⁸⁹, beim Leiden in „[sich] selber“, in seinem ureigensten Selbst angekommen. Indem es bereit ist, sich „diesem Zwingenden“²⁹⁰ zu stellen, nimmt es eine neue und gegensätzliche Position zu den zuvor genannten Texten ein. Von Anfang an deklariert das Ich seine Auslöschungsschrift als private Aufzeichnung. So erklärt Murau: „[...] wir haben zweifellos und tatsächlich einen größeren, um nicht sagen zu müssen, einen großen Bericht abzugeben von dem, woraus wir schließlich entstanden und gemacht und von welchem wir die ganze Zeit unserer Existenz *geprägt* sind“ [Ausl, S. 201].

Maria war ein einziges Mal der Einladung Muraus nach Wolfsegg gefolgt. Weder dort noch Wochen danach war es ihr möglich gewesen, zum Schreiben zurückzukehren. „Wolfsegg ist keine Gegend für Dichtung, hat sie gesagt“. Für *ihre* Dichtung nicht, dachte ich jetzt“ [Ausl, S. 548], so Murau. Die Initialisierung für seine Niederschrift ist aber unmittelbar und bedingungslos mit Wolfsegg verbunden. Somit ergibt sich eine uneinnehmbare Barriere zwischen dem Schreiben des „Auslöschungs-Ich“, indem es einerseits Marias Dichtung zwar reflektiert, folgerichtig aber nicht an ihr partizipieren kann und andererseits dem Schreiben der Dichterin, das nicht Teil der *Auslöschung* ist. Muraus Bekenntnis Gambetti gegenüber bestätigt diese These dann auch: „[...] Schriftsteller hatte ich nie sein wollen, auf den Gedanken bin ich nie gekommen, aber ich habe doch immer die Idee gehabt, etwas aufzuschreiben, nur für mich“ [Ausl, S. 617]. So verstärkt Muraus private Niederschrift die Position einer Auslöschung seines eigenen Ich. Im Fokus der nun inversen Ausgangslage steht Maria, die bereits als

²⁸⁷ Ingeborg Bachmann: Watten und andere Prosa [über Thomas Bernhard]. In: Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. Monika Albrecht und Dirk Göttsche [Hrsg.]: München, Zürich: Piper 2005, S. 454.

²⁸⁸ Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 177.

²⁸⁹ Bachmann, Watten und andere Prosa [Anm. 287], S. 454.

²⁹⁰ Ebd.

weibliche Gegenfigur zur Perserin verdeutlicht wurde. Sie besitzt nun zum Unterschied zu dieser die Disposition und Anlage zur Autorschaft. Als die „größte und bedeutendste Dichterin“ vom Erzähler-Ich Murau bezeichnet, besitzt sie ausreichend Potenzial und Persönlichkeit sich einer Aneignung der Autorfunktion zu widersetzen. Durch ihre geistige Mentorschaft befindet sich die Dichterin darüber hinaus in der sozialen Position, dem Erzähler-Ich die Fähigkeit zur Autorschaft ab- oder zu zuerkennen²⁹¹ und wird für den Titel seiner Niederschrift entscheidend: „[...] Auslöschung heißt es möglicherweise, [...] Ich hatte an diesem Titel Gefallen gefunden, es ging eine große Faszination für mich von diesem Titel aus. [...] Ich glaube, er ist von Maria, die mich ja auch einmal einen *Auslöcher* genannt hat“ [Ausl, S. 542]. Die Selbstausslöschung der Perserin wurde mit ihrem eigenen Ja überschrieben, wohingegen sich nun Titel und Text der Aufzeichnungen des Ich in *Auslöschung* „einer autoritativen Setzung“²⁹² Marias verdanken und ausschließlich dieses Ich betreffen.

Durch das Aufgeschriebene soll alles ausgelöscht werden. Wie aber kann sich Maria als darin involvierte Figur von diesem Vernichtungsprozess ausnehmen? Das Erzähler-Ich erklärt sich mit Marias logischen Erkenntnissen einverstanden, durch die alles Geschehene im Aufgeschriebenen erfasst wird²⁹³: „[Maria] ist ganz die „Eisenbergrichtung“²⁹⁴ gegangen, die Welt zu studieren und sie in diesem Studium nach und nach aufzuschlüsseln [Ausl, S. 231], [...] sie scheut in ihren Gedanken nichts“ [Ausl, S. 597]. Im Unterschied zur Perserin bildet das Erzähler-Ich in *Auslöschung* nun in ähnlicher Lage Sätze, die den Leitsprüchen Marias folgen. Damit begibt sich Maria an einen Ort außerhalb des Geschriebenen, was mit Bachmanns Utopiebegriff gleichgesetzt werden kann, auch „wenn Episoden mit ihr der Auslöschung im Schreiben mit unterworfen werden“.²⁹⁵ Gleichzeitig erhält Marias Dichtung den Status des Unerreichbaren und ‚Sakrosankten‘, was Murau bestätigt: „nur die deinige [Literatur], Maria, ist die große, die einmalige, die bestehenbleibende, vor welcher wir uns auch in hundert Jahren noch nicht zu

²⁹¹ Gehele, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 175.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Vgl. Ebd.

²⁹⁴ Damit ist grundsätzlich die „Geistesverwandtschaft“ zwischen Eisenberg und Maria angesprochen

²⁹⁵ Gehele, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 175f.

schämen haben“ [Ausl, S. 617]. Die Hoffnung auf ein „verändertes und fragendes Verhältnis zum Schreiben und zur Autorschaft“²⁹⁶, das auf Bachmann zurückführt, bleibt so im Keim über die Figur Murau erhalten. Das künstlerische Konzept Bachmanns, „dass in jedem großen literarischen Werk etwas verblüht, verwittert“²⁹⁷, sodass ein Vakuum entsteht, in das Neues eingetragen werden kann, – deckt sich so mit der von ihr in den *Frankfurter Vorlesungen* definierten „Leerstelle“ die, wenn auch als Utopie, in Bernhards Roman eingetragen werden kann. In der Differenz von „symbolischer und imaginärer Ebene“ sieht auch Bachmann eine nicht verortete Möglichkeit in der Literatur, „gerade das zu lesen, was nie geschrieben wurde“.²⁹⁸

Gilt Bernhards Literatur in Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* als das Neue, „desavouiert es aber das, um dessentwillen es erhofft wurde: die Zukunft“²⁹⁹. Bachmann spricht in Zusammenhang mit Bernhards Prosa von seinem Mut, „Konstellationen aus tiefem Unglück, die das Glück des Bedeutenden ausmachen“³⁰⁰, zur Sprache, indem er „das Unglück in seiner Totalität und Unhintergebarkeit benennt“.³⁰¹

In *Das Buch Franza*³⁰² exemplifiziert Bachmann nun aber gerade ihre Auseinandersetzung mit dem Überleben des Ich in der Sprache, mit [männlicher] Autorschaft [in der Figur Jordan] und Täter als auch mit [weiblichen] Beschriebenwerden und Opferverhalten [in der Figur Franza]³⁰³. Dabei scheint es, als ob die Sprache für das Ich der ‚Ort der Errettung‘ wird, und gleichzeitig als Schauplatz seiner Auslöschung existent bleibt. Das aber kann nur so verstanden

²⁹⁶ Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 68.

²⁹⁷ Albrecht/Götttsche, Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. [Anm. 54], S. 151.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 171.

³⁰⁰ Bachmann, Watten und andere Prosa [Anm. 287], S. 454.

³⁰¹ Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 172.

³⁰² Erst 1978, im Rahmen von Bachmanns Gesamt-Werkausgabe und durch die Veröffentlichung des Fragment gebliebenen Textes *Der Fall Franza/Das Buch Franza* wird Bachmanns Spezifikum ihrer letzten Schreibperiode sichtbar und von der Literaturwissenschaft im Kontext ihres früheren Werkes neu bewertet. Im Mittelpunkt der Erzählung steht Franza Ranner, die von ihrem Mann als Objekt klinischer Fallstudien [die Auswirkungen der KZ-Haft auf weibliche Häftlinge] eingesetzt und ausgebeutet wird. [Vgl. Bernhard, Das Kalkwerk]. Trotz jahrelanger Mitarbeit verweigert ihr Mann ihr die Mitautorschaft an der erfolgreichen Studie.

³⁰³ Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 169.

werden, dass Bachmann sich einem „Zu-Ende-Erzählen“³⁰⁴ verweigert in einem Konzept, wo das Ende bereits beschlossen ist, was zugegebenermaßen eine paradoxe Erzähl-Situation schafft. Wie um dem entgegenzutreten, schließt Bachmann ihre fünfte *Frankfurter Vorlesung* mit einem Satz von René Char³⁰⁵: „Auf den Zusammenbruch aller Beweise antwortet der Dichter mit einer Salve Zukunft“.³⁰⁶ Bachmanns „verzweifelt Utopiedenken“³⁰⁷ mündet in einer Zuversicht der Utopie von „Ein Tag wird kommen“³⁰⁸, dann, wenn sich „Ort und Zeit außerhalb der Grenzen des real Veränderbaren“³⁰⁹ befinden. Auch wenn sich ihre Hoffnung nicht erfüllen werde, so Bachmann, glaube sie daran: „Denn wenn ich nicht mehr daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben“.³¹⁰

Es scheint, als ob Bernhard durch die Konstruktion der Figur Maria der „tödlichen Symbiose zwischen Autor und Objekt“³¹¹ entgegenzutreten wollte, um ihr dadurch die von Bachmann angestrebte „überdauernde Autor-Identität“ zu ermöglichen.

7. Die literarische Auseinandersetzung mit Krieg und Faschismus

„Die Vernichtung der Monarchie vor einem halben Jahrhundert, die Vernichtung Hitlers vor zwanzig Jahren, wir haben sie nicht genützt“.

[Thomas Bernhard, Politische Morgenandacht, 1966]

³⁰⁴ Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S.169.

³⁰⁵ René Char [1907 Isle-sur Sorgue – 1987 Paris] war französischer Lyriker. Seine poetische Prosa *Feuillets d'Hygnos* ist eine der bedeutendsten Beiträge zur französischen Resistance-Dichtung. Er widmete dieses Werk Albert Camus, welches Paul Celan 1959 übersetzte.

³⁰⁶ Ingeborg Bachmann: Fünfte Vorlesung: „Literatur als Utopie“. In: Monika Albrecht und Dirk Göttsche [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. München: Piper 2005, S. 349.

³⁰⁷ Andreas Hapkemeyer: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991, S.140.

³⁰⁸ Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. In: Koschel Christine, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Werke 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. München, Zürich: Piper 1993, S. 145.

³⁰⁹ Hapkemeyer, Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. [Anm. 307], S. 140.

³¹⁰ Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden [Anm. 308], S. 145.

Albert Camus hat dieses beharrende Streben des Menschen in seinem philosophischen Essay *Der Mythos von Sisyphos* [1942] eindrücklich zum Ausdruck gebracht. So müsse man sich Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen, da der „Kampf gegen Gipfel ein Menschenherz [auszufüllen vermag]“. [S. 101].

³¹¹ Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 176.

Thomas Bernhard findet sich in einem Traditionsstrang der österreichischen Nachkriegsliteratur, der von Franz Tumlner [*Ein Schloss in Österreich*, 1953] Gerhard Fritsch³¹² mit seinen Romanen [*Moos auf den Steinen*, 1956 und *Fasching*, 1967] bis Hans Lebert [*Die Wolfshaut*, 1960] und Albert Drach [*Das Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, 1964] reicht, um neben Ingeborg Bachmann nur einige der bedeutendsten AutorInnen dieser Zeit zu nennen. Ihnen allen war die literarhistorische Auseinandersetzung mit der österreichischen Vergangenheit nach dem Zweiten Weltkrieg ein essentiell schriftstellerisches Anliegen.

Bernhard thematisiert in seiner frühen Prosa die Vereinsamung und Entfremdung des Einzelnen von der Gesellschaft und von sich selbst. Menschliche Zusammenhänge erweisen sich als ver-rückt, als verkehrt oder fallen in sich zusammen. 1963 erlebt er mit seinem Anti-Heimatroman *Frost*³¹³ seine erste große literarische Anerkennung, von der Germanistik thematisch mit Hans Leberts Roman *Die Wolfshaut* von 1960 in Zusammenhang gebracht und gegenüber gestellt.³¹⁴ Kurz darauf – 1964 erscheint Bernhards Erzählung *Der Italiener* –, dessen Protagonist jenem der *Auslöschung* bereits wesensverwandt ist. Diesem werden die Gräueltaten aus der NS-Zeit, wie dem späteren Protagonist Murau die Kollaboration seiner Eltern mit den faschistischen und kirchlichen Eliten zum Trauma.

Eine Komödie von deutscher Seele, heißt der Untertitel von Bernhards Theaterstück *Vor dem Ruhestand*, 1979 uraufgeführt und gleichzeitig als Prosatext erschienen. Ein honoriertes Mitglied des Nachkriegs-Österreich, der Gerichtspräsident Höller, seiner

³¹² Gerhard Fritsch gilt als literarischer Mentor für den jungen Thomas Bernhard.

³¹³ Im Mittelpunkt von *Frost* steht der körperlich und geistig erkrankte Kunstmaler Strauch, der seit Jahren in einer düsteren Gebirgsgegend und in einem ebenso düsteren Gasthof lebt. Ein junger Medizinstudent wird von seinem Vorgesetzten, dem Bruder des Malers, beauftragt den Kranken zu beobachten. Während ihrer gemeinsamen Spaziergänge hält der Maler lange, verzehrende und "wahnsinnigklare" [B. Sorg] Monologe, ohne dass es dem Studenten gelingt in ein Gespräch mit ihm zu kommen. Vollkommen erschöpft kehrt der Famulant, aus Furcht selbst von der "Krankheit der Auflösung" [Frost, S. 322] befallen zu werden, nach knapp vier Wochen zu seinem Studium zurück. Kurz darauf erfährt er von der Abgängigkeit des Malers. Die Suche nach ihm musste wegen der starken Schneefälle abgebrochen werden.

³¹⁴ Lebert [1919–1993, Baden/Wien] kritisiert mit seinem Roman nachhaltig den Nationalsozialismus und an die österreichischen Verdrängungspraxis der Verbrechen im Dritten Reich.

Leberts Protagonist, der Matrose Johann Unfreund kehrt 1952 in sein Heimatdorf *Schweigen* zurück, wo er sich verdächtig macht, weil er sich für die Opfer interessiert, die zu Kriegsende in seinem Dorf als Zwangsarbeiter umgekommen waren. Er stößt auf eine Mauer des Schweigens und Misstrauens. Über die Toten soll geschwiegen werden, und wer anfängt zu reden, muss sterben. Leberts Roman ist eine beklemmende Dorf-Kriminalgeschichte mit politischer Dimension, die in der Realität sein Vorbild hat. Tatsächlich wurden im Frühjahr 1945 auf dem Präbichl in der Steiermark Fremdarbeiter durch SS und Volkssturm umgebracht.

nationalsozialistischen Geisteshaltung noch immer treu ergeben, begeht jedes Jahr im Kreise seiner beiden Schwestern den Geburtstag Heinrich Himmlers, feierlich angetan in seiner ehemaligen und wohl gepflegten SS-Uniform. Bernhard legt darin die psychischen Muster offen, die autoritär faschistische Systeme befördern. So wird der Protagonist von der Macht seiner Vergangenheit übermannt, wobei ihm und seinen beiden Schwestern die Befreiung aus der Starre der festgefahrenen Muster nicht mehr gelingt, ihnen aber die notwendige Existenzsicherheit verschafft.³¹⁵

Georg Hensel spricht in seiner Rezension in der FAZ über die Protagonisten als Bernhards Comic-Nazis. Man lache nicht über die Repliken, sondern über die Selbstentlarvungen. „Man lacht, sofern man lachen kann, über den Zynismus im Brustton der Unschuld. Es wäre, falls es eine „deutsche Seele“ gäbe, der Quellgrund ihrer schauerlichen Komik“.³¹⁶

Bernhards Auseinandersetzung mit faschistischen Strukturen erfährt 1986 in seinem Roman *Auslöschung* in zweierlei Hinsicht einen Höhepunkt. Zum einen positioniert Bernhard seinen Protagonisten Murau in ein dementsprechendes Umfeld, welches als sein nationalsozialistisch-gesinntes Elternhaus eindeutig als Privatraum erkennbar wird. Auch dort war nach 1945 kein bedeutender Sinneswandel eingetreten, was eine Kontinuität der Verhältnisse darstellt. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf Bachmanns Begriff des „Alltagsfaschismus“ verwiesen, der sich ihres Erachtens im privaten Bereich durch jene subtile Unterdrückungsmechanismen generieren und tradieren könne, die sich im Faschismus politisch durchsetzen konnten.³¹⁷ Zum anderen erkennt sich der Bernhardsche Protagonist als ein durch seine Sozialisation ebenso in diese Verhältnisse verstricktes Individuum. Trotz dieser Erkenntnis und der Auseinandersetzung mit seiner traumatisierten Kindheit findet der Erzähler in *Auslöschung* keine andere Konfliktlösungsstrategie als die totale und ebenso radikale Auslöschung dieses Privatraumes und seiner Bewohner. Somit endet Bernhards Roman radikal destruktiv.

³¹⁵ Vgl. Hans Höller: Thomas Bernhard. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt⁴ 1994, S. 117.

³¹⁶ Georg Hensel: Zu: Vor dem Ruhestand. FAZ 1979. In: Jens Dittmar [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Werkausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp² 1990.

³¹⁷ Albrecht/Göttsche, Bachmann Handbuch. [Anm. 69], S. 145.

Sieben Jahre später
Fällt es dir wieder ein
Am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen gehen dir über.

[Ingeborg Bachmann, Früher Mittag]

Ingeborg Bachmann beginnt ihr Schreiben gegen den Krieg und die NS-Herrschaft bereits als Maturantin, wie ihr erst kürzlich publiziertes *Kriegstagebuch*³¹⁸ bezeugt. Die von der Forschung lange Zeit reklamierte „Geschichtsferne der Dichterin“³¹⁹ stellt sich somit als unrichtig heraus und wurde ab Anfang der 1980er Jahre radikal in Frage gestellt. Ein Auswahlband ihrer *Gespräche und Interviews* mit dem Titel *Wir müssen wahre Sätze finden* erscheint 1983 und macht Bachmanns Äußerungen zum Faschismus der Öffentlichkeit erstmals zugänglich. 1971 hatte Bachmann in einem Interview zu ihrem Roman *Malina*³²⁰ den Einmarsch der Hitlertruppen in Klagenfurt geschildert, sodass dieser Erfahrungsbericht in enger Verbindung mit ihrer Ende der 1950er Jahre erschienenen Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* steht. Dieses geschichtliche Ereignis im März 1938 wird als dramatischer Markierungspunkt ihrer Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus angesehen. „Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. [...] diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst“.³²¹ Dieses „historisch-bedingte Urtrauma ihrer Sozialisation“ hat Bachmann mit Nachdruck in die Diskussionen über ihr Werk eingebracht und der „ersten Erfahrung des Schmerzes auf privater Ebene“ an die Seite gestellt.³²² Diese „verdichtende Rückprojektion“ aus der Perspektive zweier Jahrzehnte später kann

³¹⁸ Hans Höller [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann *Kriegstagebuch*. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann. Berlin: Suhrkamp 2010.

³¹⁹ Albrecht/Götttsche, Bachmann Handbuch. [Anm. 69], S. 237.

³²⁰ Interview mit Gerda Bödefeld. In: *Brigitte* 27/1971, S. 62. Warum Bachmann diese wichtige Aussage nicht an prominenterer Stelle für ein breiteres literarisch-interessiertes Publikum machte, ist nicht bekannt. Offensichtlich wusste jedoch Uwe Johnson von diesem Statement Bachmanns in der Frauenzeitschrift, denn es erscheint als Interview-Auszug in seinem 1974 erschienen Buch *Eine Reise nach Klagenfurt*.

³²¹ Ebd. S. 62.

³²² Vgl. Zitat nach Irene Heidelberger-Leonard, 1992. In: Albrecht/Götttsche, Bachmann Handbuch [Anm. 69], S. 237.

als „Schreiben nach Ausschwitz“ als ein Schreiben „danach“, wie Bachmann es selbst bezeichnet hat, gelesen werden.³²³ Das politische Ausmaß und die Bedeutung von „Gedächtnis und Erinnerung“ in der Lyrik Bachmanns, wie in *Die gestundete Zeit* von 1953 werden lange nicht erkannt.³²⁴ In ihrem Gedicht *Früher Mittag* entsetzt die Rückkehr der Henker: „[...] Sieben Jahre später, in einem Totenhaus, trinken die Henker von gestern den goldenen Becher aus [...]“³²⁵ und in der Erzählung *Unter Mördern und Irren*, der vierten Erzählung in *Das dreißigste Jahr* thematisiert sie wiederum „die Verstrickung in die so genannten vermischten Zustände der Nachkriegszeit“³²⁶, womit die Spannungen im Zusammenleben von Tätern und Opfern nach 1945 angesprochen werden. *Unter Mördern und Irren* erzählt vom sogenannten „Freitagsstammtisch in einem Lokal in der Wiener Innenstadt. Dort sitzen regelmäßig sieben Teilnehmer – Täter, Opfer, Kollaborateure, Oppositionelle, junge Intellektuelle und der namenlose Ich-Erzähler zusammen an einem Tisch. Bachmann thematisiert in ihrer Erzählung die „versäumte politisch-gesellschaftliche Neuordnung“³²⁷, eine Äußerung, die dem an den Anfang dieses Kapitels gestellten Statements Bernhards entspricht. Sie zeigt die Problematik in der österreichischen Nachkriegssituation auf, die Max Frisch einmal als „Waffenstillstand mit der eigenen Lüge“ bezeichnet hat. Nach den Entnazifizierungsmaßnahmen der Alliierten und der NS-Amnestie von 1957 nahmen Ehemalige und Sympathisanten des NS-Regimes rasch wieder ihre frühere Posten ein, während aus dem Exil Zurückgekehrte und

³²³ Vgl. Albrecht/Göttsche, Bachmann Handbuch [Anm. 69], S. 237.

Obwohl Bachmann zum Zeitpunkt des Hitlereinmarschs an Diphtherie erkrankt im Krankenhaus in Klagenfurt lag, was Bachmanns Mutter 1987 bestätigt, [Bachmann – Celan, Poetische Korrespondenzen, S. 24]. ändert dieser Umstand nichts daran, dass Bachmann rückblickend ein Erinnerungsbild entwirft, in dem privates und kollektives Gedächtnis zusammenfallen. [Albrecht/Göttsche, Bachmann Handbuch, S. 237].

³²⁴ Ebd. S. 57.

³²⁵ Ebd. S. 64.

³²⁶ Albrecht/Göttsche, Bachmann Handbuch [Anm. 69], S. 239f.

Dieses „Phänomen“ dürfte für die Antifaschistin Bachmann wohl auch deshalb von besonderem Interesse gewesen sein, da sie sich selbst bewusst oder unbewusst in diese „vermischten Zustände“ gezwungen sah und oft erschrocken über die einschlägige Affinität einige ihrer Freunde Kenntnis erhielt. Dazu dürfte ihr Deutschlehrer Friedrich Perkonig, Giuseppe Ungaretti, dessen Gedichte sie übersetzte und der ehemalige SS-Mann Hans Egon Holthusen und dessen Schwester Ursula von Welser – beide zu Bachmanns Münchner Freundeskreis gehörend – zählen. [Vgl. Albrecht/Göttsche, Bachmann Handbuch, S. 238f.].

³²⁷ Vgl. Ebd. S. 239.

ehemals Verfolgte mit ihrer Integration in die “neuen Verhältnisse” kämpften.³²⁸ Wenn auch kein Zweifel besteht, dass mit den “Henker[n] von gestern” die Mörder in den Konzentrationslagern gemeint sind, kann Bachmanns Erzählung *Das dreißigste Jahr* noch nicht als ein “Schreiben nach Auschwitz” gelesen werden. Diesem wird sie sich bald darauf, spätestens seit ihrer Freundschaft mit Paul Celan intensiv zuwenden. Für die meisten österreichischen NachkriegsautorInnen war zu diesem Zeitpunkt, so ausdrücklich auch für Bernhard, ein Schreiben über Krieg und NS-Diktatur, unter Einbezug, aber keinesfalls mit Vorrang des “Themas Auschwitz” bedeutsam.³²⁹

7.1. Kindheit, Sozialisation und Trauma

Der Tod seiner Eltern wird für den Protagonisten in Bernhards Roman *Auslöschung* der entscheidende Zeitpunkt und auslösende Impuls für seine Introspektion mit seiner Kindheit und der damit verbundenen Traumatisierung. Schon bald erkennt und bekennt Muraus, dass der Nationalsozialismus seiner Eltern nicht mit dem Krieg geendet hat, sondern von ihnen weit über seine Zeit hinaus gepflegt wurde, ja – er sei ihnen sogar angeboren. „Der Nationalsozialismus hat ihnen in allem und jedem entsprochen, sie hatten sich in ihm sozusagen selbst entdeckt. [...] So war ich, obwohl die nationalsozialistische Ära längst vorbei war, doch nationalsozialistisch erzogen worden, gleichzeitig katholisch, also mit einer sich auf den heranwachsenden Menschen grausam und entsetzlich auswirkenden österreichischen Machtmischmethode“ [Ausl, S. 291]. Die Schilderungen des Ich-Erzählers in *Die Ursache* unterstützen Muraus Erkenntnisse: „[...] alles ist in diesem Menschen in den ersten drei Jahren [...] zerstört und vernichtet worden [...] und mit einer solchen Brutalität zugeschüttet worden, daß dieser [...] Mensch dreißig Jahre gebraucht hat, um den Schutt, mit welchem er von seinen Erzeugern als Eltern zugeschüttet worden ist, wieder wegzuräumen [...]“.³³⁰ Der Erzähler in *Die Kälte* verschnürt seine peinigenden Jugenderinnerungen als Metapher der Traumatisierung fest in ein Paket, gezwungen es überall hin mitzunehmen. „Ich trage

³²⁸ Vgl. Albrecht/Göttsche, Bachmann Handbuch [Anm. 69], S. 117f.

³²⁹ Vgl. Ebd. S. 240.

³³⁰ Bernhard, *Die Ursache* [Anm. 89], S. 65.

es heute noch, und manchmal mache ich es auf und packe es aus, um es wieder einzupacken und zuzuschnüren“.³³¹

Anders als seine Eltern unterzieht sich Murau einer Eigenreflexion, indem er sich der Folgen des nationalsozialistischen ‚Parteigängertums‘ bewusst wird und versucht, sich ‚zauberlehrlings-gleich‘ von diesen Ungeistern zu befreien. „Ich selbst habe mich diesem Geist entzogen [...], wenngleich ich auch lebenslänglich diesen Kampf zu kämpfen haben werde [...]. Aber meine Existenz ist die lebenslängliche Befreiung von diesem österreichischen Ungeist“.³³² Dass dieser Kampf, trotz seiner Entschiedenheit Rückschlägen ausgesetzt ist, zeigt Muraus Abjektion gegenüber den Schwestern, versetzt mit einem plötzlich aufkeimenden Machtgefühl als Herr und Erbe von Wolfsegg: „Ich hätte ihnen jetzt alles mögliche befehlen können, dachte ich, und sie hätten meinen Befehl ausgeführt. Ich hatte sie vollkommen in der Hand“. [Ausl, S. 465]. Ein weiteres Beispiel eines latent vorhandenen diktatorischen Machtverhaltens stellt Muraus Äußerung bei einem gemeinsamen Besuch mit seinen Schwestern in der Kindervilla dar. Aus der Befürchtung heraus, die Tauben könnten die Architektur zerstören, lässt er sich zur Forderung „[...] Die Tauben gehören dezimiert“ hinreißen, während es [ihm] augenblicklich peinlich gewesen war, das Wort *dezimiert* ausgesprochen zu haben“ [Ausl, S. 401f]. Er sieht sich in seinem jahrzehntelangen Bemühen, dem Trauma Wolfsegg zu entkommen als gescheitert. „[...] daß ich mich nicht nur von Wolfsegg, sondern von allem unabhängig, nicht befreit und nicht unabhängig gemacht habe, sondern im Gegenteil auf die deprimierendste Weise verstümmelt. Ich bin ein verstümmelter Mensch [...]“ [Ausl, S. 338f].

Wie Bernhards autobiographisches Erzähler-Ich berichtet auch die auktoriale Erzähl-Figur aus Bachmanns Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* über belastende Kindheitserfahrungen während des Krieges. Der Krieg schiebt die „wirkliche Welt vor die traumverhangene“ und „die Kinder kommen noch einmal ins Staunen: die nächsten Christbäume fallen wirklich vom Himmel. Feurig“. [...] Die Kinder [...] unterhalten sich über Zeitzünder und Tellerbomben. [...] manchmal hocken sie nur da, starren vor sich hin und hören nicht mehr drauf, wenn man sie „Kinder“ ruft. Es gibt genug Scherben für Himmel und Hölle, aber die Kinder

³³¹ Bernhard, Die Kälte [Anm. 88], S. 42.

³³² Ebd. S. 293.

schlottern, weil sie durchnässt sind und frieren“.³³³ Nur das „Hüben und Drüben“, das sich mit Kreidestrichen begrenzen lässt, erinnert sie an die verlorene Sicherheit vergangener Kindertage. „Sie hüpfen auf einem Bein in die Hölle und springen mit beiden Beinen in den Himmel“.³³⁴ Bachmanns Erzählfigur lässt in diesem Text das jüdische Schicksal während der NS-Zeit schon bemerkenswert klar anklingen, wenn sie davon spricht, dass „vor Kindern man nur in Andeutungen [spricht]. Sie können nicht erraten, daß das Land im Begriff ist, sich zu verkaufen und den Himmel dazu, an dem alle ziehen, bis er zerreißt und ein schwarzes Loch freigibt“.³³⁵

7.2. Der Vertrauensverlust in die Heimat

Der Held in *Auslöschung* verlässt seine Heimat Wolfsegg, wie die, an seine Seite gestellte Dichterin Maria ihre Geburtsstadt: Sie ist „[A]us der kleinen südösterreichischen lächerlichen Provinzstadt, in der Musil geboren worden ist [...] aus der Stadt in fataler Grenznähe, in welcher immer schon der Nationalismus und Nationalsozialismus und der provinzielle Stumpfsinn vulgäre Blüten getrieben haben [...] aus ihrer ihr doch immer gleich schädlichen Kindheitsstadt weggegangen“ [Ausl, S. 232f].³³⁶ Beide hatten sich aus der Provinz in Wien die Rettung erwartet und hatten begriffen, dass Wien, als „rücksichtslose[n], völlig verkommene[n] Stadt [Ausl, S. 234] kein Ziel eines längeren Aufenthaltes bleiben darf. Maria, kaum älter als Murau war von Deutschland über Paris nach Rom gekommen, um „in der Stadt für den Kopf“ [Vgl. Ausl, S. 20] ebenfalls ihre wahre Heimat zu finden.³³⁷ Zu Muraus

³³³ Ingeborg Bachmann: Das dreißigste Jahr: Jugend in einer österreichischen Stadt. In: Ingeborg Bachmann. Sämtliche Erzählungen. München, Zürich: Piper⁴ 1992, S. 90f.

³³⁴ Ebd. S. 87.

³³⁵ Ebd. S. 88.

³³⁶ In einem Brief an Uwe Johnson schreibt Bachmann im Juli 1970: „Man müßte überhaupt ein Fremder sein, um einen Ort wie Kl[agenfurt] länger als eine Stunde erträglich zu finden, oder immer hier leben, vor allem dürfte man nicht [...] auch noch wiederkommen. [Johnson, Eine Reise nach Klagenfurt, S. 15].

³³⁷ In *Der Stimmenimitator* lässt der Erzähler über die römische Dichterin wissen: „Sie war fortwährend auf der Flucht gewesen [...]“ [S. 167]. Bachmanns vielfaches Reisen und Verlegen ihres Wohnsitzes werden zu einem charakteristischen Zug in ihrem Leben und fließen als Auf- und Ausbruchsthematik in ihren Texte ein. [Hapkemeyer, Ingeborg Bachmann, S. 42].

Ab 1954 lebt Bachmann in Rom, wenn auch mit längeren Unterbrechungen. 1965 zieht sie zum vierten und letzten Mal in die Stadt, in der sie einfach am besten leben zu können glaubt, „einem Ort, an dem sich die „Utopie in Permanenz ereignet“. [Albrecht/Göttsche, Die Rom-Essays, Bachmann Handbuch, S.174].

dortigem Gesellschaftskreis zählen neben der Dichterin sein Privatschüler Gambetti, der Philosoph Zacchi, der wie Murau selbst auf der Piazza Minerva neben dem Pantheon wohnt, und Eisenberg, Muraus enger Freund aus Wiener Studienzeiten.³³⁸ Eisenberg verbindet mit Maria ein großes philosophisches Interesse. Er hält sich immer wieder in Wien auf, wo hingegen Maria, inzwischen zur Dichterin von Weltrang aufgestiegen, bezüglich einer Rückkehr nach Wien, das ihr trotz aller Widrigkeiten noch immer „Heimat und Zuflucht“ bedeutet, ambivalent bleibt. [...] „sie sagte auch immer von dem Wort *Heimat*, sei es das *verführerischste*“ [Ausl, S. 236]. Die unterschiedliche Auffassung eines Heimat- oder Österreichbildes zwischen Bernhard und Bachmann lässt Murau Marias hoffnungsvolle Worte über Heimat deshalb auch mit „einem Lachen quittieren“, „denn das Wort *Heimat* aus ihrem Mund ist immer genauso grotesk gewesen, wie aus dem meinigen, nur spreche ich es niemals aus, weil es mir zu widerwärtig ist, überhaupt gebraucht zu werden [...]“ [Ausl, S. 236]. Murau führt die dichterische Kraft Marias auf ihr polares Spannungsverhältnis zwischen Rom und Wien zurück: „Maria, die Römerin sein will, gleichzeitig Wienerin und aus diesem gefährlichen Gefühl- und Geisteszustand heraus ihre großen Dichtungen schreibt, dachte ich“ [Ausl, S. 237].

Tatsächlich hat Bachmann selbst einmal ihr ‚Doppelleben-Dasein‘ insofern kommentiert, als dass gerade die räumliche Distanz zu Wien ihr ein Schreiben über Österreich ermögliche. Rom sei für sie der ideale Ort zu leben, „Österreich aber der Punkt, von dem aus sie denkt und schreibt“. Ihre römischen Freunde, so Bachmann, machten sich öfters lustig über ihre „wienerische Wohnung, mitten in Rom“, an der sie „ostinamente“ festhält. Durch diese scheinbaren Äußerlichkeiten wird jedoch die ständige Präsenz Österreichs in Bachmanns Gedanken demonstriert. Ihr großer Freundeskreis in Rom, darunter zahlreiche Literaturschaffende, wie Roberto Calasso, Alberto Moravia, Elsa Morante, der Filmregisseur Pier Paolo Pasolini oder der Verleger Feltrinelli bestätigen aber auch ihre Integration in ein italienisches Leben.

³³⁸ Muraus philosophischer Freund Zacchi generiert sich aus der gleichen Inspirationsquelle, aus der sich Person und Daten Spadolinis herleiten. [Vgl. Anm. 94].

Paul Chaim Eisenberg ist bis heute Oberrabbiner der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien. Er folgte seinem Vater Bela Akiba Eisenberg, der dieses Amt bis 1983 bekleidete. Weder er noch sein Vater waren mit Thomas Bernhard bekannt. Auch ihre Lebensgeschichten [Vater und Sohn Eisenberg kommen nicht aus der Schweiz wie im Roman, sondern aus Ungarn] haben mit der von Muraus „Geistesbruder“ Eisenberg nichts gemeinsam. [Israelitische Kultusgemeinde, s. Bibliographie]

So deckt sich der biographisch beschriebene Lebensraum der Dichterin Bachmann mit dem der Romanfigur Maria, für die beide der Ort für Leben und Schreiben die Stadt Rom wird. Ihr Aufbruch aus Österreich, als Ausdruck der Hoffnung zwischen „Nicht-mehr und Noch-nicht“³³⁹ hatte sie dorthin geführt.

Während Bernhards Dreh- und Angelpunkt seines Schreibens thematisch ebenso Österreich bleibt – „Ja, wirklich, wenn dieses Land sich ändern sollte, bliebe mir nichts anderes übrig, als auszuwandern“³⁴⁰ – gilt ihm seine Heimat als der Ort, an dem er immer wieder zurückkehrt. Die Flucht aus seinem „Arbeitskerker“ Ohlsdorf in kürzere und längere Auslands-Aufenthalte nützt er für sein literarisches Arbeiten. „Ich gehöre zu den Menschen, die im Grunde keinen Ort auf der Welt aushalten und die nur glücklich sind *zwischen* den Orten, von denen sie weg und auf die sie zufahren“. Wie der Bernhardsche Protagonist in *Wittgensteins Neffe* „seine „Ruhe zwischen den Orten“ empfindet, hat Bernhard häufig über seine eigene Befindlichkeit gesprochen.

7.3. Die österreichische „Machtmischmethode“³⁴¹

„Aber es interessiert Sie ja, was in Österreich passiert?

Na weniger, weil es ja eh immer das gleiche ist. Ist ja auch unerheblich im Grund. Ist ja ein kleines Land, sind lauter liebe Leut', aber bössartig und unwichtig und katholisch“.

[Thomas Bernhard]

Bernhards *Auslöschung* steht in intertextueller Nähe zu anderen österreichischen Schlossromanen, wobei das feudale Anwesen als aristokratischer Wohnsitz gezielt den Topos für das habsburgische „Haus Österreich“ einnimmt. Dieses „metonym for Austria“, wie auch Thorpe³⁴² das Schlossmotiv nennt, ist eng mit dem von Claudio Magris geprägten „habsburgischen Mythos“³⁴³ verbunden. Diese euphemistische

³³⁹ Vgl. Inge von Weidenbaum: Ist die Wahrheit zumutbar? In: Ingeborg und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 26.

³⁴⁰ Jean-Louis de Rambures: Ich bin kein Skandalautor. In: Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons. Wolfram Bayer, Raimund Fellingner und Martin Huber [Hrsg.]: Berlin: Suhrkamp 2011, S. 233.

³⁴¹ Bernhard, *Auslöschung* [Anm. 25], S. 291. Bernhard meint damit die „Vermischung“ von Nationalsozialismus und Katholizismus.

³⁴² Kathleen E. Thorpe: Die schon verlorenen Spiele im Prosawerk Thomas Bernhards. University of the Witwaterstrand, Johannesburg 1981.

³⁴³ Claudio Magris: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Müller 1966.

Verknüpfung zur untergegangenen Monarchie wird nicht selten durch ruinöse Gebäudekomplexe als Schauplätze der Erzählung symbolisiert.

Bernhards politisch eingeschätzter Roman *Auslöschung*, gehört dem Genre der österreichischen Schlossromane zwar an, reiht sich inhaltlich aber entschieden konträr ein. Für den Protagonisten mit dem altösterreichischen Vornamen Franz Josef wird sein "Herkunftskomplex" [Ausl, S. 201] zum "ererbten Alptraum" [Ausl, S. 482) und das Schloss als 'Kindheitskerker' symbolisiert, "die mauerhaft gegenwärtige Geschichte des Ich und die Last ererbter Tradition".³⁴⁴ Wie der Titel von Hans Leberts Roman *Die Wolfshaut*³⁴⁵ verweist auch Thomas Bernhards 'Wolfsegg-Roman' auf die „nationalsozialistische Barbarei im Jahrhundert der Wölfe“³⁴⁶, womit für den Protagonisten Murau schreckliche Erinnerungen verbunden sind. „Wolfsegg ist während der Nazizeit eine Hochburg des Nationalsozialismus, gleichzeitig eine Hochburg des Katholizismus gewesen. Die Erzbischöfe und die Gauleiter wechselten sich an den Wochenenden hier ab, gaben sich einander die Türklinke in die Hand“ [Ausl, S. 196]. Damit wird eindeutig, dass es Bernhard nur möglich ist, diese beiden Ideologien als ineinander verstricktes Produkt zu betrachten. Dementsprechend zeigt auch die autobiographische Erzählung *Die Ursache* den Ich-Erzähler dem autoritären österreichischen Erziehungssystem ausgesetzt, welches während des Krieges nationalsozialistisch und danach übergangslos katholisch geprägt war. In beiden Systemen bedienten sich die Erzieher eines „menschenfeindliche[n] Züchtigungsmechanismus“³⁴⁷, das manchen Zögling im wahrsten Sinn des Wortes zu Tode demütigte und in den Selbstmord trieb. Auf den Alltag der jungen Menschen haben Zusammenbruch des Tausendjährigen Reichs und Kriegsende wenig Einfluss.

Murau unterlegt seine habsburgischen Wurzeln, indem er Gambetti über die Jagd-Besuche seiner Verwandten aus Cadiz und Bilbao, aus Italien und Holland auf Wolfsegg erzählt. [Ausl, S. 186].

³⁴⁴ Höller, Thomas Bernhard. [Anm. 315], S. 91.

³⁴⁵ Der Titel *Die Wolfshaut* geht auf eine Legende zurück, die von einem Riesenwolf erzählt, der sich vor dem Zweiten Weltkrieg im Gebiet der Koralpe aufgehalten haben soll und wegen des großen Schadens, den er am Vieh anrichtete „Bauernschreck“ genannt wurde. Diese Legende dürfte auch Lebert gekannt haben.

³⁴⁶ Zitiert nach Nadesdja Mandelstam <http://www.zeit.de/1971/14/Ein-Dichter-unter-Woelfen> und Bernhard Judex: Thomas Bernhard. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2010, 126.

Der Name Wolfsegg fiel Bernhard bereits auf, als er noch als junger Journalist über die Geheimnisse der Ortsnamen im Hausruck recherchierte. In seinem Zeitungsartikel sinniert er dann über die Bedeutung des Namens, der die Assoziation an "die Wölfe, die einst hier gehaust haben sollen, an diese Bestien" hervorruft. [Höller, Politische Philologie des Wolfsegg Themas, S. 38].

³⁴⁷ Thomas Bernhard: *Die Ursache*. [Anm. 89], S. 74.

Das Hitlerbild an der Wand wird gegen das Kreuz ausgetauscht, im Tagraum, wo früher *Es zittern die morschen Knochen*³⁴⁸ gesungen wurde, singt man nun in der neu bezeichneten Kapelle *Großer Gott wir loben dich*.³⁴⁹ Hatten früher die stramm stehenden Zöglinge erst nach einem „Heil Hitler“ des despotischen Direktors zu essen beginnen dürfen, haben sie nun genauso stramm zu stehen und warten auf das „Gesegnete Mahlzeit“ des Präfekten, der auf katholische Weise das nationalsozialistische Erbe seines Vorgängers übernommen hat.³⁵⁰ Muraus spricht über die verheerende Auswirkung seiner katholischen Erziehung. „Wir sind katholisch erzogen worden, hat geheißen, wir sind von Grund auf zerstört worden [...]. Der Katholizismus ist der große Zerstörer der Kinderseele, der große Angsteinjager, der große Charaktervernichter des Kindes“ [Ausl, S. 141].

Waren im für den *Auslöschung*-Roman entscheidenden Fragment *Der Italiener* die Täter die Deutschen und die Schlossbesitzer auf Seiten der Opfer, so zählt nun die „neue Herrschaft“ des Hauptwerks zur katholisch-nationalsozialistischen Täterschaft und wird damit zur Bürde österreichischer Vergangenheit. Dass Muraus Eltern gerade in der, von ihm so innig geliebten, Kindervilla – seinem Kindheitsparadies, zwei Gauleiter nach dem Krieg verstecken, wird zum Bild seiner zerstörten Kindheit und damit zu einem weiteren Schauplatz „Bernhardscher Kindheitshölle“.³⁵¹

In dieses Koordinatensystem, wie Claude Haas³⁵² die Verflechtung von Katholizismus und Nationalsozialismus bezeichnet, sind nun Muraus Eltern, im Besonderen aber seine Mutter, als die bevorzugte Abjektfigur in *Auslöschung* tief eingeschrieben. Das

³⁴⁸ Dieses von Bernhard zitierte NS-Lied stellt einen intertextuellen Verweis zu Ingeborg Bachmann her. Der Deutsche Hans Baumann, ehemaliger Hitlerjugendführer und Komponist mehrerer, inzwischen verbotener NS-Lieder erhält den Auftrag des Piper-Verlags, einen Gedichtband, der von Bachmann hoch geschätzten und ihr persönlich bekannten russischen Lyrikerin Anna Achmatowa zu übersetzen. Bachmanns heftiger Protest hatte Erfolg. [Hapkemeyer, Entwicklungslinien in Werk und Leben, S. 133 und <http://www.volksliederarchiv.de/lexikon-18.html>].

³⁴⁹ Bernhard, *Die Ursache* [Anm. 89], S. 67.

³⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 74

³⁵¹ Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard. Leben – Werk – Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBiographie 2006, S. 109.

Die, von Muraus so liebevoll beschriebene Kindervilla, Hort seiner schönsten Kindheitserinnerungen, Ort, zahlreicher, von ihm und seinen Geschwistern aufgeführter Theaterstücke [diese Schilderung existiert bereits in *Der Italiener*] wurde tatsächlich vor zweihundert Jahren für Kinder erbaut. Auf scharfsinnige Weise setzt Bernhard die politische Aktualität seiner Zeit künstlerisch um, indem er im beeindruckenden Bild der Kindervilla, Kindheit und Politik untrennbar verschmilzt. [Vgl. Dittmar, *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, S. 305f].

³⁵² Haas, *Arbeit am Abscheu* [Anm. 132], S. 104.

Christentum auf Wolfsegg wird durch den erzkatholischen Nuntius Spadolini verkörpert, der sich als Geliebter von Muraus Mutter gleichzeitig am nationalsozialistischen Unheil mitschuldig macht.³⁵³ In den Augen ihres Sohnes ist sie eine scheinfromm-katholische und hysterisch-nationalsozialistische Frau, was durch den Wert, den sie darauf legt, eine „Deutsche Frau“ [Ausl, S. 193] zu sein verstärkt wird. So kann sich auch der Vater, ohnehin als Schwächling bezeichnet, dem Anschluss an die Nationalsozialisten nicht widersetzen. Muraus Vater, der „erpresste Nazi“, profitiert von den Machthabern und „als sie weg waren, blieb er ungeschoren, vollkommen ungeschoren“ [Ausl, S. 193f]. Nur die Einstichstelle für die nationalsozialistischen Orden im Revers seines Jacketts wird zur Zeugenschaft seiner einstmaligen Parteinahme, verräterisch an die Vergangenheit erinnernd, wie „der auf der grauen Wandfläche auffallend weiß gebliebene Fleck [...] auf welchem jahrelang das Hitlerbild hing“.³⁵⁴ „Überganglos war er auch für die Nachkriegsleute der Herr“ [Ausl, S. 194], um in gleich opportunistischer Weise aus der folgenden amerikanischen Besatzungsmacht ebenfalls seinen Nutzen zu ziehen.

Die Tatsache, dass Murau trotz alledem seine Mutter als die viel fanatischere Anhängerin des NS-Regimes bezeichnet als den Vater verstärkt sein abwertendes Frauen- und Mutterbild. „Der Nationalsozialismus ist immer ihr Ideal gewesen, wie für mindestens neunzig Prozent der übrigen österreichischen Frauen“ [Ausl, S. 196]. Möglicherweise lässt diese Textpassage auch auf eine Absage Bernhards an den ‚Mythos Österreich als Anschlussopfer‘ schließen, in jedem Fall aber wird die Mutter als die stete Verführerin für das Böse verantwortlich gemacht. In Bernhards Dramulett *Freispruch* wird ebenso kein Hehl daraus gemacht, dass die Frauen die größeren ‚Nazinen‘³⁵⁵ sind. So bekundet die ideologisch ewig gestrige Frau Sütterlin: „Überhaupt die Männer/ waren nie so treue Deutsche wie die Frauen. Die Männer sind Deutschland immer in den Rücken gefallen. Mit ein paar Ausnahmen“.³⁵⁶

Die literaturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse bewegen sich innerhalb der Divergenz, Bernhard einerseits einen gewissen oberflächlichen Umgang mit der

³⁵³ Vgl. Göbbling, Die „Eisenbergrichtung“ [Anm. 27], S. 68.

³⁵⁴ Bernhard, Die Ursache [Anm. 89], S. 67.

³⁵⁵ Der Ausdruck ‚Nazinen‘ lehnt sich an den Titel *Unsere Töchter, die Nazinen* von Hermynia Zur Mühlen an.

³⁵⁶ Martin Huber und Bernhard Judex [Hrsg.]: Thomas Bernhard Dramen III. Der deutsche Mittagstisch. *Freispruch*. Nach der Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin: 2010, S. 314.

historischen Realität zu bescheinigen und andererseits sein Insistieren auf die Komplementarität von Katholizismus und Nationalsozialismus „als eine Art anthropologische Größe“³⁵⁷ zu sehen. Muraus Zuordnungen arten so häufig zu verallgemeinernden ‚Rundumschlägen‘ aus. „Der österreichische Mensch ist durch und durch ein nationalsozialistisch-katholischer von Natur aus“ oder „Gehen wir in Wien auf die Straße, sehen wir letzten Endes nur Nationalsozialisten und Katholiken“ [Ausl, S. 292]. Weder eine historisch hinterfragenswerte, noch eine kulturell-soziologische Zuordnung trifft aber dann zu, wenn Bernhard die Nazi-Zeit auf Wolfsegg als Komödienstoff ausstaffiert: Dem pompös ausgerichteten Leichenzug auf Wolfsegg folgt „unser nationalsozialistisch-katholisches Volk [...]. Und unsere nationalsozialistisch-katholische Musikkapelle spielt dazu.“ Dann gesellen sich noch die, ebenfalls nationalsozialistisch-katholische[n] Böller, Kirchenglocken und Sonne dazu, wenn die Wetterverhältnisse aber andere sind, dann auch noch der „nationalsozialistisch-katholische Regen“ [Ausl, 444f]. Höller beurteilt „diese österreichische Wahrheit“ [Ausl, S. 292], wie Murau sie nennt, als eine der „provokantesten Verabsolutierungen“ in Bernhards Werk, in dem der österreichische Arbeiteraufstand gegen das austrofaschistische Regime im Februar 1934, an dem auch das Wolfsegger Kohlenrevier teilhat ignoriert wird.³⁵⁸ Eine Dokumentation des Kulturvereins Vöcklabruck bezeugt, dass allein in Oberösterreich 99 katholische Priester „wegen Wehrkraft- oder Staatszersetzung“ eingekerkert wurden und 16 Priester dort oder im Konzentrationslager umkamen.³⁵⁹

Muraus Eintreten für das Denunziationsopfer in *Auslöschung*, den Bergmann und Kleinlandwirt Schermaier, setzt sich beinahe phantastisch zur übrigen Stilisierung in Bernhards Roman ab. Murau, der diesem einfachen Menschen schon seit seiner Kindheit „wie keinem andern verbunden“ ist und zu dem er immer gegangen ist, „um [s]ich aus [s]einer Wolfsegger Verzweiflung zu retten“ [Ausl, S. 446], fühlt sich auch auf Grund des begangenen Unrechts an Schermaier zu seiner Niederschrift

³⁵⁷ Vgl. Haas, Arbeit am Abscheu [Anm. 132], S. 106f. Das zwiespältige Verhältnis Bernhards zu Österreich kann am besten, wenngleich auch schon mit der vielfach verwendeten Formel „Hassliebe“ bezeichnet werden. „Ich liebe Österreich. Das kann man doch nicht verleugnen. Nur die Konstruktion von Staat und Kirche – die ist so scheußlich, daß man sie nur hassen kann“, so Bernhard in einem Interview. [Scheib, Von einer Katastrophe in die andere, Der Wahrheit auf der Spur, S. 271].

³⁵⁸ Vgl. Höller, Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften. [Anm. 183], S. 230.

³⁵⁹ Vgl. Christian Hawle: Widerstand und Verfolgung im Bezirk Vöcklabruck. Eine Dokumentation. 1985, S. 62ff.

verpflichtet. Während ein ehemaliger und benachbarter Gauleiter „nach der Vertuschung seiner Greuelthaten und der Niederschlagung seines Verfahrens“ [Ausl, S. 446] schon seit Jahren eine luxuriöse Pension bezieht, hatte Schermaier keine Entschädigung für seinen Aufenthalt in einem holländischen KZ erhalten. Der Nachbar, der Schermaier wegen unerlaubten Abhörens eines Fremdsenders angezeigt hatte, „hat ihn nach dem Kriegsende auf den Knien darum angebettelt, er möge sich nicht an ihm rächen“ [Ausl, S. 447]. Diese ‚bernhardeske‘ Darstellung und Banalisierung im Umgang mit den Opfern geht an der Dimension der nationalsozialistischen Verbrechen vorbei und kann mit dem Ausdruck einer „Romantik nach Dachau“³⁶⁰ überschrieben werden. Der Fall Schermaier, als einzig angesprochenes Opfer, aber stellvertretend für alle Opfer unter dem NS-Regime ausgewiesen, verbleibt als „schmaler Weg“ der nationalsozialistischen Ausrottungs-Problematik gegenüber den jüdischen Opfern. Murau verbleibt bei seinem Thema – der Anklage der Täter –, von denen sich „Tausende[r] ja Zehntausende[r] solcher gemeiner Verbrechen schuldig gemacht habe[n] und sie verschweige“ [Ausl, S. 458f]. Und dann treibt Bernhard Muraus Anklage ins Extreme – „Das Schweigen ist das Entsetzliche, dieses Schweigen ist noch entsetzlicher als die Verbrechen selbst“ [Ausl, S. 459] – eine Bemerkung, die wohl nur vor dem Hintergrund des radikalen Übertreibungskünstlers nachvollzogen werden kann.

Beim ‚theatralisch- und barock- österreichisch inszenierten‘ Begräbnis, Gößling spricht von einem „nationalsozialistischen Restaurationstheater“³⁶¹ der tödlich Verunglückten, das nach dem genauen Begräbnisplan von Wolfsegg durchgeführt wird, schreiten hinter den zahlreich erschienenen kirchlichen Würdenträgern aus Oberösterreich und Salzburg die ehemaligen Gauleiter und Vertreter des Kameradschaftsbundes und „zum Teil auf Krücken, die alten Kämpfer und Blutordensträger für ihre verabscheuungswürdigen nationalsozialistischen Ideale“ [Ausl, S. 640]. Abscheu und Ekel des ‚scheinheiligen Auftritts der einstigen Kollaborateure‘ lassen Murau ihre Kondolenzbekundungen zurückzuweisen und ihnen den Händedruck verweigern.

³⁶⁰ Gößling, Die „Eisenbergrichtung“ [Anm. 27], S. 55.

³⁶¹ Ebd. S. 57.

7.4. Die Abschenkung des Erbes – ein Danaer-

Geschenk?³⁶²

Murau teilt von Maria – der Dichterin in seiner Niederschrift – mit, sie sei stets die “Eisenbergrichtung” gegangen. So ist es nicht verwunderlich, dass Murau Maria, als seine zweite Hoffnungsfigur an die Seite seines jüdischen Freundes stellt. Die Geistesverwandtschaft zum jüdischen Freund und die “Eisenbergrichtung” können als Symbol für Auschwitz, Buchenwald oder Dachau gelten – Orte, die aus der deutschen Geschichte nicht mehr *auszulöschen* sind. Eisenberg, der Hüter des ‚geistigen Grals‘ verkörpert mit Maria die deutsch-jüdische Versöhnung.

Im Akt der Abschenkung seines Erbes an die Israelitische Kultusgemeinde in Wien verschränkt Murau seine eigene nationalsozialistisch belastete Biographie mit der „unversehrten zukunftsversprechenden Biographie“³⁶³ des Rabbiners und lässt den Traum einer neuen heilen Welt entstehen. Durch die Auslöschungsschrift will sich Murau seines gesamten ‘vermachten Alpdrucks’ entledigen, der – einer Erbschuld gleich – unser aller ist, denn “wir tragen alle ein Wolfsegg mit uns herum und haben den Willen es auszulöschen” [Ausl, S. 199]. Auch andere Protagonisten Bernhards verweigern ihr Erbe, aber allein in *Auslöschung* bezieht sich die Verweigerung gezielt auf die in Wolfsegg verankerte NS-Geschichte. So kündigt Murau in einem der Schlusssätze seiner Niederschrift seine beabsichtigte Unterredung mit Eisenberg in Wien an, “in welcher ich ihm ganz Wolfsegg, wie es liegt und steht, und alles *Dazugehörende*, als ein völlig bedingungsloses Geschenk, der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien anbieten wollte” [Ausl, S. 650]. Laut Murau umfasst das Anwesen Wolfsegg einen Besitz von zwölf Tausend Hektar Land. Aber ist es wirklich eine generöse Geste? Und was meint Murau, wenn er “alles *Dazugehörende*” von Wolfsegg mitvererbt? Was immer es sei, ist es nicht ein Danaergeschenk?

In diesem Kontext interpretiert Heidelberger-Leonard die Erbverweigerung Muraus als “eine Amputation der eigenen Vergangenheit, die nur als Akt der Verdrängung

³⁶² Der Begriff *Danaer-Geschenk* entstammt der griechischen Mythologie. Man versteht darunter in Anlehnung an das Trojanische Pferd der griechischen Danaer ein Geschenk, das zwar Vorteile bringt, aber auch fatale Gefahren in sich birgt.

³⁶³ Irene Heidelberger-Leonard: Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller. In: Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard [Hrsg.]: Antiautobiographie Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1995, S. 190.

schlimmster Art verstanden werden kann”.³⁶⁴ Die Abschenkung, als vermeintliche Großzügigkeit Muraus beschrieben, entpuppt sich als Verweigerung die Last österreichischer Geschichte zu tragen. Diese geht einher mit seinem Versagen, Verantwortung für seine an sich gestellte Lebensaufgabe „in [die] fürchterlichen Geschichtsabgründe hinein und hinunter zu schauen“ [Ausl, S. 57] zu übernehmen und sich mit seiner Familien-, aber auch historischen Geschichte zu konfrontieren. Muraus Handlungsweise wird zum Ausdruck einer rein „plakativ korrekten Gesinnung“³⁶⁵ und erweckt den Eindruck sich auf materiellem Weg ein reines Gewissen oder gar Vergebung erkaufen zu wollen. Diese Deutung wird insofern verstärkt, da die jüdische Opfer-Thematik nur am Anfang und Ende der Auslöschungsschrift durch den Rabbiner Eisenberg markiert ist. Auf mehr als 650 Seiten Murauscher Lebensgeschichte befasst sich der Protagonist, mit Ausnahme des Falls Schermaier, dessen Schicksal sich trotz der ausgestellten Bedeutung nur über drei Seiten erstreckt, ausschließlich mit der katholisch-nationalsozialistischen ‘Täterseite’. Das Leiden der Juden wird totgeschwiegen, auch über das Schicksal von Eisenberg, als potentieller Vertreter der jüdischen Opferseite, wird nicht gesprochen. In der Hauptsache wird die Figur des jüdischen Geistesmenschen durch den Kontext mit seiner geistig-ebenbürtigen Freundin Maria und durch die Doppeltopographie Wien-Rom am Leben erhalten.

Der ‚aufgesetzte Automatismus‘ in Muraus Abrechnung mit seinem Herkunftskomplex und die „kalkulierte Bosheit“³⁶⁶ seinen Schwestern gegenüber, ihnen durch die Abschenkung des Erbes ihre Lebensgrundlage zu nehmen, erzeugen letztendlich die Wirkung eines ‘selbstverliebten Verwirrspiels’. Die „jüdischen Dimension“ erscheint in einer auffallenden Ungebrochenheit und Muraus Mangel an Einfühlungsvermögen für das jüdische Schicksal wird zugunsten einer narzißtischen Megalomanie Bernhards offenbar.³⁶⁷

Mögen Bernhards Österreich-Provokationen einiges in der öffentlichen Vergangenheitsbewältigung in Gang gebracht haben, so verstellt aber gerade sein Verharren in der ‘eigenen Situation’ “die Einsicht in makrostrukturelle

³⁶⁴ Vgl. Heidelberger-Leonard, Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller. [Anm. 363], S. 191.

³⁶⁵ Ebd. S. 192.

³⁶⁶ Höller, Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften. [Anm. 183], S. 231.

³⁶⁷ Vgl. Heidelberger-Leonard, Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller [Anm. 363], S. 194.

Zusammenhänge”.³⁶⁸ Die Auseinandersetzung mit dem Auschwitz-Komplex in *Auslöschung* mutiert zum “Pflichtfach für den Schriftsteller”³⁶⁹, indem Bernhard seinen Protagonisten einen oberflächlichen und wenig sensiblen Ausweg aus der Aporie Auschwitz einschlagen lässt.

7.5. Der Versuch einer Korrektur?

In *Auslöschung* hatte Bernhard eine deutsch-jüdische Ebene zwischen Maria und Eisenberg entworfen, die sich weder auf den Auschwitz-Komplex noch auf die Kriegsjahre bezieht. Dennoch scheint es, als hätte Bernhard beabsichtigt, seine Bewunderung und Anerkennung „für Bachmanns Potenz unter dem Eindruck der jüdischen Katastrophe verändertem Schreiben“³⁷⁰ zum Ausdruck bringen wollen. So zeichnet das Erzähl-Ich der Ikone Bachmann in der einmontierten Traumepisode nicht nur ein genaues, sondern auch ein sinnliches Porträt und rückt sie an die Seite des jüdischen Freundes Eisenberg. Diese Anspielung auf die langjährige Beziehung zwischen Bachmann und Celan ist nicht schwer zu dechiffrieren. Ingeborg Bachmann und Paul Celan haben einander 1948 in Wien kennen gelernt und zahlreiche Textstellen in Bachmanns Werk verweisen auf einen poetischen Dialog und eine Intertextualität zu Celans Dichtung. Als Beispiel sei die starke Präsenz Celans Gedichte in *Malina* und auf die darin eingebaute märchenhafte Legende der *Prinzessin von Kagran* erwähnt, die Bachmann nach Celans Freitod ausgearbeitet hat. Die Bedeutung von Celans Gedichte lässt Bachmann in ihrer zweiten Frankfurter Vorlesung einfließen und ihre Erzählung *Undine geht*³⁷¹ gilt als Antwort auf Celans *Meridian*-Rede. Celan spricht darin über seine Forderung, durch die Kunst in die „eigenste Enge“ zu gehen und dadurch Freiheit zu erlangen.³⁷² Diese „Enge“, auch als menschliche Enge zu verstehen, wird essentieller Bestandteil seiner Lyrik. Bekanntlich wurden Celans Eltern deportiert, sein Vater verstarb an Typhus, seine

³⁶⁸ Heidelberger-Leonard, Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller [Anm. 363], S. 192.

³⁶⁹ Der hier gewählte Ausdruck bezieht sich auf den Aufsatztitel von Irene Heidelberger-Leonard.

³⁷⁰ Vgl. Gehle, Maria: Ein Versuch. [Anm. 59], S. 178.

³⁷¹ Bachmann thematisiert darin die Schwierigkeit des Schreibens nach 1945. Die Gestalt der Undinen-Figur, die Kunst selbst, wendet sich, nachdem die hellen Schauplätze [Weimar] sich in dunkle Schauplätze [Buchenwald] verwandelt haben, von der Menschheit ab und kündigt die Kommunikation auf. [Vgl. Albrecht/Göttsche, Bachmann Handbuch, S. 122]

³⁷² Vgl. Paul Celan. Der Meridian. In: Bernhard Böschenstein, Heimo Schull [Hrsg.]: Paul Celan Werke. Tübinger Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11.

Mutter wurde erschossen und auch Celan selbst wird bis 1944 zu Zwangsarbeit genötigt.³⁷³ Celans und Bachmanns Anstrengungen um die Möglichkeit eines „Schreibens nach Auschwitz“ werden umso bedeutender, wenn man sich ihre konträren Ausgangslagen vor Augen führt, – die Position eines Juden, der seiner Deportation entgeht und die der Österreicherin, die als Elfjährige den Anschluss an Hitler-Deutschland erlebt. Ihre entgegen gesetzten Biographien werden innerhalb ihres literarischen Austauschs zu komplementären Schreiborte in der Nachkriegsliteratur.³⁷⁴

Auch wenn Bernhards Texte aus der gleichen Neigung entstehen „Enge“ zu beschreiben, muss sein Begriff eine andere Art von Enge bedeuten.³⁷⁵ Das gilt sogar für sein Verhältnis zu Bachmann, trotz ähnlicher Biographien und „Ansichten über den Gang der Welt und den Ablauf der Geschichte“, wie Bernhard 1978 in seinem „Nachruf“ in *Der Stimmenimitator* über Bachmann befunden hatte.³⁷⁶

Der Zusammenhang der Schriften von Bachmann und Celan und ihre poetologische Nähe wird in der äquivalenten Darstellung von Maria und Eisenberg in Bernhards Roman ausgedrückt: „Maria und Eisenberg haben sich immer nicht nur gut, sondern bestens verstanden und sie waren sich *geistig ebenbürtig*. Eisenberg liebt dieselbe Philosophie wie Maria, sie haben dieselben Vorstellungen von Poesie“. [Ausl, S. 220]. Bachmanns Fähigkeit zur Begegnung der Geschiedenen, deren Weg durch die jeweils eigene Enge zu gehen die schärfste Differenz im deutschen Nachkriegsbewusstsein zwischen dem Kollektiv der Nazi-Täter und dem der jüdischen Opfer und ihrer jeweiligen Nachfahren hervor treiben kann, dürfte Bernhard an ihr tief beeindruckt haben und könnte auch einen Änderungswunsch seiner Schreibweise ausgelöst haben.³⁷⁷ Aber Bernhards Protagonist kann sich dem hoffnungsvollen Versprechen „aus der Enge Weite zu erfahren“ nur bedingt anschließen, denn letztendlich endet der Weg des Ich in *Auslöschung* fatal. Nur im

³⁷³ <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lyrik/celan.htm>

³⁷⁴ Vgl. Sigrid Weigel und Bernhard Böschenstein: Paul Celan – Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation. In: Bernhard Böschenstein und Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 11.

³⁷⁵ Bernhards „Enge“ wird oft in Metaphern des „Zuschnürens“, eines Nicht-Atmen-Könnens“ oder „Um-Ein-Luft-Ringen“ versinnbildlicht. Dieses Bild des „fehlenden Atems“ sollte sich durch sein gesamtes Œvre hindurchziehen.

³⁷⁶ Vgl. Bernhard, *Der Stimmenimitator* [Anm. 44], S. 167f].

³⁷⁷ Vgl. Gehle, *Maria: Ein Versuch* [Anm. 59], S. 179.

Traum kann das Gesetz der Auslöschung gebrochen werden, da es dort als „das Phantasma einer deutsch-jüdischen Symbiose der Ausnahmemenschen Maria und Eisenberg“³⁷⁸ verankert erscheint. Insofern werden die Differenzen in ihren künstlerischen Konzepten offenbar, da Bernhard mit der Maria-Figur „einen Zusammenhang im Denken benennt und zugleich eine fundamentale Differenz im Schreiben“ zwischen sich und Bachmann anerkennt.³⁷⁹ Durch die Chiffre Maria wird einer „uneinholbare[n] und nicht auszulöschenden, in diesem Sinne literarischen Instanz“ zum Durchbruch verholfen „die Bernhards Schreiben zur Wahrheit über sich selbst verholfen hat“.³⁸⁰

Bernhards vorletztes Stück Elisabeth II. lässt bereits kurz das Thema von Bernhards letztem und wirkungsgeschichtlich eindruckvollstem Drama anklingen – die Rückkehr eines jüdischen Emigranten nach Österreich. 1988 wird Bernhards *Heldenplatz* aus Anlass des „Bedenkjahrs“ des Anschlusses Österreich an Hitler-Deutschland aufgeführt, mit dem auf die unbewältigte Vergangenheit Bezug genommen wird. Im Zentrum steht ein Universitätsprofessor jüdischer Abstammung, der 1938 nach England exiliert, wieder nach Wien zurückberufen wird, wo er und seine Frau eine Wohnung direkt gegenüber dem Heldenplatz beziehen. Zwanzig Jahre nach seiner Rückkehr zerbricht er an der Beobachtung, dass sich das Denken und Verhalten seiner Landsleute nicht geändert hat und stürzt sich aus dem Fenster seiner Wohnung.³⁸¹ Seine Frau verzweifelt an den „Heil-Hitler-Rufen“, die sie, so nah von Hitlers triumphaler Einzugsstätte lebend, nicht mehr aus ihrem Kopf bringt.

Tabah fragt nach der Möglichkeit einer „Korrektur“ der *Auslöschung* in *Heldenplatz*³⁸²: Bernhard rückt nun eine jüdische Familie in die Protagonisten-Ebene, womit nicht mehr ein Vertreter eines Herrenmenschen auf der Bühne steht, sondern eine

³⁷⁸ Gehle, Maria: Ein Versuch [Anm. 59], S. 179.

³⁷⁹ Vgl. Ebd.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Diesen Sachverhalt erfährt der Theaterbesucher in der Rückschau. Der Freitod des Protagonisten war unmittelbar „vor dem Beginn der Bühnenaufführung“ eingetreten. Dementsprechend setzt das Stück mit den Reflexionen über den Verstorbenen ein. Dabei fällt auf, dass die „guten Österreicher“ einzig aus dem sogenannten Stand der einfachen Leute zu stammen scheinen. Wie es in *Auslöschung* das Ehepaar Schermaier und die Gärtner sind, nimmt in *Heldenplatz* diese Rolle Frau Zittel, die Wirtschaftlerin des Verstorbenen ein, die ihn ins Exil begleitet hatte.

³⁸² Mireille Tabah: Thomas Bernhard und die Juden: Heldenplatz als „Korrektur“ der *Auslöschung*. Internationale Konferenz zum 80. Geburtstag von Thomas Bernhard. 16.02.2011-18.02.2011, Ljubljana.

jüdische Figur, die erfährt, um Jean Amery zu zitieren, dass ihre Rückkehr für die Heimat nur Peinlichkeit bedeutet. Der Heimkehrer ohne Heimrecht flüchtet in die Resignation und letztendlich in den Tod.³⁸³ Der Judenhass in *Heldenplatz* wird so zum Pendant von Bernhards Hass gegen Österreich und den Nationalsozialismus. Bernhard verlässt jedoch das wichtige Thema der Auseinandersetzung mit dem jüdischen Schicksal. Nachdem der Bruder und die beiden Töchter des Professors mit der Unmöglichkeit des Verstorbenen in dieser Welt zu existieren sich auseinander gesetzt haben – „gefährlich ist es nur mit solchen wie dem Vater/die ununterbrochen alles sehen und alles hören/und dadurch immer Angst haben“³⁸⁴. [...] die Juden haben Angst in Wien/die haben sie immer gehabt/und die werden sie immer haben/den Juden kann man die Angst nicht nehmen/niemand nimmt sie ihnen ab“³⁸⁵ – folgt der Totenschmaus. Vor der versammelten Trauergemeinde vergibt der Onkel seine eben gewonnene Figur und Rolle und fällt wieder in den Sprachduktus des Bernhardschen ‚Verbalwüterichs‘ zurück.

„Die Benutzung des Juden, um seine eigenen Vorurteile loszuwerden, ist eine der gemeinsten und gefährlichsten Täuschungen“³⁸⁶ schreibt Sichrovsky in der Tageszeitung *Der Standard*. Der große Erfolg von *Heldenplatz*, das Stück wurde mehr als hundertmal gezeigt, beruht also nicht auf Bernhards politischem Talent – in vielen Rezensionen wird ihm dieses sogar entschieden abgesprochen – oder gar auf einer adäquaten Auseinandersetzung mit dem an den Juden begangenen Verbrechen, sondern allein in der Wucht der öffentlichen Reaktion.

8. Conclusio

Thomas Bernhard spricht in seiner Erzählung *Der Stimmenimitator* von Ingeborg Bachmann nicht nur als “die intelligenteste und bedeutendste Dichterin, die unser Land in diesem Jahrhundert hervorgebracht hat”, sondern setzt ihr in seinem letzten großen Roman ein ebenso eindruckvolles literarische Porträt.

³⁸³ Vgl. Hellmuth Karasek: Rezension. *Der Spiegel*, 1988. In: Jens Dittmar [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Werkgeschichte. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch² 1990, S. 333.

³⁸⁴ Bernhard, *Heldenplatz* [Anm. 170], S. 69.

³⁸⁵ Ebd. S. 83.

³⁸⁶ Peter Sichrovsky: Rezension. *Der Standard*, 1988. In: Jens Dittmar [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Werkausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp² 1990, S. 334.

Belegt ist, dass sie gegen Ende der 1960er Jahre bei einem Schriftstellerempfang in Wien aufeinander treffen. Kurz zuvor dozierte Bachmann in Frankfurt über Bernhards Prosa als *das Neue* – im Sinne Roland Barthes, dass die Modernität mit der Suche nach einer unmöglichen Literatur begänne. Innerhalb der Veröffentlichung von Bachmanns Gesamtausgabe von 1978 wird auch der Text [*Versuch*] *über Thomas Bernhard* zugänglich. Und Bernhard reagiert darauf –, womit er die gegenseitige literarische Wertschätzung dieser beiden herausragenden österreichischen Nachkriegsautoren – ein weiteres Mal unterstreicht. 1986 erscheint Bernhards längster Prosatext *Auslöschung* und lässt die bis dahin unbemerkte Verbindung Bachmann – Bernhard offenbar und gewichtig werden. Maria – metonymisch für Bachmann stehend –, die Dichterin und überaus positive Frauenfigur stellt nicht nur ein Novum in Bernhards Prosa dar, sondern nimmt auch einen herausragenden Stellenwert innerhalb seines Romans ein.

Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* wird nicht nur in Bezug auf die unterschiedliche Auffassung von Heimat, sondern auch im Hinblick auf das jeweilige poetologische Konzept Bachmanns und Bernhards bedeutsam. Trotz ihrer ambivalenten Einstellung zur Heimat schreibt Bachmann bereits in Jugendjahren über ihren Traum eines vereinten Europas, in dem das Trennende der Grenzen aufgehoben und „geistige Heimkehr“, wie sie dies innerhalb ihrer Pragerreisen Anfang der 1960er Jahre formuliert, möglich wird. Im Gegensatz dazu möchte man fast meinen, dass Franz Josef Murau – Bernhards Protagonist in *Auslöschung* – seine Mentorin um das Wort Heimat beneide, in welchem sie immer wieder aufs Neue Zuflucht sucht. Sein Lachen, mit dem er Marias Sehnsucht quittiert, scheint dabei eher Ausdruck seiner Verzweiflung zu sein, da seine Bindung an die Heimat ausschließlich mit traumatischen Erinnerungen verbunden ist, an denen er zugrunde geht. So bricht er mit seiner Herkunft, seiner Familie, mit Europa und gleich der ganzen Welt. Alles soll aufgeschrieben und damit gleichzeitig ausgelöscht werden.

Böhmen, das Bachmannsche „Land der Verheißung“ und Bernhards Roman werden wie Joachim Hoell es bezeichnet, als „dialektisches Prinzip“ von Utopie und Auslöschung dargestellt. Bachmanns feine, poetologische Überlegungen stehen Bernhards zornigen Ausbrüchen und Rundumschlägen gegenüber. „*Ausstrahlen*, und zwar nicht nur weltweit, sondern *universell*. Jedes Wort ein Treffer, jedes Kapitel

eine Weltanklage und alles zusammen eine totale Weltrevolution bis zur totalen Auslöschung”.³⁸⁷

Beiden Autoren ist die literarische Konfrontation mit der österreichischen Vergangenheit und ihrer nationalsozialistischen Ausprägung nach dem Zweiten Weltkrieg wichtig, die Jahre nach Kriegsende in verschiedenen Formen noch latent besteht. Für Bernhard und Bachmann unumstritten gilt, dass in Dichtung Geschichte nicht ausgeklammert werden darf, dass Literatur gesellschaftskritisch sein und Erinnerungsarbeit leisten muss, sowie das Schweigen über Faschismus und Nationalsozialismus aufzubrechen hat. Innerhalb des Romans wird Bachmanns Werk von Murau reflektiert, was Bernhards Auseinandersetzung mit Bachmanns Ästhetik zum Ausdruck bringt. Die intertextuelle Allusion ist somit ein weiteres Mal hergestellt. Das poetologische Schreibkonzept Bachmanns ist trotz aller Widerstände von Hoffnung geprägt, um die auch Bernhard ringt: “Das Alte muss aufgegeben werden, vernichtet werden, so schmerzhaft dieser Prozeß auch ist, um das Neue zu ermöglichen, wenn wir auch nicht wissen können, was denn das Neue sei [...]” [Ausl, S. 211f]. Im Sinne Bachmanns Suchen nach einem Ort “Literatur als Utopie” kann sich Bernhard nur im Denken, nicht aber im Schreiben anschließen. Gerade diese Differenz aber zeigt die Gemeinsamkeit einer Anstrengung um ein künstlerisches Konzept in den Werken Thomas Bernhards und Ingeborg Bachmanns.

³⁸⁷ Fleischmann, Thomas Bernhard. Eine Begegnung. [Anm. 13], S. 257.

Auswahlbiographie

Primärliteratur zu Thomas Bernhard

Prosa

Bernhard, Thomas: Der Schweinehüter. 1956. In: Hans Höller u.a. [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Werke Bd. 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Bernhard, Thomas: Frost. 1963. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1972.

Bernhard, Thomas: Amras. 1964. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Der Italiener. 1964. Salzburg: Residenz 1971.

Bernhard, Thomas: Prosa. 1967. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch⁴ 1973.

Bernhard, Thomas: Verstörung. 1967. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Ungenach. 1968. Erzählung. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1998.

Bernhard, Thomas: Watten. Ein Nachlaß. 1969. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1998.

Bernhard, Thomas: Das Kalkwerk. 1970. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1973.

Bernhard, Thomas: Gehen. 1971. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1971.

Bernhard, Thomas: Korrektur. 1975. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. 1975. Salzburg, Wien: Residenz 1998.

Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung. 1976. Salzburg, Wien: Residenz 1998

Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. 1978. Salzburg, Wien: Residenz 1998.

Bernhard, Thomas: Ja. 1978. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Bernhard, Thomas: Der Stimmenimitator. 1978. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1987.

Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. 1981. Salzburg, Wien: Residenz 1998.

Bernhard, Thomas: Ein Kind. 1982. Salzburg, Wien: Residenz 1998.

Bernhard, Thomas: Beton. 1982. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. 1982. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1987.

Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung. 1984. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Bernhard, Thomas: Alte Meister. 1985. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Bernhard, Thomas: Auslöschung. Ein Zerfall. 1986. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: In der Höhe. Rettungsversuch. Unsinn. Salzburg, Wien: Residenz 1989.

Bernhard, Thomas: Ich bin ein Geschichtenzerstörer. Ausgewählt von Raimund Fellingner. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 2008.

Bernhard, Thomas: Naturgemäß. Über die Menschen und die Natur. Ausgewählt von Raimund Fellingner. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 2008.

Hoffmann, E.T.A.: Die Bergwerke zu Falun. Stuttgart: Reclam 1966.

Mann, Thomas. Der Zauberberg. Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann. Stockholm: S. Fischer 1950.

Musil, Robert: Gesammelte Werke 3. Der Mann ohne Eigenschaften. Zweites Buch Kapitel 1-38. Reinbek bei Hamburg: rowohlt taschenbuch 1978.

Musil, Robert: Drei Frauen. Hamburg: rowohlt taschenbuch⁵¹ 2008.

Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Stuttgart: Reclam 1987.

Paul, Jean: Siebenkäs. Stuttgart: Reclam 1983.

Drama

Bernhard, Thomas: Der Ignorant und der Wahnsinnige. 1972. Thomas Bernhard. Stücke 1. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Immanuel Kant. 1978. Thomas Bernhard. Stücke 2. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Der Weltverbesserer. 1979. Thomas Bernhard. Stücke 3. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Der deutsche Mittagstisch. Dramolette. 1979. In: Hans Höller u.a. [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Dramen III. Werke Bd. 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

Bernhard, Thomas: Am Ziel. 1981. Thomas Bernhard. Stücke 3. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Über allen Gipfeln ist Ruh. 1982. Thomas Bernhard. Stücke 3. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. 1984. Thomas Bernhard. Stücke 4. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1988.

Bernhard, Thomas: Heldenplatz. 1988. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch, 1995.

Bernhard, Thomas: Gesammelte Gedichte. Hg. Von Volker Bohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Bernhard, Thomas: Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons. In: Wolfram Bayer, Raimund Fellinger und Martin Huber [Hrsg.]: Der Wahrheit auf der Spur. Berlin: Suhrkamp 2011.

Bernhard, Thomas: Politische Morgenandacht. In: Wolfram Bayer, Raimund Fellinger und Martin Huber [Hrsg.]: Der Wahrheit auf der Spur. Berlin: Suhrkamp 2011.

Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard

Arnold, Heinz Ludwig und Heinrich Detering [Hrsg.]: Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 2003.

Bartels, Klaus: Zeit zum Nichtstun. Streiflichter aus der Antike. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1989.

Bentz, Oliver: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Bortenschlager, Wilhelm: Deutsche Literaturgeschichte 2. Von 1945 bis zur Gegenwart. Wien: Verlag Leitner⁴ 1986.

Eigenmitschriften: Reisen bei Thomas Bernhard. Bernhard Tage. St. Veit im Pongau. 15./16. Oktober 2010.

Endres, Ria: Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Dittmar, Jens [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Werkausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp² 1990.

- Doppler**, Bernhard: Holzfällen und der Tonhof. In: Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Duden**. Das Fremdwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Bd.5 Zürich: Dudenverlag⁸ 2005.
- Fath**, Rolf: Claude Debussy. Pelléas et Mélisande. In: Reclams Opernführer. Stuttgart: Reclam 1999.
- Fellinger**, Raimund, Martin Huber und Julia Ketterer [Hrsg.]: Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Fleischmann**, Krista [Hrsg.]: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Monologe auf Mallorca 1981. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1991.
- Frenzel**, Herbert A. und Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2. München: dtv³⁰ 1997.
- Gargani**, Aldo: La frase infinita. Dt. Ausgabe: Der unendliche Satz. Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann. Übersetzt von Anselm Jappe. Wien: Passagen 1997.
- Gehle**, Holger: Maria: Ein Versuch. Überlegungen zur Chiffrierung Ingeborg Bachmanns im Werk Thomas Bernhards. In: Hans Höller und Irene Heidelberger Leonard [Hrsg.]: Antiautobiographie. Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1995.
- Göbbling**, Andreas: Die „Eisenbergrichtung“. Versuch über Thomas Bernhards *Auslöschung*. Münster: Kleinheinrich 1988.
- Göbbling**, Andreas: Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost – Verstörung – Korrektur. Berlin, New York: de Gruyter 1987.
- Haas**, Claude: Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa. München: Wilhelm-Fink 2007.
- Haslinger**, Adolf: „Meine Manuskripte sind nichts wert ...“ Zu Thomas Bernhards Roman *Auslöschung*. In: Franz Gebismair & Alfred Pittertschatscher [Hrsg.]: Bernhard Tage Ohlsdorf. Materialien. Weitra: Bibliothek der Provinz 1996.
- Hawle**, Christian: Widerstand und Verfolgung im Bezirk Völcklabruck. Eine Dokumentation. 1985.

- Heidelberger-Leonard**, Irene: Ausschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller. In: Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard [Hrsg.]: *Antiautobiographie*. Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1995.
- Hennetmair**, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Salzburg, Wien: Residenz 2000.
- Hoell**, Joachim: Der „literarische Realitätenvermittler“. Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman *Auslöschung*. Berlin: VanBremen VerlagsBuchhandlung 1995.
- Hoell**, Joachim: Die Bücher des Geistesmenschen. Thomas Bernhards Bibliothek des bösen Geistes. In: Joachim Hoell, Alexander Honold, Kai Luehrs-Kaiser [Hrsg.]: *Thomas Bernhard – Eine Einschärfung*. Berlin: Verlag Vorwerk 8 1998.
- Hoffmann**, Kurt: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. Wien: Löcker 1988.
- Höller**, Hans: Thomas Bernhard. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt⁴ 1994.
- Höller**, Hans: Menschen, Geschichte[n], Orte und Landschaften. In: Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard [Hrsg.]: *Antiautobiographie*. Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1995.
- Höller**, Hans: Politische Philologie des Wolfsegg-Themas. In: *Antiautobiographie*. Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1995.
- Höller**, Hans und Erich Hinterholzer: Poetik eines Schauplatzes. In: *Antiautobiographie*. Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1995.
- Huber**, Martin, Bernhard Judex und Wendelin Schmidt-Dengler [Hrsg.]: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/08*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009.
- Huguet**, Louis: *Chronologie*. Johannes Freumbichler – Thomas Bernhard. Übersetzt und redigiert von Renate Langer. Wien, Linz, Weitra: Bibliothek der Provinz 1995.
- Kast**, Verena: *Vater-Töchter, Mutter-Söhne. Wege zur eigenen Identität aus Vater- und Mutterkomplexen*. Freiburg im Breisgau: Kreuz Verlag³ 2010.
- Kristeva**, Julia: *Soleil noir. Schwarze Sonne*. Deutsche Übersetzung: Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2007.
- Kristeva**, Julia: *Semeiotiké*. Paris: Seuil 1969.
- Kroll**, Renate [Hrsg.]: *Abjektion*. In: *Metzler Lexikon. Gender Studies-StudiGeschlechterforschung: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart u.a.: Metzler 2002.

Langer, Renate: Hitlerbild und Kreuz. In: Martin Huber, Bernhard Judex und Wendelin Schmidt-Dengler [Hrsg.]: Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/08. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009.

Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Müller 1966.

Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Leben – Werk – Wirkung. Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBiographie 2006.

Mittermayer, Manfred und Martin Huber [Hrsg.]: Österreich selbst ist nichts als eine Bühne.“ Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Österreichisches Theatermuseum und Christian Brandstätter Verlag 2009.

Mittermayer, Manfred: „Die Meinigen abschaffen“. Das Existenzgefüge des Franz Josef Murau. In: Antiautobiographie. Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1995.

Mittermayer, Manfred: Bilanz und Zusammenfassung: „Auslöschung“. In: Sammlung Metzler. Realien zur Literatur. Stuttgart, Weimar: Taschenbuch Verlag Metzler 1995.

Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Zolnay 1999.

Pfeiferová, Dana: Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neuen österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Wien: Praesens 2007.

Radax, Ferry: Der Italiener. DVD. Nach einer Erzählung von Thomas Bernhard. Drei Tage. Ein Porträt. filmedition suhrkamp 2010.

Rambures, de Jean-Louis: Der Schlüssel zu allem, was ich schreibe. Aus zwei Interviews mit Thomas Bernhard. In: Antiautobiographie. Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1995.

Schmidt-Dengler, Wendelin [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Lang 1997.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl² 1989.

Schuhmacher, Nicole: Faschismus, Destruktion, Utopie. In: Werner Besch, Norbert Oellers u.a. [Hrsg.]: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd 118, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999.

- Sigmund-Wild**, Irene: Anerkennung des Ver-rückten. Eine Ethik der ‚sexuellen Differenz‘. Marburg: Tectum Verlag, 2000.
- Sorg**, Bernhard: Thomas Bernhard. In: Heinz Ludwig Arnold [Hrsg.]: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur [KLG]. MÜNCHEN: edition text+kritik, Johannesdruck 1978.
- Sorg**, Bernhard: Thomas Bernhard. München: Beck² 1992.
- Spiel**, Hilde [Hrsg.]: Die österreichische Literatur nach 1945. Eine Einführung. In: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Bd. 5 München: Kindler 1980.
- Tabah**, Mireille: Dämonisierung und Verklärung. In: Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard [Hrsg.]: Antiautobiographie. Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1995.
- Tabah**, Mireille: Der „Geisteschensch“ und die Frauen. Zur Parodie der Geschlechterrollen in Thomas Bernhards Theater. In: Österreich selbst ist nichts als eine Bühne.“ Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Österreichisches Theatermuseum und Christian Brandstätter Verlag 2009.
- Thorpe**, Kathleen E.: Die schon verlorenen Spiele im Prosawerk Thomas Bernhards. University of the Witwaterstrand: Johannesburg 1981.
- Vogt**, Steffen: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards *Der Italiener* und *Auslöschung*. Berlin: Schmidt 2002
- Weigel**, Sigrid: Die Stimmen der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek bei Hamburg: rowohlt taschenbuch 1989.
- Weigel**, Sigrid: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek bei Hamburg: rowohlt taschenbuch 1990.
- Weininger**, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien, Leipzig: Wilhelm Braumüller⁷ 1904.
- Weiß**, Gernot: Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.
- Wilpert**, von Gero: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Körner Verlag⁸ 2001.

Primärliteratur zu Ingeborg Bachmann

Bachmann, Ingeborg: [Thomas Bernhard:] Ein Versuch. Entwurf. In: Christine Koschel, Inge v. Weidenbaum und Clemens Münster [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Werke 4. München, Zürich: Piper 1978.

Bachmann, Ingeborg: [Rede zur Verleihung des Anton Wildgans-Preises] In: Christine Koschel, Inge v. Weidenbaum und Clemens Münster [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Werke 4. München, Zürich: Piper 1978.

Bachmann, Ingeborg: Malina. 1971. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1980.

Bachmann, Ingeborg: Simultan: Drei Wege zum See. In: Sämtliche Erzählungen. München, Zürich: Piper⁴ 1992.

Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr: Alles. In: Sämtliche Erzählungen. München, Zürich: Piper⁴ 1992.

Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr: Unter Mördern und Irren. In: Sämtliche Erzählungen. München, Zürich: Piper⁴ 1992.

Bachmann, Ingeborg: Jugend in einer österreichischen Stadt. In: Ingeborg Bachmann. Sämtliche Erzählungen. München, Zürich: Piper⁴ 1992.

Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. In: Koschel Christine, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Werke 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. München, Zürich: Piper 1993.

Bachmann, Ingeborg: Kritische Schriften. Monika Albrecht und Dirk Göttsche [Hrsg.]: München: Piper 2005.

Bachmann, Ingeborg: Watten und andere Prosa [über Thomas Bernhard]. In: Monika Albrecht und Dirk Göttsche [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. München, Zürich: Piper 2005.

Bachmann, Ingeborg: Ein Fenster zum Ätna. In: Monika Albrecht und Dirk Göttsche [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. München, Zürich: Piper 2005.

Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. In: Monika Albrecht und Dirk Göttsche [Hrsg.]: Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. München, Zürich: Piper 2005.

Bachmann, Ingeborg: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Hans Höller [Edition und Kommentar]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Bachmann, Ingeborg: Kriegstagebuch. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann. In: Hans Höller [Hrsg.]: Berlin: Suhrkamp 2010.

Celan, Paul: Der Meridian. Georg Büchner-Preisrede. In: Bernhard Böschstein [Hrsg.]: Paul Celan Werke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Camus, Albert: Le mythe de Sisyphe. Der Mythos von Sisyphos. 1942. Deutsche Übersetzung: Hans Georg Brenner. Bad Salzig: Rauch 1950.

Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955.

Sekundärliteratur zu Ingeborg Bachmann

Albrecht, Monika und Dirk Götsche [Hrsg.]: Bachmann Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.

Améry, Jean: Am Grabe einer unbekanntenen Freundin. In: Christine Koschel und Inge v. Weidenbaum [Hrsg.]: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München, Zürich: Piper 1989.

Barthes, Roland: Le degré zero de l'écriture. Am Nullpunkt der Literatur. Deutsche Übersetzung: Helmut Scheffel. Hamburg: Claassen 1959.

Böschstein, Bernhard und Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Fried, Erich: „Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land.“ Zu Ingeborg Bachmanns. Böhmen-Gedicht. In: Christine Koschel u. Inge v. Weidenbaum [Hrsg.]: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München, Zürich: Piper 1989.

Geisen, Herbert [Hrsg. und Übersetzer]: William Shakespeare. The winter's tale/Das Wintermärchen. Stuttgart: Reclam 1987.

Hapkemeyer, Andreas. Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991.

Johnson, Uwe: Eine Reise nach Klagenfurt. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1974.

Kinder, Hermann und Werner Hilgemann [Hrsg.]: dtv-Atlas Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. Bd.1 München: dtv³⁷ 2004.

Reich-Ranicki, Marcel: Zum Erzählband *Simultan*. Die Dichterin wechselt das Repertoire. In: Christine Koschel u. Inge v. Weidenbaum [Hrsg.]: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München, Zürich: Piper 1989.

Zeitschriften und Presse

Thomas Bernhard. Neue Gedichte. In: *Wort in der Zeit* 1961, H.7, S. 20-22.

Bernhard, Thomas: In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.11.1984.

Bernhard, Thomas: Unsterblichkeit ist unmöglich. Landschaft der Kindheit. In: *Neues Forum* XV 1968, H. 169/170, S. 95-97.

Löffler, Sigrid: „Hinaus mit dem Schuft!“ In: *Der Spiegel*. Heft 42, 17.10.1988.

Jelinek, Elfriede: „Der Einzige und sein Eigentum“. In: *Profil*. Nr. 8, 20.02.1989.

Scheib, Asta: „Von einer Katastrophe in die andere“. In: *Süddeutsche Zeitung*. Nr.17, 17. Jänner 1987.

Die Zeitschrift der Kultur *du*. Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx. Heft Nr. 9, September 1994.

Weitere Quellen

<http://www.zeit.de/kultur/index>

Stand: 08.07.2010

http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2180

Stand: 03.09.2010

<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/451778/index.do>

Stand: 04.09.2010

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13531490.html>

Stand: 06.09.2010.

<http://literatur-im-foyer.de/Sites/Schriftsteller/bernhard.htm>

Stand: 06.09.2010

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=340&Itemid=61 Stand: 08.09.2010

Israelitische Kultusgemeinde Wien

http://69.89.31.204/~ikgwiena/?page_id=786

Stand: 16.09.2010

Die feministische Theoretikerin Luce Irigaray “Das neidische Geschlecht”

http://www.xcult.ch/volkart/pub_d/essays/dasneidischegeschlecht.html

Stand: 17.09.2010

<http://www.geomix.at/oesterreich/Ober%F6sterreich/V%F6cklabruck/Wolfsegg+am+Hausruck.html> Stand: 19.09.2010

Tempussetzung in Thomas Bernhard Der Stimmenimitator

<http://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/userupload/instgermanistik/rohrbacher.rtf>

Stand: 25.10.2010

Goethe am Fenster in Rom

<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=433>

Stand: 29.10.2010

Dualismus

<http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Dualismus.html>

Stand: 2.11.2010

Jacques Derrida

<http://www.nzz.ch/2004/10/11/fe/article8YRHS.html>

Stand: 3.11.2010

Morbus Boeck

<http://www.lungenaerzte-im-netz.de/lin/linkrankheit/show.php3?id=86&nodeid=23>

Stand: 3.11.2010

Hugo von Hofmannsthal: Brief des Lord Chandos an Francis Bacon

<http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=1247&kapitel=1&cHash=e0eb7ce1c02>

Stand: 3.11.2010

Thomas Bernhard *Über allen Gipfeln ist Ruh* Österreichische Erstaufführung

<http://www.josefstadt.org/Theater/Stuecke/Archiv/Josefstadt/ueberallengipfelnistruh.htm> Stand: 3.11.2010

Das Frauenbild der Philosophen

<http://www.br-online.de/wissen-bildung/collegeradio/medien/ethik/frauenbild/glossar/>

Stand: 5.11.2010

Sexualität und Mutterschaft

<http://www.cafecritique.priv.at/pdf/SexualitaetUndMutterschaft.pdf>

Stand: 7.11.2010

<http://www.abendblatt.de/politik/deutschland/article878701/Die-Familien-Ideologie-im-Dritten-Reich.html>

Stand: 7.11.2011

Gerda Maletta

http://www.amaleta.com/gm/gm_archiv_1.html

Stand: 7.11.2010

Paul Celan

<http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lyrik/celan.htm>

Stand: 9.11.2010

Böhmen liegt am Meer

<http://www.iablis.de/iab2/content/view/350/>

Stand: 17. 11.2010

Arthur Schopenhauer

<http://www.zeit.de/2010/35/Portraet-Schopenhauer?page=3>

Stand: 30.11.2010

Roland Barthes

<http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/wirthautoreditor.htm>

Stand: 1.12.2010

Michail Bachtin: Intertextualität und Dialogizität

<http://www.inst.at/trans/3Nr/polubo.htm>

Stand: 1.12.2010

<http://de.wikipedia.org/wiki/Intertextualit%C3%A4t>

Stand: 1.12.2010

<http://www.fernuni->

[hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=/EUROL/termini/5420.htm](http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=/EUROL/termini/5420.htm)

Stand: 2.12.2010

<http://www.gengland.de/files/klinik/faecher/Psychosomatik/Psychosomatik%205.pdf>

Stand: 1.12.2010

Ekel, Haß, Hochmut

<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/725824/> Stand 3.12.2010

<http://parapluie.de/archiv/epoche/ekel/>

Stand: 02.12.2010

http://nietzsche.is.uni-sb.de/werke/xsl/we_eh_01.xml

Stand: 3.12.2010

Nadesdja Mandelstam

<http://www.zeit.de/1971/14/Ein-Dichter-unter-Woelfen>

Stand: 10.12.2010

<http://www.musik-for.uni-oldenburg.de/klezmer/politbildung/blatt4.htm>

Stand: 12.12.2010

Zeitschrift für politische Bildung

<http://www.dvpb.de/polis.htm>

Stand: 12.12.2010

<http://www.br-online.de/wissen->

<bildung/collegeradio/medien/ethik/frauenbild/manuskript/doclink.pdf>

Stand: 12.12.2010

Abteilung für Restitutionsangelegenheiten der Israelitischen Kultusgemeinde Wien.

<http://www.restitution.or.at/>

Stand: 15.12.2010

Hans Baumann

<http://www.volksliederarchiv.de/lexikon-18.html>

Stand: 19.12.2010

http://www.suhrkamp.de/theatermedien/heldenplatz-thomas_bernhard_101141.pdf

Stand: 20.12.2010

[http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Also+sprach+Zarathustra/Dr
itter+Teil.+Also+sprach+Zarathustra/Der+Genesende](http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Also+sprach+Zarathustra/Dritter+Teil.+Also+sprach+Zarathustra/Der+Genesende)

Stand: 20.12.2010

<http://www.sbg.ac.at/exil/multimedia/pdf/ameryheimat.pdf>

Stand 27.12.2010

[https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de/bitstream/urn:nbn:de:hebis:34-
200604129790/1/LiteraturundIntertextualit%c3%a4t.pdf](https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de/bitstream/urn:nbn:de:hebis:34-200604129790/1/LiteraturundIntertextualit%c3%a4t.pdf)

Stand 29.12.2010

Oliver Bentz: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal

[http://books.google.de/books?id=fb0CBrdgzgC&pg=PA54&lpg=PA54&dq=piffi+perc
ovic+skandal+thomas+bernhard&source=bl&ots=mZ0D4SliA0&sig=h5WcJA_fj6F6pc
JD8lly8hOdVg0&hl=de&ei=Ngk0TanrAYqVswbdkdT5CQ&sa=X](http://books.google.de/books?id=fb0CBrdgzgC&pg=PA54&lpg=PA54&dq=piffi+percovic+skandal+thomas+bernhard&source=bl&ots=mZ0D4SliA0&sig=h5WcJA_fj6F6pcJD8lly8hOdVg0&hl=de&ei=Ngk0TanrAYqVswbdkdT5CQ&sa=X)

Stand: 17.01.2011

<http://www.zeit.de/wissen/foren/erinnerungsimon>

Stand 17.01.2011

Thomas-Bernhard-Land

<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/648919/>

Stand: 04.02.2011

Bevölkerung in Österreich. Institut für Demographie

http://www.oeaw.ac.at/vid/download/sr_vol12_bevoest.pdf

Stand: 21.02.2011

Die den einzelnen Kapiteln vorangestellten Zitate stammen *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard* [Hofmann, S. 21], *Thomas Bernhard – Eine Begegnung*. [Fleischmann, S. 257], aus *Thomas Bernhard. Gesammelte Gedichte* [S. 314, S.119], und aus *Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur* [S. 44].

EHRENWÖRTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle aus gedruckten, ungedruckten oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Villach, 27. März 2011