

001483

Literatur und Leben

Band 81

Johann Georg Lughofer (Hg.)

Thomas Bernhard

Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit Unterstützung durch:

B.M.W.F^a

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Wien

avstrijski kulturni forum^{iu}

Österreichisches Kulturforum Ljubljana
und

Freunde der österreichischen Literatur in Ljubljana

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

ISBN 978-3-205-78811-9

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte,
insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen,
der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege,
der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben,
auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2012 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co. KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau-verlag.com>

Umschlaggestaltung: Michael Haderer

Umschlagabbildung: © Thomas Bernhard Nachlaßverwaltung

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Druck: Generaldruckrei Szeged

Inhalt

Geleitwort

11

Vorwort des Herausgebers

15

Hans Höller

Die Kritik der instrumentellen Vernunft in den Romanen Thomas Bernhards

21

Alfred Pfabigan

Motive und Strategien der Österreichkritik
des Thomas Bernhard

35

Bernhard Sorg

Natur und Kunst als Matrix des Protestes

49

Matthias Löwe

Erregtes Ich und dezisionistische Ästhetik
Die Auseinandersetzung mit der offenen Gesellschaft
im Werk Thomas Bernhards

55

Erika Tunner

Inwiefern ist und erzeugt Thomas Bernhards Text *Holzfällen* eine Erregung?

69

Steve Dowden

The Masterpiece Problem in Thomas Bernhard

77

László V. Szabó

„... aber in der Kunst kann *alles lächerlich* gemacht werden“
Ikonoklasmen in Thomas Bernhards *Alte Meister*
87

Simon Walsh

Das Problem liegt auch im *Was*
Thomas Bernhards *Alte Meister* im Spiegel des Diskurses von
Nachkriegsösterreich als „Land der Musik“
103

Jason Blake

Was hätte Glenn Gould über Bernhards Roman *Der Untergeher* gesagt?
Die (kanadische) Persönlichkeit in und hinter dem Werk
115

Martin Huber

Was war der „Skandal“ an *Heldenplatz*?
Zur Rekonstruktion einer österreichischen Erregung
129

Jack Davis

Gift spritzen
Der *Heldenplatz*-Skandal als mediale Ansteckung
137

Markus Reitzenstein

Der unsympathische Jude
Rezeptionsästhetische Analyse des Tabubruchs in Thomas Bernhards
Heldenplatz
153

Mireille Tabah

Thomas Bernhard und die Juden
Heldenplatz als „Korrektur“ der *Auslöschung*
163

Katharina Drobac

Die Nazihose des Herrn Bernhard
Eigenes und Ererbtes in Thomas Bernhards Reflexionspoetik
173

Katya Krylova

Thomas Bernhards *Auslöschung*: der Umgang mit dem Herkunftskomplex
189

Dania Hückmann

Topographie des Schweigens in Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall*
201

Katharina Manojlović · Harald Schmiderer

Unheimliches Wolfsegg
Zum Film *Der Italiener* von Thomas Bernhard und Ferry Radax
217

Špela Virant

Die Abschaffung der Welt
Zu Thomas Bernhards *Der Weltverbesserer*
233

Christine Hegenbart

Thomas Bernhards *Der Präsident*
Ein politisches Stück?
245

Johann Georg Lughofer

„Gleich welchem Herren des Staates einer dient, er dient dem falschen“
Der Stimmenimitator als polit-pädagogisches Projekt
263

Philipp Schönthaler

Radikales Denken, radikales Schreiben
Bernhard und Baudrillard als Wahlverwandte
285

6

Keine Poetik des Erzählens, nicht einmal Ansätze davon, findet sich im Roman. Deutlich wird, daß die Kunst im Werk Bernhards keine theoretische Fundierung in irgendeiner Form des Realismus besitzt. Die empirische Außenwelt, das Politische, Soziale und Technische, dienen lediglich als Staffage. Der Kern ist *idealistisch*; und das bedeutet: eine Konstruktion aus dem Geist des Geistigen. Was nicht bedeutet, daß die beiden Protagonisten sich der Außenwelt prinzipiell verweigern, wohl aber, daß der Protest gegen das Seiende sich jenseits des Empirischen abspielt, in der Sphäre und der Logik der Kunst. Daran kann man scheitern, so wie Strauch gescheitert ist. Aber Bernhards Text ist der Beweis, daß im Raum der Kunst, im Raum der Literatur, auch Momente eines temporären Gelingens möglich sind.

7

Aristokratie heißt: Herrschaft der Besten. (Man sieht, wie weit sich die heutige Bedeutung von der ursprünglichen entfernt hat.) In *Frost* entsteht, auch dies in der poetologischen Tradition der Romantik, ein Kosmos des aristokratischen Widerstandes: aus einer Vergeistigung der Natur *und* einer naturwüchsigen Notwendigkeit des Geistes, hier der Kunst. Die beiden einsamen Intellektuellen in der bäuerlich-proletarischen Welt des Gebirges verkörpern die für Bernhard einzig mögliche Form der modernen Aristokratie, den sogenannten Geistesmenschen. Daß der dann in *Verstörung*, 1967, ein fiktiver Fürst ist – der Adel wurde bekanntlich in der Republik Deutsch-Österreich 1919 abgeschafft – dürfte sich eher der vergleichbaren Konstellation in Tomaso di Lampedusas *Il Gattopardo*, 1958, verdanken als einer inneren Notwendigkeit. Wie auch immer: Der namenlose Student und Strauch inkorporieren jene Form des Protestes gegen die zeitgenössische Verfallenheit an das Seiende, die *einzig* aus einer radikalen Autonomie Kraft zur Selbstbehauptung schöpft. Eine lebensweltliche Balance auf diesen Prämissen herzustellen ist freilich prekär und erweist sich schließlich als unmöglich.

Am Ende trennen sich die Wege der beiden: Strauch geht hinauf ins Hochgebirge und in den Tod. Der Student fährt hinab in seine Welt der Wissenschaft und des Alltags. Das Außerordentliche, die Begegnung in Weng, bleibt eine unwiederholbare Ausnahme. Weng bedeutet einen an sich unmöglichen Zusammenfall der Gegensätze, in jeder Hinsicht. Der Roman verbildlicht: Weg hinauf hinab – derselbe. Auch der Weg hinab ist einer in die Dunkelheit und das Eis.

Erregtes Ich und dezisionistische Ästhetik

Die Auseinandersetzung mit der offenen Gesellschaft
im Werk Thomas Bernhards

Der Tod ist mein Thema, wie auch Ihr Thema der Tod ist ... also rede ich über das Leben, deute ihn an, den Gegenwertsstumpfsinn zum Beispiel, zum Beispiel die katastrophale Unfähigkeit dieser Regierung, diesen ganzen großen Regierungsskandal, den wir jetzt mitmachen...die ganze Absurdität der Demokratien zum Beispiel [...]¹

Der Tod besitzt für Thomas Bernhard die Qualität einer obersten Evidenz, im Namen derer er seine Umwelt *be-* und *verurteilt*. Der Blick auf die Welt durch die Brille des Todes hat daher auch eine politische Dimension, denn er dient Bernhard offenkundig als Einwand gegen eine plurale, demokratisch organisierte Gesellschaft. Ausgehend von der Passage aus der geplanten Anton-Wildgans-Preisrede soll hier erfragt werden, inwiefern es sich bei der Haltung des ‚memento mori‘ um eine ästhetisch-ideologische Tiefenstruktur von Bernhards Werk handelt, welche politische Haltung sich daran knüpft und mittels welcher Verfahren Bernhard diese literarisiert, eventuell aber auch literarisch problematisiert.

Mit einem solchen Erkenntnisinteresse handelt man sich eine erhebliche Schwierigkeit ein, denn Bernhard war darum bemüht, das Beziehen konkreter Standpunkte, insbesondere politischer, tunlichst zu vermeiden, und hat auch die Differenz zu seinen Figuren angemahnt. Gegenüber Werner Wögerbauer gibt er 1986 zu Protokoll: „Ich bin ja nicht meine Figuren [...]. Da müßt ich mich ja schon hundertmal umgebracht haben und ein Ausbund an Perversität von fünf Uhr früh bis zehn Uhr Nacht sein.“² – Aber auch Bernhards Interviews sind nur begrenzt als Quelle konsistenter (politischer) Ansichten brauchbar, denn diese unterliegen bei ihm einer starken Selbststilisierung und kreieren häufig eine be-

1 Bernhard, Thomas: „Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur“, in: Bayer, Wolfram/Fellinger, Raimund/Huber, Martin (Hg.): *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*. Frankfurt am Main 2011, S. 71–78, hier S. 75.

2 Bernhard, Thomas: „Leute, die ein Gespräch führen wollen, sind mir verdächtig“, in: Bayer/Fellinger/Huber (Hg.): *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 244–264, hier S. 253.

stimmte Autorimago, nämlich die des politisch-unabhängigen Intellektuellen, der nicht festzulegen und über Parteilichkeit und Staatssubventionen erhaben ist.

Einen Anhaltspunkt für die Frage nach der ‚Politizität‘ von Bernhards Texten bietet dagegen eine andere auffällige Werk-Eigenheit: Trotz seiner Warnung vor der Gleichsetzung von Autor und Figuren, unterscheiden sich die Monologe seiner Figuren, insbesondere in den Romanen der 1980er-Jahre, inhaltlich und formal kaum von seinen öffentlichen Äußerungen.³ Zudem nehmen die Hass-tiraden gegen den Staat als Kerker und gegen den Stumpfsinn der Österreicher so breiten Raum in seinem Werk ein, dass man nicht umhin kommt, starke weltanschaulichen Parallelen zwischen Bernhard und seinen Protagonisten zu unterstellen. Bei einem Autor, der über Jahrzehnte hinweg und auf tausenden von Seiten monomanische Figuren-Monologe erfindet, muss man wohl von einer nicht unerheblichen Nähe zwischen dem Autor und den Weltdeutungsmustern seiner Protagonisten ausgehen.⁴ So etwa im Falle der Österreich-Schelte in *Alte Meister*: Atzbacher und Reger behaupten, dass Österreich ein totalitärer Staat sei, der dem Einzelnen die Freiheit entzieht, in dem es „kein freies Kind“ gibt und in dem „nur Staatskinder“ geboren werden.⁵ Politik in Österreich sei nichts als ein „ekelerregende[s] Demokratiegefasel“,⁶ wobei Demokratie und politische Pluralität vor allem mit Verlogenheit identifiziert werden: „[N]icht nur die Regierung ist verlogen und verheuchelt und gemein und niedrig, auch das Parlament ist es“.⁷ „Noch nie hat es eine so scheußliche und niedrige österreichische Gesellschaft mit einem so scheußlichen und niedrigen Staat in diesem Land gegeben“.⁸ Das sagt zwar eine Bernhard-Figur, aber der Autor sagt es so oder so ähnlich auch, etwa in Leserbriefen und Feuilletonbeiträgen wie *Politische Morgenandacht*⁹ oder

3 So auch Billenkamp, Michael: *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis*. Heidelberg 2008, S. 385.

4 Vgl. Petersdorff, Dirk von: „Spaßmacher und Ernstmacher“, in: Béhar, Pierre (Hg.): *Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur. Internationales Kolloquium an der Universität des Saarlandes*, 3.–5. Dezember 1998. Bern et al. 2003, S. 275–292, hier S. 285.

5 Bernhard, Thomas: *Alte Meister*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2008 (= Werke, Bd. 8), S. 37.

6 Ebd., S. 133.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 149.

9 „Auf der Öde der Republik herrschen abwechselnd unter den entsetzlichsten und perfidesten Geisteszuständen die Niedertracht und der Stumpfsinn“ – Bernhard, Thomas: „Politische Morgenandacht“, in: Bayer/Fellinger/Huber (Hg.): *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 40–45, hier S. 41f. „[A]us einer grandiosen weltpolitischen Verlegenheit der einzelnen sowie

Die Kleinbürger auf der Heuchelleiter.¹⁰ Obwohl Bernhard und seinen Figuren bei ihren Österreich-Invektiven die Superlative besonders leicht von der Hand gehen, bleibt jedoch häufig unausgesprochen, wogegen diese überbordende Austro-Aversion sich in nuce eigentlich richtet, was denn so unerträglich ist am Österreich der 1970er und 80er.

I. Bernhards Verhältnis zur offenen Gesellschaft

Mit zunehmender historischer Distanz wird immer deutlicher, dass Bernhard und seine Figuren ein einigermaßen verzerrtes Österreich-Bild vermitteln oder dass ihre Österreich-Invektiven, gemessen am tatsächlichen Zeitgeschehen, zumindest als unverhältnismäßig gelten können: Ein Großteil von Bernhards Texten entsteht in den 1970er- und frühen 80er-Jahren, unter dem SPÖ-Kanzler Bruno Kreisky. Die Ära Kreisky ist zwar, gerade Anfang der 1980er-Jahre zunehmend von Affären dominiert, in die auch sozialdemokratische Politiker verwickelt waren, dennoch erlebt die ‚Zweite Republik‘ unter Kreisky ihren bis dahin massivsten Modernisierungs- und Demokratisierungsschub.¹¹ Kreiskys langfristige prägendste Reform war seine Justizreform in den 1970er-Jahren: Die Strafandrohung gegen homosexuelle Betätigung wird abgeschafft und die sogenannte ‚Ehestörung‘ entkriminalisiert. Der Schwangerschaftsabbruch innerhalb der ersten drei Monate wird straffrei gestellt, das Jugendstrafrecht wird reformiert, ein Schulunterrichtsgesetz eingeführt, das Eltern und Schülern zahlreiche Mitbestimmungsmöglichkeiten einräumt, und das Universitäts-Organisationsgesetz verabschiedet, das die Entscheidungsprozesse an den österreichischen Hochschulen demokratisiert.

der Masse heraus, hat sich [...] in Österreich eine Gesellschaft der in allen Farben schillernden Dummköpfe etabliert, die im Schutze von tausendfältigen sogenannten demokratischen Blasphemien über Recht und Gesetz entscheidet [...]“ – Ebd., S. 44.

10 „[D]ie heutige Zeit ist für mich die abstoßendste, erbarmungsloseste, die jemals auf dieser Welt experimentiert hat [...]. Das Parlament des heutigen Österreich ist [...] ein luxuriöser und kostspieliger, lebensgefährlicher Würstelprater, und die Regierung ist eine ebenso teure Dummköpfe-lotterie“ – Bernhard, Thomas: „Zum österreichischen Nationalfeiertag 1977“, in: Bayer/Fellinger/Huber (Hg.): *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 138–140, hier S. 138f.

11 Vgl. Rathkolb, Oliver: „Die Kreisky-Ära 1970–1983“, in: Steininger, Rolf/Gehler, Michael (Hg.): *Österreich im 20. Jahrhundert. Ein Studienbuch in zwei Bänden*. Bd. 2: Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Wien, Köln, Weimar 1997, S. 305–353; Niederstätter, Alois: *Geschichte Österreichs*. Stuttgart 2007, S. 250–253.

Wenn Bernhards Figuren also immer wieder gegen die Niedrigkeit und Scheußlichkeit Österreichs polemisieren, dann formulieren sie damit auch ein Ressentiment gegenüber der massiven Demokratisierung und Modernisierung der ‚Zweiten Republik‘ und gegenüber einer Liberalisierung und Verwestlichung des kulturellen Klimas in Österreich. Bernhard-Figuren zeichnen sich durch eine starke Skepsis gegenüber dem Modell der offenen Gesellschaft aus, wie es gerade mit den Reformen in der Ära Kreisky für breite Bevölkerungsschichten zur Erfahrungstatsache wird. In einer offenen Gesellschaft gibt es kein Sinnmonopol, voneinander unabhängige gesellschaftliche Teilbereiche differenzieren sich aus, z.B. Moral, Wirtschaft und Politik. In offenen Gesellschaften büßen aber auch die Erfahrungen der Einheit und Unverwechselbarkeit der eigenen Person, also die Erfahrungen von Identität und Individualität, ihren Selbstverständlichkeitsstatus ein und werden zum Problem. Das Fehlen gesamtgesellschaftlicher Sinnmonopole verlangt vom Einzelnen die Fähigkeit zum Rollenhandeln innerhalb verschiedener Teilsysteme. Identität ist in der Moderne nicht mehr durch, sondern nur jenseits von gesellschaftlichem Handeln erfahrbar, aber eben auch nicht als permanenter Halt, sondern nur in einem dynamischen Prozess der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft.

Keinem von Bernhards Geistesmenschen gelingt ein solcher versöhnlicher Umgang mit der offenen Gesellschaft. Stattdessen konstruieren sie sich radikale Exklusionsindividualitäten, ziehen sich in Schlösser, Dachkammern, Kalkwerke, Jagdhäuser etc. zurück und führen intellektuelle Außenseiterexistenzen. Zumeist sind sie auch gar nicht auf die Gesellschaft und eine Berufstätigkeit angewiesen, denn viele Bernhard-Figuren haben geerbt oder leben in finanzieller Unabhängigkeit. Sie legen zudem einen ausgeprägten Wahrheitsfanatismus an den Tag und nehmen für sich in Anspruch, im Besitz eines Sinnmonopols zu sein. Einer der zentralen Codes, anhand dessen sie ihre Umgebung beobachten, ist die Unterscheidung zwischen Lüge und Wahrheit. Im Namen exklusiver Wahrheit prangern sie die Verlogenheit der Gesellschaft an.

Wahrheit und Lüge, Sein und Schein, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Genialität und Stumpfsinn etc., das sind tradierte Topoi, mit denen schon viele Intellektuelle um 1900 und in den 20er-Jahren den Modernisierungsschock zu bewältigen versucht haben. Bernhards Figuren reaktivieren insofern die typische, gegen die offene Gesellschaft gerichtete Negations- und Widerstandsrhetorik der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit.¹² Eine offene Gesellschaft ohne

¹² Bernhard Sorg hat zudem darauf aufmerksam gemacht, dass Bernhards Texte zwar in der unmittelbaren Gegenwart spielen, dass bei den Bernhard-Figuren aber eine „eigentümliche *Archaik ihrer*

Sinnmonopol sei fatal, erklärt etwa der Rechtsanwalt Moro in *Ungenschach*: „die Demokratie, in welcher der größte Dummkopf das gleiche Stimmrecht und das gleiche Stimmgewicht hat wie das Genie, ist ein Wahnsinn“.¹³ Die plurale Gesellschaft mache krank, denn der Mensch sei nicht dafür gemacht, eine verlogene Rollen-Existenz zu führen und fortwährend Theater zu spielen. Der Österreicher steht bei Bernhard insofern stellvertretend offenbar auch noch für etwas anderes, fungiert als Paradigma des modernen Menschen schlechthin, der in einer Gesellschaft ohne Sinn nur Theater spielt und daran letztlich zugrunde geht. In *Alte Meister* erklärt Reger: „Der Österreicher ist immer ein gescheiterter Mensch [...]. Der Österreicher ist der geniale Vormacher, der genialste Theatermacher überhaupt [...], er macht alles vor, ohne es jemals in Wahrheit zu sein, das ist das Allercharakteristischste an ihm“.¹⁴

II. Bernhards Dezisionismus

Bernhards Ressentiments gegenüber der Moderne und Österreich gehen deutlich über eine reine Kritik am Weiterwirken des Nationalsozialismus in der ‚Zweiten Republik‘ hinaus. Seine Negationsrhetorik erinnert vielmehr an eine bestimmte Denkstiltradition der nihilistischen Gegenmoderne, nämlich an den Dezisionismus. Helmut Rath hat darauf aufmerksam gemacht, dass Bernhards Figuren in ihrer Moderne-Abwehr dem Dezisionismus Carl Schmitts ähneln, ohne dass

„äußeren Lebenswelt“ auffällt – vgl. Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*. 2. neubearbeitete Aufl. München 1992, S. 171–173, hier S. 171. Sorg führt dies auf Bernhards starke Prägung durch seinen Großvater Freumbichler zurück, dessen misanthropisches Weltbild auf einer Ideologie der Tat und radikalen Dichotomien wie Lüge und Wahrheit etc. basiert. Der Enkel Thomas lässt sich von der Radikalität dieses Weltbildes begeistern und bildet in seinen Texten daher nicht nur die weltanschauliche Perspektive des Großvaters ab, sondern auch dessen Lebenswelt, die Welt der Jahrhundertwende und der 1920er-Jahre, den Zeitgeist der Gegenmoderne und des Modernisierungsressentiments: Sorg verweist auf das auffällige Fehlen von moderner Technik in Bernhards Textwelten. Auch die archaischen Familienstrukturen und die pluralisierungskritischen politischen Ressentiments vieler Bernhard-Figuren erinnern eher an das frühe 20. Jahrhundert als an die 1970er- und 80er-Jahre: „Das mythische Jahr 1968 ist spurlos an den Menschen in Thomas Bernhards Werk vorbeigegangen.“ – Vgl. die Präzisierung und Erweiterung seiner These in: Sorg, Bernhard: „Ein kurzgefasster Einwurf als Nachwort“, in: Götzke, Clemens: „*Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt*“. *Studien zum Werk Thomas Bernhards*. Marburg 2011, S. 193–196, hier S. 195.

¹³ Bernhard, Thomas: *Erzählungen II*. Hg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2006 (= Werke, Bd. 12), S. 24.

¹⁴ Bernhard: *Alte Meister*, S. 151f.

man dabei von einem Rezeptionsphänomen sprechen kann.¹⁵ Beim Dezisionismus handelt es sich um eine politische Theorie, die sich aus erkenntnistheoretischer Skepsis speist. Eine Letztbegründung, insbesondere von Moral und Recht, ist nicht möglich, weil es sich bei den letzten Gründen nicht um Argumente, sondern um Entscheidungen handelt. Auch der moderne Staat kann sich nicht selbst begründen, denn er beruht auf einer Entscheidung, die man getroffen hat, um den Ausnahme- und Naturzustand, den Kampf aller gegen aller, zu verrechtlichen. Man kann vom Standpunkt des Dezisionismus aus einer säkularen offenen Gesellschaft daher ihre Substanzlosigkeit, ihr verlogenes Gemacht-Sein und ihre Künstlichkeit vorwerfen, da sie, von Voraussetzungen lebt, die sie selbst nicht garantieren kann' (Böckenförde-Diktum).¹⁶ Das Verdikt des Stumpfsinns bezieht sich in Bernhards Textwelten also auch auf diejenigen, die die Substanzlosigkeit gesellschaftlichen Handelns verdrängen, die die Gesellschaft ernst und nicht zur Kenntnis nehmen, wie lächerlich und verlogenes alles ist.

Vom normalen Relativismus unterscheidet sich der Dezisionismus Carl Schmitts und Bernhards allerdings dadurch, dass seine erkenntnistheoretische Skepsis selbst auf einer bestimmten für wahr gehaltenen Norm ruht, nämlich auf der Idee des Ausnahmezustands.¹⁷ Vom Standpunkt des Ausnahmezustands kann man die Substanzlosigkeit und das künstliche Gemacht-Sein des Normalzustands behaupten, d.h. der Zivilisation und des Staats. In Hinsicht auf den Ausnahmezustand als Wahrheit ist alles andere nur Lüge. Bei Bernhard bindet sich der Ausnahmezustand seiner Figuren, die radikale „Entschiedenheit ihres Lebensgefühls“,¹⁸ ihre kompromisslose Unterscheidung zwischen Freund und Feind, Wahrheit und Lüge, darüber hinaus an eine bestimmte Idee, nämlich die vom ‚Sein zum Tode‘:¹⁹ Wer dem ‚memento mori‘ eine Dauerpräsenz im eigenen Denken einräumt, für den gibt es keinen Normalzustand, für den gibt es kein routiniertes Rollenhandeln, denn wer das Leben nur von seinem tödlichen Ende her denkt, der kann nichts ernst nehmen, weil alles abstirbt.

Unter Verweis auf dieses dezisionistische Ideologem existenzieller Entschiedenheit kann man Bernhards Verhältnis zum österreichischen Staat in der Ära Kreisky noch konkreter beschreiben: Bruno Kreiskys Reformen transformieren

15 Rath, Helmut: „Thomas Bernhard und Carl Schmitt“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text+Kritik*. Heft 43: *Thomas Bernhard*. 3. Auflage (Neufassung). München 1991, S. 30–41.

16 Böckenförde, Ernst-Wolfgang: *Staat, Gesellschaft, Freiheit. Studien zur Staatstheorie und zum Verfassungsrecht*. Frankfurt am Main 1976, S. 60.

17 Vgl. Rath: *Thomas Bernhard und Carl Schmitt*, S. 32.

18 Ebd., S. 34.

19 Vgl. ebd.

Österreich zum Wohlfahrtsstaat, weshalb die Zeitgenossen ihren Regierungschef oft mit einem spätjosephinischen Sonnenkönig vergleichen. Bernhard greift diese zeitgenössische Kreisky-Panegyrik auf, um den Kanzler zu attackieren, und degradiert ihn 1981 in der Zeitschrift *profil* zum „Höhensonnenkönig“.²⁰ Solche skandalträchtigen Angriffe auf die sozialdemokratische Elite sind offenkundig auch durch Bernhards dezisionistische Ideologeme motiviert, denn diese vertragen sich mit dem unter Kreisky realisierten Modell des liberalen Wohlfahrtsstaats denkbar schlecht: Staatliche Wohlfahrt schläfert ein, erzeugt ‚Stumpfsinn‘ und verhindert ein Leben in höchster todesbewusster Intensität.²¹ Schon in seinem *Wort an junge Schriftsteller* (1957) hatte der gerade einmal 25-jährige Bernhard seine jungen Kollegen zum Verzicht auf staatliche Subventionen aufgerufen: Sie bräuchten keine „Krankenversicherungen und Stipendien, Preise und Förderungsprämien“, sondern „nichts als das Leben selbst“.²²

Nur wer im Ausnahmezustand lebt und hinter allen Lebensäußerungen den Tod erblickt, für den ist jeder Augenblick eine existenzielle Entscheidungssituation und er lebt, so behaupten es die Bernhard-Figuren, wahrer und intensiver: „Wir können solange in der höchsten Intensität existieren, als wir sind“²³, notiert Roithamer in *Korrektur* kurz vor seinem Selbstmord. Nicht anders als seine Figur, sieht es auch der Autor Bernhard, der 1977 in seinem Nachruf auf Carl Zuckmayer proklamiert:

Der Tod ist das Ziel – in diesem Gedanken intensivieren und motivieren wir unser Leben. Der Tod ist uns die Existenzbestätigung durch die lebenslängliche Unnachgiebigkeit, Unermüdlichkeit, Unbestechlichkeit. Worin wir selbst, auf unser einziges Ziel, auf den Tod bezogen, in Wahrheit und Wirklichkeit existieren ist (zuerst) nichts als die *Todesangst*, dann die *Todesbereitschaft*, schließlich das *Todesbewußtsein*.²⁴

Auch Bernhards Preisreden kreisen immer wieder um das ‚memento mori‘ und das damit verbundene kulturkritische Interesse am Ausnahmezustand. Zu Be-

20 Bernhard, Thomas: „Der pensionierte Salonsozialist“, in: Bayer/Fellinger/Huber (Hg.): *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 204–208, hier S. 206.

21 Vgl. dazu auch den Beitrag von Alfred Pfabigan in diesem Band.

22 Bernhard, Thomas: „Ein Wort an junge Schriftsteller“, in: Bayer/Fellinger/Huber (Hg.): *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 29–31, hier S. 29.

23 Bernhard, Thomas: *Korrektur*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2005 (= Werke, Bd. 4), S. 318.

24 Bernhard, Thomas: „Verehrte Anwesende“, in: Bayer/Fellinger/Huber (Hg.): *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 135–136, hier S. 135.

ginn seiner skandalträchtigen Staatspreisrede fällt sein wohl bekanntester Satz: „[E]s ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt.“²⁵ Und bei der geplanten Anton-Wildgans-Preis-Rede handelt es sich nachgerade um eine ‚memento mori‘-Kampfschrift, in der gebetsmühlenartig an das Todesbewusstsein der Zuhörer appelliert wird: „und ich erinnere Sie noch einmal nachdrücklich an den Tod, daran, daß alles mit dem Tode zu tun hat, vergessen Sie den Tod nicht ... vergessen Sie ihn nicht, vergessen Sie ihn nicht ...“²⁶

Will Bernhard wirklich, dass wir den Ausnahmezustand zur Regel machen, permanent in der höchsten Intensität leben und unfähig zum routiniert-stumpfsinnigen Rollenhandeln werden, weil angesichts des Todes alles lächerlich ist? Offenkundig schon, denn gerade in den Preis- und Trauerreden oder in Texten wie der *Politischen Morgenandacht* und *Die Kleinbürger auf der Heuchelleiter* fehlen erkennbare Signale, die jene basalen Ideologeme relativieren, auf denen Bernhards Denken beruht. Was er hier sagt, hat er nie widerrufen.²⁷

III. Ästhetik des selbstreflexiven Dezisionismus in *Holzfällen* und *Alte Meister*

Auffällig ist jedoch ein gewichtiger Unterschied zwischen dem empirischen Autor Thomas Bernhard, der sich publizistisch, in Reden, Leserbriefen, Feuilletons etc. zu Wort meldet, und Bernhard als dem Autor fiktionaler Erzähltexte. In etlichen seiner publizistischen Stellungnahmen fehlen zwar Relativierungsstrategien, der narrativen Vermittlung seiner Prosa verleiht Bernhard dagegen häufig einen ästhetischen Mehrwert, der sich gegen ihre Inhalte, gegen die weltanschaulichen Positionen seiner monologisierenden Figuren behauptet. Ich will dies exemplarisch an Bernhards späten und wohl auch bekanntesten Romanen *Holzfällen*, *Eine Erregung* und *Alte Meister* demonstrieren:

Am Schluss des ‚künstlerischen Abendessens‘, von dem *Holzfällen* berichtet, bricht sich die ‚Erregung‘ Bahn. Der Burgschauspieler lässt sich zu einer Hass-tirade gegen die Künstlichkeit und Verlogenheit der Gesellschaft hinreißen: „[W]ir alle sind in der Künstlichkeit aufgewachsen, in dem heillosen Wahnsinn der

25 Bernhard, Thomas: „Verehrter Herr Minister, verehrte Anwesende“, in: Bayer/Fellinger/Huber (Hg.): *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 69–70, hier S. 69.

26 Bernhard, Thomas: „Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur“, in: Bayer/Fellinger/Huber (Hg.): *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur. Reden*, S. 71–78, hier S. 78.

27 Zur Kontinuität bestimmter politischer Ansichten bei Bernhard seit der *Politischen Morgenandacht* vgl. Pfabigan, Alfred: *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien 1999, S. 75–85.

Künstlichkeit“.²⁸ Sein Gegenmodell ist der Ausnahmezustand, die radikale Ausnahme-Existenz in der Natur: „*In den Wald gehen, tief in den Wald hinein, [...] sich gänzlich dem Wald überlassen*“.²⁹ Die Passage ist natürlich doppelbödig: Wenn ausgerechnet ein Schauspieler aus der Rolle fällt und die maskenhafte Verlogenheit der Abendgesellschaft anprangert, dann trägt dessen Natürlichkeitspathos wiederum selbst Züge einer theatralen Inszenierung. Zudem taugt der Burgschauspieler auch nur zum dezisionistischen „*Augenblicksphilosophen*“,³⁰ denn seine Erregung dauert lediglich einen kurzen Moment. Dann wird er wieder zum „oberflächliche[n] theatralische[n] Mensch[en]“,³¹ der sich „auf die höflichste Weise“³² von den Gastgebern verabschiedet. Seine lediglich punktuelle Erregung führt also eigentlich die Aporien einer dezisionistischen Kulturkritik im Namen des Ausnahmezustands vor Augen, da sich der Ausnahmezustand offenbar nicht zur Regel machen lässt.

Wie verhält sich dagegen der Ich-Erzähler? Als habituell Handelnder in der Welt der Figuren bleibt er vollkommen passiv. Die erste Texthälfte verbringt er im Halbdunkel auf dem berühmten Ohrensessel und beobachtet durch die offenstehende Tür die Vorgänge im Musikzimmer „wie auf einer Bühne“.³³ Auch während des anschließenden Fogosch-Essens beteiligt er sich kaum an den Gesprächen und echauffiert sich nur in Gedanken über die Verlogenheit und staatsopportunistische Oberflächlichkeit der Anwesenden, integriert seine gesteigerte Intensität aber nicht in den konkreten Lebensvollzug, bleibt für die anderen Anwesen also selbst nur eine „widerliche Figur“³⁴ und wird nicht zum „philosophischen Menschen“³⁵ der Tat.

Der Ich-Erzähler ist ein 52-jähriger Schriftsteller³⁶ und der Schluss des Textes suggeriert, dass man das Gelesene als seine nachträgliche Niederschrift auffassen soll, denn nach dem Verlassen der Auersberger-Wohnung beschließt er, über diesen Abend zu schreiben, die ‚Erregung‘ des Burgschauspielers und seine innere zu verschriftlichen. Einmal gibt er sogar unmissverständlich zu verstehen, dass

28 Bernhard, Thomas: *Holzfällen*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2007 (= Werke, Bd. 7), S. 187.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 191.

31 Ebd., S. 193.

32 Ebd., S. 194.

33 Ebd., S. 35.

34 Ebd., S. 190.

35 Ebd.

36 Vgl. ebd. S. 68 und 145.

es sich bei dem, was man da liest, fiktionsintern um einen schriftlichen Text aus seiner Feder handelt: „Wenn ich diese Sätze des Burgschauspielers nicht noch genau im Ohr hätte, ich würde sie ja heute noch nicht für möglich halten, aber der Burgschauspieler hatte sie genauso gesprochen an diesem Abend, wie sie hier stehen“.³⁷

Parallel zu dieser Verschriftlichungsfiktion signalisiert der Text jedoch zugleich, dass man den Ich-Erzähler als extrem unzuverlässig einzustufen hat, dass er die äußeren und inneren Vorgänge des Abendessens nicht erinnert, sondern mehr oder minder erfindet: Die inneren Vorgänge des Erzählers sind aufs Engste mit den äußeren Vorgängen in der Auersberger-Wohnung verknüpft und werden davon immer wieder in eine neue Richtung gelenkt. Schon allein dadurch, dass die Gastgeberin den *Bolero* auflegt, verändert sich die Stimmung des Ich-Erzählers und damit sein Gedankenfluss.³⁸ Was dem Erzähler an diesem Abend durch den Kopf geht, ist also in der ausufernden Form, wie er es in seinem 200-Seiten-Monolog nachträglich verschriftlicht, eigentlich gar nicht erinnerbar. Der Erzähler konnte das nur einmal so denken, nämlich während des ‚künstlerischen Abendessens‘.

Tatsächlich schwankt der schreibende Ich-Erzähler auch immer wieder beim Gebrauch der Zeitformen zwischen der Formel ‚dachte ich‘ und ‚denke ich‘. Insbesondere an zwei Stellen benutzt er seitenlang ausschließlich die Präsensform ‚denke ich‘, nämlich während längerer Reflexionen über sein Verhältnis zum Auersberger³⁹ und zu seiner verstorbenen Freundin Joana.⁴⁰ Gerade bei der Passage über Auersberger wird klar, hier werden nicht nachträglich die Gedanken des im Ohrensessel sitzenden Ich-Erzählers verschriftlicht, sondern was wir hier lesen, denkt der Erzähler in dieser Form erst während der Verschriftlichung zu Hause, etwa bei Passagen wie: „unser rastloser Webern-Nachfolger, denke ich, unser vielgereister trippelnder Auersberger, unser rastloser Webern- und Grafenkopist, unser Snob- und Geckmusikschreiber aus der Steiermark“.⁴¹ Er steigert sich mit stakkato-förmigen Beschimpfungen in eine Erregung hinein, die er über die Formel ‚denke ich‘ explizit an die Erzählerjetztzeit der Verschriftlichung bindet. Der erregte Stil des Erzählers ist also kein Nachhall des ‚künstlerischen Abendessens‘, sondern eine künstliche Stimmung, ein Ausnahmezustand gesteigerter Intensität,

37 Ebd., S. 186.

38 Vgl. ebd. S. 167ff, und auch Hens, Gregor: *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. ‚Der Untergeber‘, ‚Holzfällen‘, ‚Alte Meister‘*. Rochester 1999, S. 101f. und 114ff.

39 Bernhard: *Holzfallen*, S. 61f.

40 Ebd., S. 85ff.

41 Ebd., S. 61.

der für das Schreiben erzeugt wird. Der schreibende Ich-Erzähler spielt auf dem Papier Theater, schlüpft in die Rolle seines vergangenen Ichs und erfindet sich den Abend noch einmal neu.

Auch andere Textsignale reiben dem Leser die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers förmlich unter die Nase: Explizit betont der im Ohrensessel Sitzende, dass er sich „mit ein paar Gläsern Champagner betäubt“⁴² hat, also einigermaßen angetrunken ist. Außerdem ist der Ich-Erzähler stark übermüdet, kann teilweise „vor Müdigkeit kaum [s]eine Augen offen halten“, schläft „aus Erschöpfung“ in dem Ohrensessel sogar „fast eine halbe Stunde“⁴³ ein und verpasst daher den Auftritt des verspäteten Burgschauspielers, der schon da ist, als er wieder erwacht. Trotz seines Aufmerksamkeits- und Konzentrationsdefizits ist der Ich-Erzähler in der Lage, sich endlos lange Monologe des Burgschauspielers zu merken und sie später zu verschriftlichen. Schließlich gibt der Ich-Erzähler seitenlang sogar die Dialoge der anwesenden Auersberger-Gäste wieder, behauptet also implizit, sich alles Gesprochene gemerkt und später aufgeschrieben zu haben. Es handelt sich hierbei um eine Technik homodiegetischen Erzählens, die man in der Fiktionalitätstheorie als ‚mimetischen Exzess‘ bezeichnet.⁴⁴ Gemeint ist damit die Darstellung eines Sachverhalts durch eine fiktive Figur und zwar mit einer Ausführlichkeit und Detailfreudigkeit (vor allem bei der Wiedergabe von Dialogen und Monologen), die das menschenmögliche Erinnerungsvermögen eklatant überschreitet. Durch die Erzähltechnik des ‚mimetischen Exzesses‘ erhält der Bericht der fiktiven Vermittlungsinstanz den Anschein einer perspektivisch stark verzerrten Konstruktion, bei der Erinnerung und nachträgliche Einbildung nicht mehr voneinander unterscheidbar sind.

Am Schluss verstrickt der Text den Narrator zudem in einen performativen Selbstwiderspruch: Der Ich-Erzähler behauptet zwar, möglichst schnell nach Hause zu müssen, um die nachhallende Erregung schriftlich zu fixieren. Er läuft aber „in die Innere Stadt hinein“, obwohl er genau in die „entgegengesetzte Richtung hätte laufen sollen“,⁴⁵ um nach Hause zu kommen. Sein körperlicher Zustand hätte es um „vier Uhr früh“⁴⁶ wohl ohnehin nicht zugelassen, einen stilistisch und sprachrhythmisch so stilisierten Text, wie den vorliegenden,

42 Ebd., S. 49.

43 Ebd., S. 115, S. 108 und S. 109.

44 Zu dieser Technik homodiegetischen Erzählens vgl. Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 136–138 und S. 236.

45 Bernhard: *Holzfallen*, S. 198.

46 Ebd.

zu erstellen. Außerdem hatte er schon im Ohrensessel beschlossen, sich zu Hause gleich hinzulegen, „und dann den ganzen Tag nicht mehr auf[zu]stehen [...], auch die folgende Nacht nicht und vielleicht sogar den nächsten Tag auch nicht und die darauffolgende Nacht auch nicht“,⁴⁷ so erschöpft war er. Zwischen der erzählten Zeit des künstlerischen Abendessens und der Erzählerjetzzeit der Verschriftlichung sind also mindestens ein paar Tage vergangen.⁴⁸ Bei dem vorliegenden Text handelt es sich fiktionsintern mithin um ein künstliches Erregungsschauspiel, das der Ich-Erzähler zu Hause am Schreibtisch inszeniert.

Der Ich-Erzähler veräußert den Ausnahmezustand, die gesteigerte Intensität seines Lebensgefühls also nur auf dem Papier und um den Preis einer künstlich gemachten nachträglichen Verschriftlichung. Dieser erscriebene Ausnahmezustand, in dem man die Theatralität und Verlogenheit der Welt anprangert, ist damit selbst nur ein theatrales Rollenspiel. Literatur wird hier offenbar als ein Kompensationsmedium reflektiert: Im konkreten Lebensvollzug kommt man nicht umhin, Rollen zu spielen und an künstlich gemachten Normen festzuhalten. Im fiktionalen literarischen Text kann man sich dagegen künstlich ‚erregen‘, indem man zugleich den Konstruktcharakter dieses Ausnahmezustandes mit kommuniziert.

Gerade die spezifische Form der narrativen Vermittlung hat in Bernhards Prosa also wesentlichen Anteil an der literarischen Sinnerzeugung. Das sieht man besonders eindrücklich auch in *Alte Meister*: Hier kommt es ebenfalls zur Verschriftlichung eines Ausnahmezustandes, einer Erregung, nämlich der des Musikkritikers mit dem halbsprechenden Namen Reger, der sich in langen Hass Tiraden gegen Österreich, den Staat, die Gesellschaft, die Justiz, die Zeitungen, ja selbst gegen den Zustand der Wiener Toiletten hineinsteigert. Reger, dessen Frau vor einiger Zeit gestorben ist, formuliert in diesem Ausnahmezustand gesteigerter Intensität auch ein dezisionistisches Bekenntnis, nämlich dass man im „lebensentscheidenden Augenblick“,⁴⁹ in der Konfrontation mit dem Tod, erkennen müsse, wie hinfällig und zwecklos alles sei.

Auch in *Alte Meister* werden Regers Endlos-Monologe narrativ als ‚mimetischer Exzess‘ vermittelt, denn nicht Reger selbst, sondern der neben ihm auf der Bank im Bordone-Saal sitzende Schriftsteller Atzbacher hat sie nachträglich aufgeschrieben. Schon damit erweist er sich natürlich als unzuverlässig, denn mit der Verschriftlichung von Regers Monologen überschreitet er die Grenzen

47 Ebd., S. 54.

48 Vgl. dazu auch Hens: *Thomas Bernhards Trilogie der Künste*, S. 122ff.

49 Bernhard: *Alte Meister*, S. 177.

menschlichen Erinnerungsvermögens. *Alte Meister* hat aber noch eine weitere narrative Ebene: Atzbacher ist ein Schriftsteller, der nichts veröffentlicht, sondern seit Jahrzehnten an einem Opus magnum arbeitet. Er ist der „geborene Nichtveröffentlicher“,⁵⁰ „der Inbegriff des Privatmenschen“,⁵¹ wie Reger über ihn sagt. Atzbachers narrative Konstruktion von Regers dezisionistischen Philosophemen ist also eigentlich gar keine öffentliche Verteidigung eines bestimmten weltanschaulichen Standpunkts, sondern reine Privatmeinung. Erst ein namenloser heterodiegetischer Erzähler gibt Atzbachers Aufzeichnungen mit der Inquit-Formel „schreibt Atzbacher“⁵² heraus und macht sie damit zur öffentlichen Stellungnahme.

IV. Fazit

Bernhards politische Haltung lässt sich in Hinblick auf viele seiner publizistischen Äußerungen, wie Helmut Rath vorgeschlagen hat, als Position eines kulturkritisch-nihilistischen Dezisionismus charakterisieren und als Reaktivierung tradierter Modernisierungsressentiments. Als Autor fiktionaler Texte entwickelt er dagegen die Ästhetik eines selbstreflexiven Dezisionismus. Seine Erzähler entwerfen das Konstrukt des Ausnahmezustandes als Norm, von der aus sie über die Verlogenheit und Künstlichkeit des stumpfsinnigen Normalzustandes richten. Die Verlässlichkeit von Bernhards narrativen Instanzen wird aber häufig vom Text als Ganzem in Frage gestellt. Die Protagonisten und Erzähler seiner Prosatexte stellen der Gesellschaft zwar zivilisationskritische Verfallsdiagnosen, seine Texte kommunizieren aber zugleich, dass man ein solches Urteil nicht auf eine absolut gültige Ordnung der Dinge gründen kann.

Schwierig zu entscheiden ist allerdings, inwieweit es sich bei solchen Darstellungsverfahren um ein wirkliches Infragestellen jener Normen handelt, im Namen derer Bernhards Figuren der Gesellschaft ihre Verlogenheit, Maskenhaftigkeit, Substanzlosigkeit und ihr fehlendes Todesbewusstsein vorwerfen. Immerhin schreibt Bernhard seine Romane und Theaterstücke in einer kulturgeschichtlichen Phase, in der sich bestimmte Formen einer Avantgarde-Ästhetik, wie etwa erzählerische Unzuverlässigkeit, längst durchgesetzt und wohl auch zur unausgesprochenen Norm verfestigt haben. Im fortgeschrittenen Stadium der modernen

50 Ebd., S. 110.

51 Ebd., S. 109.

52 Ebd., S. 7 und S. 192f.

Ästhetik ist daher nicht immer eindeutig zu sagen, ob selbstreflexive literarische Formen der Brechung wirklich die eigenen Normen relativieren sollen oder eigentlich nur als eingebürgertes Gütesiegel moderner Kunst dienen, mit dem man seine Texte nobilitiert.⁵³

Auch wenn sich diese Frage für Bernhard nicht abschließend entscheiden lässt, ist sein Werk dennoch ein gutes Beispiel dafür, dass man mehr sieht, wenn man zwischen einem abstrakten Autor, wie er sich implizit in seinen literarischen Texten zeigt, und dem empirischen Autor methodisch unterscheidet. Während Bernhards publizistische Äußerungen manchmal haarscharf am Stammtisch-Niveau vorbei schrammen und intellektuell nicht selten etwas peinlich sind, weil hier Relativierungsstrategien fehlen oder sich hinter der Provokation nur schwer erkennen lassen, gelingt es ihm in seinen Romanen durch kunstvolle narrative Vermittlungsformen, auch bestimmte Aspekte seines öffentlichen Autorschaftshabitus zum Gegenstand einer literarischen Selbstdistanzierung zu machen.

Erika Tunner

Inwiefern ist und erzeugt Thomas Bernhards Text *Holzfällen* eine Erregung?

Der Untertitel von *Holzfällen* (1984) lautet bekanntlich „Eine Erregung“. Die Frage nach Art und Wirkung dieser Erregung versucht, auf die eventuelle gesellschaftliche und politische Bedeutung bzw. Nicht-Bedeutung von Literatur einzugehen. Damit sind zugleich die Orientierung dieses Beitrags sowie dessen Grenzen angedeutet.

Erregung: ein gesteigerter Zustand, in den der Geist oder der Organismus durch äußere Reize oder innere Bedingungen geraten. Wenn Thomas Bernhard in einem Interview mit Krista Fleischmann apodiktisch behauptet „Ohne Erregung is' gar nix“,¹ so bezeichnet er damit, ohne jede Übertreibung, nicht nur eine künstlerische, sondern schlichtweg eine Lebensrealität. „Erregung“ gehört zu jenen Wörtern der deutschen Sprache, die sich in verschiedene Richtungen hin entfalten können: Erregung ist eine Quelle für Neugier, Inspiration und kreatives Schaffen, Erregung kann Ärger, Empörung und Zorn erzeugen oder erotische und sexuelle Wunschvorstellungen hervorrufen, eine reiche Skala, über die Thomas Bernhard virtuos verfügt. Erregung kann sich im Erleben oder in der Niederschrift äußern, oder in einer Mischung von beiden. Erregung ist überdies ein Element des Spielens und Thomas Bernhard war ein genialer Spieler, hatte eine ausgeprägte Tendenz zur spielerischen Verwischung der Grenzen zwischen fiktiver und realer Welt,² wobei Spiel keineswegs das Gegenteil von Ernst bedeuten muß, Spiel kann das Allerernsteste sein, es gibt ja die sehr ernststen Scherze, zu denen letztlich die Schreibsucht des Autors gehört ... Thomas Bernhard wird der Gedanke Schnitzlers am Ende des *Paracelsus* nicht fremd gewesen sein, dass alles Spiel ist, was wir auf Erden treiben, dass wir immer spielen – klug ist, wer es weiß.

⁵³ Zu dieser Frage und Bernhards Position innerhalb einer Ästhetik der Moderne vgl. Petersdorff: *Spaßmacher und Ernstmacher*, S. 282–287.

¹ In *Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, Wien 1991, S. 170. Das Gespräch wurde 1984 in Wien geführt.

² Vgl. dazu Marquardt, Eva: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen, Niemeyer 1990, S. 65, und die Rezension dieses Werkes von Erika Tunner, in *Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft*, hg. von Wolfgang Frühwald und Wolfgang Harms, Tübingen, Niemeyer, 1/1993, S. 121.