

HASSSTIL? ZU THOMAS BERNHARDS SPRACHGEBRAUCH IM HISTORISCHEN KONTEXT

1. Was fällt Ihnen hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung der Textpassage auf?
2. Wie lässt sich die Erzählsituation beschreiben? Wer erzählt hier?
3. Wie würden Sie den Inhalt beschreiben? Was wird erzählt?
4. Basierend auf dem, was Sie in diesem Textauszug über die Protagonisten und ihre ›Angewohnheiten‹ erfahren: Wieso erzählen sie möglicherweise das, *was* sie erzählen, *wie* sie es erzählen? Was haben das *Was* und das *Wie* gemeinsam?

Textstelle 1:

Thomas Bernhard

***Gehen* (Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1971, Beginn)**

»Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. Während wir am Mittwoch immer in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel schneller geht. Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag) immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am Mittwoch). [...] Sie ändern Ihre Gewohnheit, sagt Oehler, indem Sie jetzt nicht nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen und das heißt jetzt abwechselnd mit mir in die eine (in die Mittwoch-) und in die andere (in die Montag-)Richtung, während ich meine Gewohnheit dadurch ändere, daß ich bis jetzt immer Mittwoch mit Ihnen, Montag aber mit Karrer gegangen bin, jetzt aber Montag und Mittwoch und also auch Montag mit Ihnen gehe und also mit Ihnen Mittwoch in die eine (in die östliche) und Montag mit Ihnen in die andere (in die westliche) Richtung. [...] Er, Oehler, habe durch die Tatsache, daß ich, nachdem Karrer verrückt geworden und nach Steinhof, Oehler sagt, wahrscheinlich endgültig nach Steinhof gekommen ist, Oehler vor der Entsetzlichkeit, so er selbst, gerettet, am Montag allein gehen zu müssen; dann wäre ich Montag überhaupt nicht mehr gegangen, sagt Oehler, denn es gibt nichts Entsetzlicheres, als am Montag allein gehen zu müssen. Montag, sagt Oehler und allein gehen zu müssen, ist das Entsetzlichste. Mir ist der Gedanke ganz einfach unvorstellbar, sagt Oehler, daß Sie

Montag nicht mit mir gehn. Und daß ich also Montag allein gehen muß, was mir ganz unvorstellbar ist. Während Oehler die Gewohnheit hat, seinen Mantel vollkommen geschlossen zu tragen, trage ich meinen Mantel vollkommen offen. Was, denke ich, bei ihm auf seine fortwährende Angst vor Verkühlung und vor Erkältung bei offenem Mantel zurückzuführen ist, ist bei mir auf meine fortwährende Angst, in geschlossenem Mantel ersticken zu müssen, zurückzuführen. Und so hat Oehler tatsächlich fortwährend Angst, erfrieren zu müssen, während ich fortwährend Angst habe, ersticken zu müssen. [...] Während Oehler Fäustlinge anhat, immer die gleichen Fäustlinge, dicke, derbe Wollfäustlinge, die ihm seine Schwester gestrickt hat, habe ich Handschuhe an, dünne, allerdings gefütterte Schweinslederhandschuhe, die mir meine Frau gekauft hat. Nur in Fäustlingen ist einem wirklich warm, sagt Oehler immer wieder, nur in Handschuhen und auch nur in solchen geschmeidigen Lederhandschuhen, sage ich, sind die Hände so beweglich wie meine Hände. [...] Wir gehen aber nicht mehr von unserer Kleidung ab und so ist es unsinnig, zu sagen, Oehler solle einen schmalkrempigen Hut, eine Hose mit Stulpe, nicht so enge Röcke, wie er sie anhat, tragen etcetera, ich solle Fäustlinge, schwere, hohe Schuhe anziehen, etcetera, weil wir von der Kleidung, die wir anhaben, wenn wir weggehen, und die wir schon jahrelang anhaben, jahrzehntelang anhaben, wenn wir weggehen, gleich, wo wir hingehen, nicht mehr abgehen, weil uns diese Kleidung in Jahrzehnten zur endgültigen Gewohnheit und also zur endgültigen Kleidung geworden ist. [...] So wird uns jeder Tag zur Hölle, ob wir wollen oder nicht, und was wir denken, wird, wenn wir es überdenken, wenn wir dazu die erforderliche Geisteskalte und Geistesschärfe haben, in jedem Falle immer zu etwas Gemeinem und Niedrigem und Überflüssigem, was uns lebenslang auf die erschütterndste Weise deprimiert. Denn alles, was gedacht wird, ist überflüssig. Die Natur braucht das Denken nicht, sagt Oehler, nur der menschliche Hochmut denkt sein Denken ununterbrochen in die Natur hinein. Was uns durch und durch deprimieren muß, ist die Tatsache, daß wir durch dieses unverschämte Denken in die gegen dieses Denken naturgemäß völlig immunisierte Natur hinein nur immer noch in eine größere Deprimierung hineinkommen, als die, in der wir schon sind. Die Zustände werden durch unser Denken naturgemäß, sagt Oehler, zu immer noch unerträglicheren Zuständen. Denken wir, wir machen die unerträglichen Zustände zu erträglichen Zuständen, so müssen wir bald einsehen, daß wir die unerträglichen Zustände nicht zu erträglichen und auch nicht zu erträglicheren Zuständen gemacht haben (machen haben können), sondern nur noch zu noch unerträglicheren Zuständen. Und mit den Umständen ist es wie mit den Zuständen, sagt Oehler, und mit den Tatsachen ist es dasselbe. Der ganze Lebensprozeß ist ein Verschlimmerungsprozeß, in welchem sich fortwährend, dies Gesetz ist das grausamste, alles verschlimmert. Sehen wir einen Menschen, müssen wir uns in kurzer Zeit sagen, was für ein entsetzlicher, was für ein unerträglicher Mensch. Sehen wir die Natur, müssen wir sagen, was für eine entsetzliche, unerträgliche Natur. Sehen wir etwas Künstliches, gleich welches Künstliche, müssen wir in kurzer Zeit sagen, was für eine unerträgliche Künstlichkeit. Gehen wir, sagen wir ja auch in der kürzesten Zeit, was für ein unerträgliches Gehen, wie, wenn wir laufen, was für ein unerträgliches Laufen, wie, wenn wir stehen, was für ein unerträgliches Stehen, wie, wenn wir denken, was für ein unerträgliches Denken. [...] Ist der Verstand ein scharfer, ist das Denken das rücksichtsloseste und das klarste, sagt Oehler, müssen wir in der kürzesten Zeit von allem sagen, daß es unerträglich und entsetzlich sei. Die Kunst ist also zweifellos die, das Unerträgliche zu ertragen und, was entsetzlich ist, nicht als solches, Entsetzliches zu empfinden. Diese Kunst als die schwierigste zu bezeichnen, ist selbstverständlich. Die Kunst, gegen die Tatsachen zu existieren,

sagt Oehler, ist die Kunst, die die schwierigste ist. Gegen die Tatsachen existieren, heißt, gegen das Unerträgliche und gegen das Entsetzliche existieren, sagt Oehler. Wenn wir nicht immerfort gegen, sondern nur immerfort mit den Tatsachen existieren, sagt Oehler, gehen wir in der kürzesten Zeit zugrunde. Tatsache ist, daß unsere Existenz eine unerträgliche und entsetzliche Existenz ist, existieren wir mit dieser Tatsache, sagt Oehler, ohne gegen diese Tatsache zu existieren, gehen wir auf die erbärmlichste und auf die gewöhnlichste Weise zugrunde, es sollte uns also nichts wichtiger sein, als immerfort wenn auch nur in, so doch gleichzeitig gegen die Tatsache einer unerträglichen und einer entsetzlichen Existenz zu existieren. Die gleiche Anzahl Möglichkeiten, in (und mit) der Tatsache der unerträglichen und entsetzlichen Existenz zu existieren, ist die gleiche, wie gegen die unerträgliche und entsetzliche Existenz und also in (und mit) und gleichzeitig gegen die Tatsache der unerträglichen und entsetzlichen Existenz. Der Mensch hat immer die Möglichkeit, in (und mit) einer und folglich in allen und gegen alle Tatsachen zu existieren, ohne gegen diese Tatsache und gegen alle Tatsachen zu existieren, wie er immer die Möglichkeit hat, zwar in (und mit) einer Tatsache und mit allen Tatsachen zu existieren und gegen eine und alle Tatsachen und also vor allem gegen die Tatsache, daß die Existenz unerträglich und entsetzlich ist. Es ist immer eine Frage von Geisteskalte und Geistesschärfe und von Rücksichtslosigkeit von Geisteskalte und Geistesschärfe, sagt Oehler. Die meisten Menschen, über achtundneunzig Prozent, sagt Oehler, haben weder Geisteskalte, noch Geistesschärfe und haben nicht einmal Verstand. Diesen Beweis hat zweifellos die ganze bisherige Geschichte erbracht. Wohin wir schauen, weder Geisteskalte, noch Geistesschärfe, sagt Oehler, alles eine riesige, eine erschütternd lange Geschichte ohne Geisteskalte und ohne Geistesschärfe und also ohne Verstand. Wenn wir die Geschichte anschauen, deprimiert vor allem ihre völlige Verstandeslosigkeit, von Geistesschärfe und Geisteskalte ganz zu schweigen. [...] Wir haben zwar, sagt Oehler, wenn wir die Geschichte anschauen, wenn wir in die Geschichte hineinschauen, wozu es einem Menschen wie mir von Zeit zu Zeit nicht an Kühnheit fehlt, eine ungeheure Natur hinter, tatsächlich unter uns, aber in Wirklichkeit gar keine Geschichte. Die Geschichte ist eine Geschichtslüge, behaupte ich, sagt Oehler. [...]«

Textstelle 2:

II.2. Der Hypotext: Das ›Bernhardeske‹

aus: Aust, Robin-M.: »Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert«. *Die kreative und intertextuelle Thomas-Bernhard-Rezeption*, transcript: Bielefeld 2024 (im Druck).

Voraussetzung für die kreative, imitatorische Rezeption eines Autors oder einer Autorin durch andere Schriftsteller:innen ist – um Genettes aus dem Buchwesen bezogene Metapher des ›Palimpsestes‹ aufzugreifen – die Herstellung eines ›Klischees‹. Der Begriff des ›Klischees‹ greift im Sinne dieser Arbeit in einem nicht-pejorativen Sinne – und zwar zweifach: Umgangssprachlich bezeichnet der Begriff eine reduktionistische, eindimensionale Vorstellung. Fachsprachlich bezeichnet er jedoch einen festen Druckstock, mit dessen Hilfe die fertigen Druckerzeugnisse hergestellt werden. Mit wiederholter Nutzung nutzen sich diese Druckstöcke jedoch ab, sodass nur

die prägnantesten Merkmale der Druckplatte klar bleiben und feine Details im wahrsten Sinne des Wortes abstumpfen. Auf die Rezeptions- und Wirkungsforschung übertragen bedeutet dies: Das Stilklichee dient als Grundlage, anhand derer literarische Palimpseste produziert werden. Das ›Bernhardeske‹ ist somit in mehrfacher Hinsicht ebenfalls ein Klischee: Einerseits erstellt Bernhard selbst variierte ›Neuaufgaben‹ und wiederholt eigene Klischees in neuen Texten. Andererseits entstehen vermittelt dieser Klischees auch ›Palimpseste‹ aus fremder Hand: Einem Mimotext liegt ein auf subjektiver Interpretation eines Autorstils basierendes und damit reduktionistisches Kompetenzmodell zugrunde. Dem Ursprung und der Entwicklung dieser Klischees wird im Folgenden nachgegangen und die wiederkehrenden Topoi und Stilmerkmale werden im Kontext des Gesamtwerkes verortet.

Einem Bernhard-Klischee soll jedoch bereits im Vorfeld dieser Bestandsaufnahme widersprochen werden – der ›Ein-Buch-These‹:

Extrem zugespitzt geht diese Sichtweise dahin, daß Bernhard »eigentlich« nur »einen« Roman geschrieben hätte, daß es also ein Konstrukt von Handlungselementen und Personen, aus Konflikten und ihren Lösungen gäbe, daß der Autor in geradezu manischer Weise wiederholt hat. Die »Ein-Buch-These« [...] wird überall dort praktiziert, wo über den »ganzen« Thomas Bernhard mit einem Satz, mit einer Formulierung, mit einer Theorie gesprochen wird.¹

Bernhards Werk ist jedoch nicht, wie oft herausgestellt, ausschließlich monomanisch,² sondern ebenfalls modular. Einerseits bilden die Texte eine monomanische und monolithische Einheit, in der einzelne Themen, Topoi und Stilmerkmale früh etabliert und konsequent fortgesetzt werden. Grundlegende Konstituenten wie die omnipräsenten Kerkerstrukturen, die starke Dichotomisierung des Erzählten, Wiederholungen und Übertreibungen, bestimmte Figurentypen und Themen lassen sich, einmal etabliert, in fast allen Texten und auf unterschiedlichen Ebenen des Werkes ausmachen. Ausgehend von dieser gemeinsamen »stilistischen DNA«³ sind die einzelnen Texte Varianten, die von einem konstanten Inhalts- und Konstruktionsprinzip abzweigen. In diesem Sinne sind Bernhards Texte allerdings auch modular konzipiert: »[N]eben einigen fundamentalen, gleich bleibenden Techniken« findet sich in Bernhards Werk – das immerhin 40 Jahre umspannt – eine »große Varianzbreite«⁴ sprachlicher, inhaltlicher und erzählerischer Paradigmen.⁵ Das fiktionale Prosawerk umfasst Texte unterschiedlichster Länge und Textsorten von kürzesten, grotesk-abgründigen Prosaskizzen,⁶ über mittellange Erzählungen bis hin zu umfangreichen Romanen, in denen Stilmerkmale zwar wiederholt, aber auch modifiziert und subvertiert werden. Darüber hinaus sind die Autobiographie, autofiktionale Texte sowie Reden, Interviews und Leserbriefe zum Prosawerk zu zählen: Sie partizipieren in hohem Maße an Bernhards Selbstinszenierung und

1 Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein Österreichisches Weltexperiment, Wien 2009, S. 16.

2 Vgl. u.a. Jahraus, Oliver: Das ›monomanische‹ Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard, Frankfurt a.M. 1992.

3 Honold, Alexander: Erzählstruktur, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 437-445, hier S. 438.

4 Betten: Stilanalysen, S. 19.

5 Während Bernhards Prosa und Drama »ein hohes Maß an wechselseitiger Durchdringung« (Honold: Erzählstruktur, S. 437) aufweisen, ist das ›Bernhardeske‹ besonders der Dramen ein anderes als das der Prosa: Dies resultiert nicht nur aus der grundsätzlich unterschiedlichen Medialität von Prosaliteratur und Bühnenstücken. Zwar stellt beispielsweise Anne Betten einige sprachliche Analogien zwischen einzelnen Werken fest: »Die Reden des Malers Strauch [...] sind geprägt von [...] fragmentarischen Satzungen verschiedenster Strukturtypen: von nominativischen Satzungen, die sowohl lyrische Bildhaftigkeit, rasches Assoziieren, Atemlosigkeit, Zusammenhangslosigkeit signalisieren können; von elliptischen Sätzen, bei denen etwa nur das Verb fehlt; von abgebrochenen Sätzen, die hier oft durch drei Punkte verdeutlicht werden.« (Betten, Anne: »Das ist mir zu blöd, drei Seiten ein Satz«. Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, in: Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Essays, Dokumente, Linz 1999, S. 125-136, hier S. 129f.) Hinsichtlich Figurenkonzeption, Sprachgestaltung und auch Thematik lässt sich jedoch von zwei ähnlichen, aber doch distinkten Sprach- und Strukturstilen sprechen.

6 Solche an Zeitungsmeldungen erinnernde, bizarre Kurz- und Kürzestprosa findet sich in den beiden Erzählbänden *Ereignisse* (1969) und *Der Stimmenimitator* (1978), aber ebenfalls ganz ähnlich in Form von Walters ›Schriften‹ in *Amras* (1964).

kreieren eine Rückkopplung zwischen dem rein fiktionalen und dem vorgeblich faktualen Werk, zwischen Bernhards Literatur und Autorpoetik. [...]

Der werkübergreifenden Entwicklung einzelner sprachlicher wie inhaltlicher Merkmale und Stilprinzipien in Bernhards Prosa wird im Folgenden detailliert nachgegangen. Im Vorfeld der Analyse soll jedoch zunächst auf zwei zentrale Prinzipien des bernhardesken Stils hingewiesen sein: Dichotomien und Wiederholungen dominieren – in jeweils divergenter Realisierung und auf mehreren Ebenen – das Gesamtwerk.

Die Dichotomisierung, das erste zentrale Stilprinzip, wird bereits in *Verstörung* im programmatischen und stilprägenden Monolog des Fürsten Saurau umrissen:

Während des Lesens, gleich was ich früher gelesen habe, habe ich immer das Gefühl gehabt, daß alles in zwei Hälften geteilt ist, in eine anständige und in eine unanständige. Das ist das Widerwärtige am Lesen: die Einteilung immer in zwei Hälften [...]. (V 183)

Der Fürst bezieht diese Aussage auf die Dualität des Apollinischen und Dionysischen, doch auch insgesamt ist Bernhard »ein Schriftsteller der Opposition in vielfältigstem, umfassendsten Sinne«.⁷ Auf struktureller und thematischer Ebene können beispielsweise folgende zentrale binäre Oppositionen ausgemacht werden: Natürlichkeit/ Künstlichkeit, Kunst/ Wissenschaft, Norm/ Abweichung, Männlichkeit/ Weiblichkeit, Stadt/ Land, Realität/ Anspruch, Tragik/ Komik, Erinnern/ Verdrängen, Sprechen/ Schweigen. Die Ästhetik der Opposition bedingt auch das antinomische Sprechen der Figuren, das sich in häufigen »einerseits, andererseits«-Satzkonstruktionen oder offenkundigen Widersprüchen äußert.

Das zweite Stilprinzip ist das der Wiederholungen auf unterschiedlichen Ebenen:

Wiederholt werden im Einzeltext Worte, Begriffe, Satzflöckeln, Sätze, Satzstrukturen, kleinere und komplexere Motive [...], schließlich narrative Strukturen, Handlungsstrukturen und Paradigmen; und das Ganze wird wiederum von Einzeltext zu Einzeltext wiederholt.⁸

Während die Wiederholung ein zentrales, werkkonstitutives Element sowie ein botschaftstragendes Stilmittel von Bernhards Texten ist, ist gerade in der Varianz des Wiederholten eine Vielzahl von Botschaften und Bedeutungsebenen angelegt. [...]

II.2.2. Mittleres Werk: Tragikomische ›Geistesmenschen in der Wiederholungsschleife‹

Das Kalkwerk (1970), *Midland in Stilfs* (1971), *Gehen* (1971), *Der Italiener* (1971), *Korrektur* (1975)

Die zweite Werkphase umfasst zwar wenige, in einem kurzen Zeitraum veröffentlichte Texte, etabliert aber mehrere wichtige bernhardeske Stilmerkmale und Erzählparadigmen. Texte dieser Phase greifen die in der Blaupause des Fürsten aus *Verstörung* angelegten Stilelemente auf und stehen somit primär im Dienste der Darstellung ver- und gestörter Individuen:⁹ Bernhards Texte

⁷ Honold: Erzählstruktur, S. 438.

⁸ Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards, Frankfurt a.M. u.a., 1991, S. 20.

⁹ Zu dieser Zeit wird aus dem Prosaschriftsteller und »Teilzeitlyriker« Bernhard der umtriebige Dramatiker Bernhard: Zwischen 1970 und 1975 werden lediglich eine Kurzprosasammlung, zwei Erzählungen und zwei Romane veröffentlicht; neben dem Erstling *Ein Fest für Boris* (1970) aber

schildern nun isolierte, menschenfeindliche »Geistesmensch[en] in der Wiederholungsschleife«,¹⁰ die sich kompromisslos »einer Wissenschaft ausgeliefert« (Ko 59) haben. An die Stelle der dynamischen antiheimatliterarischen Schilderung des Elends auf dem Lande tritt somit nun die Darstellung von Einzelschicksalen in statischen Räumen, in einer statischen Sprache.

Mit Fortschreiten des Werkes zeichnet sich die Tendenz ab, die im Text angelegte Botschaft diskreter darzustellen. Die übergeordneten Themen bleiben werkübergreifend zwar weitestgehend konstant, die Sprache der Figuren und Erzähler ist in den frühen Texten jedoch expliziter. Die späteren Texte tendieren dagegen zu verharmlosenden Übertreibungen oder lassen Leerstellen: Nicht die eigentliche geschilderte Handlung trägt die Botschaft, sondern gerade die Vermeidung von Handlung. Die botschaftstragende strukturell-sprachliche Komposition macht *Gehen*, *Korrektur* und *Das Kalkwerk* zu Bernhards möglicherweise »ästhetisch ambitioniertesten Texten«.¹¹ Das abstrakte Thema des jeweiligen Textes wird nun sprachlich und strukturell einer »spannenden« äußeren Handlung übergeordnet; das »die Geschehenswiedergabe überwucherndes Erzählverhalten«¹² und die daraus folgende »Substitution von Handlung durch Reden«¹³ werden zu zentralen Stilprinzipien insbesondere dieser Phase. Die eigentlichen Abgründe können durch die Sprachkrise der Figuren nicht unmittelbar ausgesprochen werden. Sie können nur diskursiv oder punktuell über einzelne Begriffe und Anspielungen vermittelt werden. Die sprachstilistische Inszenierung und strukturstilistischen Auffälligkeiten charakterisieren ebenso die Figuren: An die Stelle der lückenhaften, assoziativen Sprache des Frühwerks tritt eine um Akribie bemühte Überdetermination und Wiederholung. Bernhardismen und bernhardeske Redewendungen werden nun ebenso häufig und zunehmend manieristisch eingesetzt. Gerade durch diese sprachliche wie inhaltliche Wiederholung gewinnt Bernhards Werk aber auch zunehmend an Komik, welche auf groteske Weise mit der Tragik der geschilderten Geschichten kontrastiert. [...]

Nur selten sind Bernhards Protagonisten trotz ihrer Misanthropie selten tatsächliche Solitäre: Schließlich benötigen sie trotz aller Isolation einen Adlatus, der sie verehrt, sie zitiert und vermittelt der Erzählung ihr Lebenswerk aufzeichnet. Der Männerbund in Zweier- oder Dreiergruppen stellt ein markantes Merkmal der Bernhard'schen Figurenkonstellation dar, von dem nur wenige Texte im mittleren und späten Werk abweichen.¹⁴ Diese Begleiter und ihr Bericht an den:die Leser:in fungieren somit als »Aufzeichnungsmedium« für die an ihrer eigentlichen Studie scheiternden »Diktatoren«. So entsteht eine auf den ersten Blick symbiotische Freundschaft: »[Z]usammen und in Gesellschaft des andern waren wir sicher, nicht verrückt zu werden« (Ko 80) Diese Beziehungen sind obsessiv, parasitär, von Abhängigkeit und Macht dominiert, »und zwar in der intensivsten Weise, die sehr oft von Außenstehenden als absolutes Aufgehen in einem anderen Menschen

noch drei weitere Bühnenstücke uraufgeführt. Bis 1980 folgen noch sechs weitere Dramen, aber – neben der Autobiographie – lediglich drei weitere Erzählungen.

10 So der Titel eines Aufsatzes zur performativen Funktion von Bernhards Sprache: Ronge, Verena: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife oder: Die Macht des Performativen im Werk Thomas Bernhards, in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2005/06, Wien u.a., S. 105-117.

11 Mittermayer: Leben, S. 8.

12 Honold: Erzählstruktur, S. 439.

13 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 133.

14 In *Das Kalkwerk* ersetzt Bernhard die pseudosymbiotische Beziehung zweier Männer mit dem parasitären Verhältnis Konrads zu seiner Frau; *Holzfällen* erzählt dagegen gerade vom Ende des engen Bundes zwischen dem Erzähler und den Auersbergern. Erneut sticht *Beton* hier durch seine – mit Blick auf die sonstige Homogenität des Werkes – Sonderstellung heraus: Rudolfs Beziehungen erschöpfen sich in der zu seiner Schwester und zu seinem Großvater. In *Auslöschung* erweitert die metadiegetische Erzählung über die Freundschaft des Erzählers mit Eisenberg und Maria diesen Männerbund sogar um ein weibliches Mitglied; auch *Holzfällen* erzählt von einer engen – und nicht von Hass und Unterdrückung geprägten – Beziehung zwischen dem Erzähler und der unglücklichen Joana.

bezeichnet wird« (Ko 124). Die Geistesmenschen haben in diesen Konstellationen durch ihre finanzielle, soziale wie sprachliche Macht in jeder Hinsicht das Sagen.¹⁵ [...]

Das Sagen haben. Die mehrfach verschachtelte, indirekte Erzählerkonfiguration, die der zweite Teil von *Verstörung* begründet hatte, wird fast werkübergreifend beibehalten und gesteigert, wenn auch in ihrer genauen Konstitution immer wieder variiert.¹⁶ In *Verstörung* wird die Zuschreibung von Sprecherrollen in runden und zusätzlich eckigen Klammern vorgenommen (vgl. z.B. V 103); in *Das Kalkwerk* wird dagegen auf eine Unterteilung der Rede durch Anführungszeichen oder ähnliche Marker gänzlich verzichtet. An ihre Stelle treten kaum zur Orientierung beitragende, sondern den Textfluss unterbrechende inquit-Formeln. Ähnlich ist auch *Korrektur* konzipiert, wobei die Reduktion des Erzählers auf einen zwar homodiegetischen, aber kaum in Erscheinung tretenden figuralen Erzähler hier wieder zurückgenommen wird: Der Erzähler versucht, den Selbstmord des Freundes schreibend, erzählend und durch »ordnen und sichten« (Ko 178) des Nachlasses zu verarbeiten. Er steht damit nicht nur als bloße Reflektor- und Reproduktionsfigur zwischen einem eigentlichen, dominanten Sprecher und dem Adressaten.¹⁷ Hier führen die Markierungslosigkeit und die sich teils über Seiten erstreckende Satzstruktur zu einer Diffusion der Sprecherverhältnisse: Ob nun Roithamer oder der ihn unreflektiert zitierende Erzähler aus eigener Perspektive spricht, wird den Leser:innen teils erst zum Ende der Satzkaskaden vermittelt. Roithamer selbst bleibt ein unzuverlässiger, metadiegetischer Erzähler: Seine von persönlichen Abneigungen geprägten Erinnerungen und vom Wahn verzerrten Schilderungen sind uneindeutig. Er selbst merkt an, dass »es sich bei den Menschen, die ich [...] beschrieben habe, um andere als die beschriebenen handelt«, dass letztlich »nichts ist, wie es tatsächlich ist, das Beschriebene entgegengesetzt dem Tatsächlichen« (Ko 355).

Sprachliche Kerkerstrukturen, Spracharmut und Akririe. Den Figuren und Erzählern in Thomas Bernhards Texten ist alles »ununterbrochen das Absolute«. (Ka 69) Auch viele Bernhardismen stehen im Dienste einer sprachlichen und thematischen »Verabsolutierung«, die erreicht wird

durch den für Bernhard typischen Nominalstil, den Gebrauch von Superlativen, den oft aphoristischen Gestus der Aussagen, durch die Typisierung des Personals sowie durch neologistische Komposita, die wie Allgemeinbegriffe daher kommen, [...] und schließlich durch die Wiederholungen [...].¹⁸

Geschildert werden die Erzählungen dieser Phase in einer teils konjunktivischen, mehrfach zitierten, wiederholungslastigen, um Akririe bemühten Sprache. Die Figuren dieser Phase sprechen »in dem Bewußtsein, daß in nichts Klarheit möglich ist, aber doch annähernde Klarheit,

15 Auch darüber hinaus sind die zentralen Figuren keineswegs einzigartig in ihrem Wahn, sondern paradoxerweise in ein Netzwerk von Eremiten eingebunden: Diverse weitere Charaktere und Randfiguren verrichten eine »furchtbare Geistesarbeit« (Ka 69). Der oben erwähnte Industrielle in *Verstörung* ist hier ebenso zu nennen wie der Bekannte Roithamers, der »über viele Jahre [...] sich selbst zum Objekte seiner höchst interessanten Studie gemacht hatte« (Ko 65) oder auch der »befreundete[] Lehrer« in Reading, »der sich mit der Konstruktion einer Maschine beschäftigte, von welcher ich heute noch nicht weiß, um was für eine Maschine es sich handelt« (Ko 95).

16 In *Das Kalkwerk* gibt der Erzähler, ein Vertreter für Lebensversicherungen, beispielsweise die Berichte von Konrads Bekannten Wieser und Fro sowie das »Gerede« in den Gasthäusern Laska, Lanner und Stiegler wieder. In *Korrektur*, *Gehen*, *Ja* und *Die Billigesser* erzählt ein namenloser Freund der Hauptfigur; *Alte Meister* ist es mit Atzbacher immerhin ein benannter, aber ebenfalls kaum individualisierter Erzähler.

17 Ziel dieses Erzählers ist es, »den roithamerschen Nachlaß zu ordnen« (Ko 90). Neben der Wiedergabe der »Bruchstücke[] seines Denkens« (Ko 175), der Reden Roithamers und seines »umfangreichen Manuskripts mit dem Titel *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*« (Ko 7) berichtet der Erzähler im Vergleich zu anderen Texten vergleichsweise ausführlich und rührend eigene Gedanken und Erinnerungen an den verstorbenen Freund.

18 Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit, S. 359.

angenäherte, alles immer nur ein Angenähertes ist und nur ein Angenähertes sein kann«. (Ko 194) Anders als im Falle der »Sätzezerbröckelungen« (Amr 22) des Frühwerks, versuchen sich die Figuren in dieser Phase jedoch die nötige »angenäherte Klarheit« durch sprachliche Überdetermination und Reiteration zu verschaffen, sodass die Wiederholung zu einem auf mehrere Ebenen ausgreifenden, zentralen Stilprinzip wird. Was Corinna Schlicht für *Gehen* konstatiert, lässt sich ebenso auf die monotone Struktur anderer Bernhard-Texte und die jeweils in ihnen erzählten Handlung übertragen:

Die Wiederholung findet sich [...] erstens auf der Satzebene: Lexeme werden wiederholt und nicht – wie üblich – durch Synonyme und Proformen ersetzt. Zweitens als Sprechhandlung, es ist ja ein Ich-Erzähler, der in seinem Bericht die Aussagen wiederholt. Drittens inhaltlich, denn es ist von Gewohnheiten, also Wiederholungen selbst, die Rede. Durch seine derartige Wiederholungsdichte nimmt der Text an Intensität zu, d.h. er evoziert geradezu das thematisierte Verrücktwerden als verrücktes, manisches Sprechen [...].¹⁹

Neben »unüberschaubaren Mammutsätze[n]«, ²⁰ der antinomischen Sprache, Positiv-Superlativ-Satzstrukturen, der konjunktivischen Rede²¹ und dem Nominalstil der frühen Texte²² ist auch die »gehäufte[], oft spielerische []Bildung von Ad-hoc-Komposita«²³ ein bernhardeskes Stilelement. Sprachlosigkeit und Sprachkrise sowie die Unsagbarkeit des Wahrgenommenen führen zu einem Ringen um den richtigen Ausdruck, um Akribie und Spezifität bemühte Wortkombinationen der Figuren. Teils transportieren diese »erschreckende[n] Worttransfusion[en]« (F 145) aus Spracharmut resultierende Begriffsnot;²⁴ teils transportieren sie die Übertreibung und Exaltiertheit der bernhardesken Tiraden per se.

Der allgemeine Wortschatz der Texte ist zudem von wiederholten Redewendungen, Phrasen und Floskeln durchzogen, die die makrostrukturellen Wiederholungen und Parallelkonstruktionen ergänzen. Auffällig ist ebenfalls die häufige Verwendung von Adjektiven im Superlativ. Sie prägt die bernhardeske Übertreibungssprache. Oftmals nutzt Bernhard zudem Satzstrukturen, die Positiv und Superlativ miteinander kombinieren und so die Übertreibung noch hervorheben.²⁵ Auch die wiederholten »(meist pseudo-)rationale[n] Textsignale in Form von Konnektoren und Adverbien«²⁶ können als bernhardeskes Stilklichee betrachtet werden – noch dazu als eins, das von Bernhard im Spätwerk auch zunehmend ostentativ wiederholt und selbstironisch markiert wird. Überhaupt lässt sich bei vielen Bernhardismen eine zunehmende Häufung ab dem mittleren Werk beobachten, die mit der Tendenz zur Selbstwiederholung und Selbstironie einhergeht. Dies zeigt sich wie bereits erwähnt in der durchschnittlichen Satzlänge im Werkverlauf. Auch die als bernhardeskes Stilmerkmal etablierten Komposita werden häufiger verwendet.

19 Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit, S. 359.

20 Betten: Sprache, S. 459.

21 Vgl. u.a. Betten: Sprache, S. 460.

22 Vgl. Betten: Sprache, S. 458.

23 Betten: Stilanalysen, S. 15.

24 Als (vermeintlich) früheste Emergenz eines bernhardesken Kompositums ist vermutlich der »Zustandsstumpfsinn« (Hö 11, Hervorh. i. Orig.) zu nennen, den der Erzähler in *In der Höhe* an sich und seiner Umwelt feststellt. Die in *Frost* in direkter Nähe zueinander auftretenden Komposita »Wirklichkeitsverachtungsmagister«, »Gesetzesbrechermaschinist« und »Menschenwillenverschweiger« (F 72, Hervorh. i. Orig.) stechen im sonst eher lexisch nüchternen Text hervor: »Gesetzesbrechermaschinist« verweist beispielsweise durch seine einzelnen Bestandteile ganz konkret auf technisch-industrialisierten, auf höchste Effizienz ausgelegten Kriegsverbrechen, »Wirklichkeitsverachtungsmagister« dagegen auf die implizierte geistige Höchstleistung, die nötig ist, das Erlebte und Verübte zu ignorieren, die Realität spöttisch zu missachten. Auch *Verstörung* nutzt mit den »sogenannte[n] Katastrophalveränderungen« (V 71) und der »Intellektuellenkatastrophe« (V 101) bernhardeske »pejorative Bildungen« (Betten: Sprache, S. 458).

25 Vgl. bspw. folgende Passage aus *Verstörung*: »Unser Verhältnis ist ein durch und durch schwieriges, ja chaotisches, das zwischen ihm und meiner Schwester und zwischen mir und meiner Schwester ist *das schwierigste, das chaotischste.*« (V 21)

26 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 133.

Auch auf mikrostruktureller Ebene nutzt Bernhard bestimmte Wendungen häufiger und manieristischer. Anne Betten unterscheidet mehrere Gruppen von »Lieblingswörtern«, ²⁷ die ähnlich auch in dieser Arbeit als zentrale bernhardeske Stilmerkmale gefasst werden:

- Partikel wie »entweder – oder«, »einerseits – andererseits«, ²⁸ die die omnipräsenten Dichotomien in Bernhards Werk versprachlichen.
- »naturgemäß« als »bekannteste[s] Bernhard-Shibboleth«. ²⁹ Es lässt sich zudem mit seinem Gegenstück »sogenannt« gruppieren. ³⁰
- »werkkonstitutive modale, temporale sowie lokale Attribute und Adverbien«: ³¹ »ganz«, »absolut«, »in jedem Fall«, »fortwährend«, »ständig«, »immer«, »ununterbrochen«, »unendlich«, »überall«
- »kausale[], konsekutive[], adversative[] Konjunktionen«: ³² »während«, »weil«, »nachdem« oder auch »jetzt, nachdem«.
- »andere[] Lieblingsfloskeln«: ³³ »wie ich sagen muss«; hinzuzufügen ist weiterhin »wie gesagt wird«, das ebenfalls bernhardeske »et cetera« und »hunderte und tausende« sowie deren Varianten. ³⁴
- Zusätzlich muss auch ein populärer Bernhardismus erwähnt werden, obwohl dieser (fast) ausschließlich in einem einzelnen Werk vorkommt: ³⁵ die Phrase »dachte ich in meinem Ohrensessel«, die in dieser und anderen Varianten insgesamt 230 mal in *Holzfällen* zu finden ist.

[...]

27 Betten: Sprache, S. 458.

28 Betten zählt weiterhin »sogenannt« zu dieser Gruppe.

29 Betten: Sprache, S. 458.

30 »Naturgemäß« und »sogenannt« sind die vermutlich prominentesten Bernhardismen und lassen sich als dichotomes Gegensatzpaar begreifen: Das Adverb »naturgemäß« impliziert grundsätzlich, dass etwas natürlich Grundsätzen folgt, seiner eigenen Natur entspricht. Im Bernhard'schen Sinne verwendet, impliziert es jedoch einen unabänderlichen Sachverhalt. Das Adjektiv »sogenannt« verweist dagegen auf eine sprachliche – und damit kulturelle – Beziehung zwischen realem Bezeichneten und konventionalisiertem Bezeichnendem an. Im Falle Bernhards stößt dieses Adjektiv ex negativo vor allem auf die Divergenz von Objekt und seinem Begriff.

31 Betten: Sprache, S. 459.

32 Betten: Sprache, S. 459.

33 Betten: Sprache, S. 459.

34 Betten führt in dieser Kategorie weiterhin »noch besser gesagt« als bernhardeske Floskel an; diese Phrase findet sich im vorliegenden Textkorpus jedoch nur ein mal in *Wittgensteins Neffe*.

35 Auch im Drama *Der Weltverbesserer* sitzt der titelgebende Protagonist in einem Ohrensessel; in *Beton* findet sich die ganz ähnliche Phrase »dachte ich mir auf dem eisernen Sessel« (Be 87).