

*„... vor die Alternative gestellt, meine Frau oder die Studie,  
entscheide ich mich naturgemäß für die Studie ...“*

## **Die Figur der Ehefrau bei Thomas Bernhard**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität

München

vorgelegt von

Günter Fischerauer

aus

Griesbach im Rottal

2022

Referent/in: Prof. Dr. Sven Hanuschek

Korreferent/in: Prof. Dr. Carmen Ulrich

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Februar 2022

Es mag Ihnen unwahrscheinlich vorkommen, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, aber vor die Alternative gestellt, meine Frau oder die Studie, entscheide ich mich naturgemäß für die Studie.

Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*



# Inhalt

<b>1</b>	<b>Vorbemerkungen.....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Textanalyse .....</b>	<b>9</b>
2.1	Einführung: Grundlagen der Textanalyse.....	9
2.1.1	Ralf Klausnitzer: „Literaturwissenschaft. Begriffe-Verfahren- Arbeitstechniken“ .....	9
2.1.2	Hans Kraß: „Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse.“.....	13
2.1.2.1	Semiotische Grundbegriffe.....	14
2.1.2.2	Bedeutungsorganisation .....	17
2.1.2.3	Aspekte des Dramas .....	21
2.1.3	Michael Titzmann: „Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation.“ .....	23
2.1.3.1	„Kulturelles Wissen als zusätzliche interpretatorische Prämisse“ .....	24
2.1.3.2	„Datenselektion und Datenhierarchisierung bei der Text- Analyse: zum Stande der Diskussion über Relevanzkriterien.“ ..	26
2.1.3.3	„Der Begriff der Text-Analyse/ Interpretation“ .....	28
2.2	Kritik relevanter textanalytischer Ansätze zur Interpretation der Arbeiten Thomas Bernhards mittels kanonisierter literaturwissenschaftlicher Texte .....	29
2.2.1	Anmerkungen zum „Der Tod des Autors“ (1968) von Roland Barthes und „Was ist ein Autor“ (1969) von Michel Foucault .....	33
2.2.2	Zu Ria Endres Arbeit „Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard.“ (1980)...	37
2.2.3	Ein Aufsatz Freuds über Psychoanalyse und Literatur: „Der Autor und das Phantasieren“ (1908) .....	40
2.3	Positionierung .....	44
<b>3</b>	<b>Der Theatermacher .....</b>	<b>49</b>
3.1	Die Figur der Ehefrau .....	67
3.2	Zusammenfassung .....	75

<b>4</b>	<b>Das Kalkwerk .....</b>	<b>77</b>
4.1	Die Figur der Ehefrau .....	91
4.2	Zusammenfassung .....	102
<b>5</b>	<b>Über allen Gipfeln ist Ruh' .....</b>	<b>103</b>
5.1	Die Figur der Ehefrau .....	110
5.2	Zusammenfassung .....	115
<b>6</b>	<b>Die Ehefrauen/Lebensgefährtinnen und die Geistesarbeiten ihrer Männer .....</b>	<b>117</b>
<b>7</b>	<b>Auslöschung. Ein Zerfall. ....</b>	<b>123</b>
7.1	Die Figur der Ehefrau .....	132
7.1.1	Mutter Murau in der Ehe „Mutter Murau – Vater Murau“ .....	132
7.1.2	Mutter Murau in der Beziehung Mutter Murau – Erzbischof Spadolini ...	139
7.1.3	Muraus Schwester Caecilia in der Ehe Caecilia – Weinflaschenstöpselfabrikant .....	143
7.1.4	Die Dichterin Maria in der Beziehung Dichterin Maria – Franz-Josef Murau .....	149
7.1.5	Muraus Schüler Gambetti in der Beziehung Gambetti – Murau .....	154
<b>8</b>	<b>Zusammenfassung: Der Theatermacher, Das Kalkwerk, Über allen Gipfeln ist Ruh`, Auslöschung (und andere) .....</b>	<b>161</b>
<b>9</b>	<b>Zuhören, Verstehen, Reden – Der Stellenwert der Kommunikation in der Ehe und die Rolle der Ehefrau in diesem Kontext. Eine Zusammenfassung.....</b>	<b>165</b>
<b>10</b>	<b>Die Schwester als Ehefrau: Das Thema Inzest .....</b>	<b>175</b>
10.1	Korrektur.....	175
10.2	Der Zimmerer .....	181
10.3	An der Baumgrenze .....	185
10.4	Ritter, Dene, Voss.....	189
10.5	Vor dem Ruhestand .....	198
10.6	Zusammenfassung .....	209

---

<b>11</b>	<b>Forschungsergebnisse .....</b>	<b>213</b>
11.1	Ehefrauenfiguren .....	213
11.2	Literarizität und Ästhetik .....	226
11.2.1	Sprache.....	228
11.2.2	Komik, Ironie, Übertreibung.....	232
11.2.3	<i>Ist eine Komödie? Ist eine Tragödie?</i> .....	236
<b>12</b>	<b>„Bernhards Frauenbild“ und aktuelle Erkenntnisse der Geschlechterforschung..</b>	<b>239</b>
	<b>Exkurs: Thomas Bernhard kommt zu Wort .....</b>	<b>253</b>
	<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>261</b>





*Was an dem oder von dem, was ich sage, zu verstehen ist, sagt Oehler, ist daran zu verstehen, was daran nicht zu verstehen ist, ist daran nicht zu verstehen. Wenn auch nicht alles zu verstehen ist, so sei doch alles eindeutig, sagt Oehler.*

Thomas Bernhard, *Gehen*

## 1 Vorbemerkungen

Die Anzahl der literarischen Arbeiten Thomas Bernhards ist umfangreich. Die 2015 im Suhrkamp Verlag erschienene und von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler (bis zu dessen Tod 2008) et. al. herausgegebene 22 Bände umfassende Werkausgabe<sup>1</sup> zeigt dies. Einen guten und mehr als nur einen Überblick über Autor und literarisches Werk geben die Internetseite der ITGB (Internationale Thomas Bernhard Gesellschaft), [www.thomasbernhard.at](http://www.thomasbernhard.at), sowie das 2018 von Martin Huber und Manfred Mittermayer herausgegebene „Bernhard-Handbuch“.<sup>2</sup> In ihm findet man nicht nur Besprechungen aller Werke, sondern auch umfangreiche Erläuterungen, z.B. zur Werkgeschichte und zur Rezeption und Wirkung. Unter [www.thomasbernhard.at](http://www.thomasbernhard.at) wird eine (selektive) Liste der wissenschaftlichen Arbeiten zu Bernhard veröffentlicht. Sie umfasst nahezu neunhundert Titel. Doch nicht nur im deutschsprachigen Raum ist der Autor von großer Bedeutung, auch die Rezeption in den romanisch- und englischsprachigen Ländern, sowie in Ost- und Südosteuropa<sup>3</sup> ist beachtenswert. Es gibt Thomas-Bernhard-Symposien, Thomas-Bernhard-Jahrbücher der Thomas-Bernhard-Stiftung, Thomas-Bernhard-Tage (die letzte Veranstaltung dieser Art fand 2019 statt), das Thomas-Bernhard-Archiv (das, nach meinem aktuellen Wissenstand, seit 2016 bis auf weiteres geschlossen ist) und schließlich die Internationale Thomas Bernhard Gesellschaft (ITBG) mit Sitz in Salzburg. Bereits im Vorwort<sup>4</sup> des Jahrbuches Jahrgang 2002 stellen zwei der bedeutendsten Bernhard-Kenner, die Literaturwissenschaftler Wendelin Schmidt-Dengler und Martin Huber, fest, dass die Bernhard-Rezep-

---

<sup>1</sup> Vgl. [https://www.suhrkamp.de/download/Prospekte/Bernhard\\_Subskriptionsprospekt\\_2015.pdf](https://www.suhrkamp.de/download/Prospekte/Bernhard_Subskriptionsprospekt_2015.pdf). Eingesehen am 21. März 2021.

<sup>2</sup> Huber, Martin; Manfred Mittermayer: Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018.

<sup>3</sup> Vgl. Huber/Mittermayer 2018 „Bernhard-Handbuch“, S. 491, S. 500, S. 505; vgl. Bayer 1995.

<sup>4</sup> Huber, Martin; Wendelin Schmidt-Dengler: Vorwort des Jahrbuches 2002 [ohne Seitenzahl]. In: Huber, Martin; Wendelin Schmidt-Dengler: Wissenschaft als Finsternis? Methoden und Ergebnisse der Thomas-Bernhard-Forschung. Wien, Köln, Weimar 2002.

tion „eine nicht mehr überschaubare Vielfalt“ aufweist.<sup>5</sup> Gleichzeitig fassen sie ein Ziel ins Auge:

„Zu bestimmen [ist] der Stand der Forschung, um Ansätze aufzuzeigen, von denen aus die Analyse vorangetrieben werden kann, ohne daß jede neue Studie dem Zwang der Wiederholung des bereits Gesagten erliegen müßte.“<sup>6</sup>

Den „Stand der Forschung“ festzumachen (um an dieser Stelle weiter zu forschen) ist im Rahmen der Bernhard-Forschung ein verwegenes Ziel, denn die Anzahl literaturwissenschaftlicher Publikationen ist weltweit sehr hoch, darüber hinaus, wie die Wissenschaftler am Ende ihres „Vorwortes“ betonen, gibt es auch noch ein nicht dezidiert literaturwissenschaftliches Forschungsinteresse, z.B. aus der Psychoanalyse, der Linguistik, der Philosophie, der Politologie etc.

Weiter bringt Schmidt-Dengler sinngemäß zum Ausdruck, dass seit den 1970er Jahren (Beginn der Forschungen zu Bernhard) zu den zentralen Begriffen<sup>7</sup> bei Bernhard wie Tod, Krankheit, Wissenschaft, Natur, Österreich etc. schon alles gesagt worden sei und man sich anderen Themen zuwenden sollte.<sup>8</sup> Das ist ein berechtigter Vorschlag, jedoch gebe ich zu bedenken, dass sich im Laufe der Zeit Fragestellungen ändern, Methoden aktualisiert werden und oft müssen erst viele Jahrzehnte vergehen, um den oft zitierten Blick aus der Distanz auf das Werk eines Autors zu haben. Darum wäre es m.E. mehr als legitim, sich in der Tradition der Bernhard-Forschung auch immer wieder mit den obigen „zentralen Begriffen“ zu beschäftigen.

Ohne persönliches Motiv kein Forschungsinteresse. Kein Literaturwissenschaftler beschäftigt sich „freiwillig“ mit „Autoren“ oder „Texten“, an denen er kein persönliches Interesse hat, dabei bedeutet „persönliches Interesse“ nicht primär, dass ihm diese Literatur (privat) „gefällt“, sondern dass er sich mit dieser Literatur beschäftigt, weil er damit ein übergeordnetes Ziel erreichen kann, ein Wissen generieren kann, das er haben und dann präsentieren möchte. Er möchte im Besitz einer (vielleicht so noch nie explizit formulierten) Erkenntnis sein bzw. eine „Wissenslücke“ füllen.

Das, was wir heute „Wissenschaft“<sup>9</sup> nennen, basiert a) auf der Grundlage gemeinsamer Normen und Übereinkünfte, über die Art, wie diese zu betreiben (vgl. wissenschaftstheoretische Nor-

---

<sup>5</sup> „Die Intensität der Auseinandersetzung mit Bernhards Werk ist weltweit, und sie spiegelt sich lebhaft in der offenkundig nicht erlahmenden Produktion von Diplom- und Examensarbeiten, in den unzähligen Dissertationen und auch Habilitationsschriften [...]“ (Schmidt-Dengler 2002, S. 10).

<sup>6</sup> Huber, Martin; Wendelin Schmidt-Dengler: Vorwort des Jahrbuches 2002 (ohne Seitenzahl).

<sup>7</sup> Vgl. hierzu die Bestätigung dieser Feststellung Schmidt-Denglers im Kapitel III des Bernhard-Handbuches „Kontexte und Diskurse“.

<sup>8</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 2002, S. 11.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch meine Anmerkungen unter 2.3.

men) ist und b) der unausgesprochenen Vereinbarung drüber, dass die Forschungsarbeit für die entsprechende Wissenschaft, z.B. die Literaturwissenschaft, ein Gewinn sein soll. Doch welche Forschungsarbeit ist in welchem Maße ein Gewinn? Wenn Schmidt-Dengler oben erwähnt, dass zu Thomas Bernhards Arbeiten bereits unzählige wissenschaftliche Abhandlungen verfasst worden sind, stellt sich die Frage, ob diese Werke alle ein Gewinn für die Literaturwissenschaft sind. Und wenn ja, wie ist dieser Gewinn zu messen? Etwa damit, dass man schlüssig nachweist, dass diese oder jene Erkenntnis so noch nicht zu lesen war? Ich kenne zahlreiche Arbeiten zu Thomas Bernhard, aber einige selbstredend nicht. Alle diese zu studieren, würde ein Menschenleben dauern. Damit sind wir mit unseren Überlegungen in eine Sackgasse geraten. Doch so ausweglos wie es scheint, ist die Situation dann doch nicht, denn wir haben zunächst das persönliche Interesse an einem Autor, an einem Werk, an einer spezifischen Fragestellung, und zudem können wir schlüssig nachweisen, dass der Forschungsgegenstand aktuell berechtigt ist, d.h. auch objektiv einen Sinn hat, unabhängig davon, welche Wissenschaftler sich zu welchen Zeiten unter welchen Bedingungen die gleichen oder ähnliche Fragen stellten.

In zahlreichen Arbeiten Bernhards, in epischen wie dramatischen Texten, finden wir einen männlichen Protagonisten fortgeschrittenen Alters, in der Art des oben zitierten Konrad. Dieser sogenannte „Geistesmensch“<sup>10</sup> äußert sich in teils endlosen Monologen über Kunst, Wissenschaft, Natur, Politik etc. In Ruffings „Deutscher Literaturgeschichte“ heißt es:

„Im Zentrum stehen Protagonisten, die sich um Hals und Kragen reden und wie Thomas Bernhard sich in radikaler Opposition zur Welt finden, meist extreme Individualisten, Privatwissenschaftler oder Künstler.“<sup>11</sup>

Doch in den Texten gibt es selbstverständlich auch „Nebendarsteller“. Zentrale Figuren in dieser Gruppe sind Frauen: Mütter, Schwestern, Ehefrauen. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Figur der „Ehefrau“ (potentielle Ehefrau, Freundin, Lebenspartnerin). Die an der Universität Bruxelles an der Faculté de Lettres lehrende und für das Fachgebiet „Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse“ zuständige Professorin, eine ausgewiesene Bernhard-Expertin und Autorin im Bernhard-Handbuch (2018), Mireille Tabah, stellte bereits 2002 in ihrem Aufsatz „Geschlechterdifferenz im Werke Thomas Bernhards“ folgendes fest:

---

<sup>10</sup> In Bezug auf diesen „Figurentypus“ sei auf den Artikel „Bernhards Geistesmensch“ von Oliver Jahraus im „Bernhard-Handbuch“ verwiesen. Dort heißt es: „Der Geistesmensch ist nicht nur (Phänomentyp einer) Figur, sondern er ist für dieses Œuvre von programmatischem Charakter. Er bestimmt Erzählperspektive(n) und Erzählweise(n), er gibt dramaturgische Prinzipien der Inszenierung und Gestaltung von Konflikten und Sujets vor, er manifestiert ein Prinzip der Figurenrede, damit außerdem ein Stilprinzip, ein Prinzip der Textkonstitution und schließlich auch der Werkentwicklung und der literarischen Selbstreflexion Bernhards in seinen Texten selbst. Und deshalb ist der Geistesmensch nicht zuletzt ein Selbstverständigungsmodell für den Autor.“ (Jahraus 2018, S. 368).

<sup>11</sup> Ruffing 2019 (2), S. 274.

„In der Überfülle von Interpretationen, zu denen Thomas Bernhards Werk die Literaturwissenschaft herausgefordert hat, klafft eine unübersehbare Lücke: die methodische Analyse der Geschlechterdifferenz (im Werk) des Autors.“<sup>12</sup>

Nach der Durchsicht des Literaturverzeichnisses im Anhang an Tabahs Artikel über Geschlechterdifferenz im Bernhard-Handbuch<sup>13</sup> ist festzustellen, dass die Forschung in diesem Bereich (z.B. eine Analyse der Figur der Ehefrau des Protagonisten) nach wie vor aktuell kein großes Interesse zu haben scheint. Auch die sehr gewissenhaft erstellte Übersicht über die Literatur zu „einzelnen Aspekten“<sup>14</sup> in Bernhards Werk im Bernhard-Handbuch zeigt die Konzentration der Forschung auf die von Schmidt-Dengler oben erwähnten „Begriffe“. Selbstverständlich gibt es auch Ausnahmen. Herausheben möchte ich den Aufsatz „Frauenfiguren im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Zur Subversion des Bildes der sprach(macht)losen Frau“<sup>15</sup> von Verena Ronge, auf den in dieser Arbeit noch mehrmals verwiesen wird.

Die Figur der Ehefrau erscheint mir insofern von großer Bedeutung im Werke Bernhards, da die Konzeption dieser Figur nicht nur einen Blick auf „Frauen“ in Bernhards Texten wirft, sondern auch auf „Entwürfe des Zusammenlebens“ zwischen Partnern/Ehepartnern. Dabei wird thematisiert, unter welchen Bedingungen eine „Ehe“ (Partnerschaft) erfolgreich ist, d.h. beide oder nur einer der Partner „glücklich“ werden bzw. „glücklich“ wird. Darüber hinaus wird der tägliche Umgang der Partner miteinander (Sexualität, Kommunikation, Aufgabenverteilung etc.) explizit thematisiert. Das sind selbstredend zentrale Aspekte (Lebensmodelle) eines kulturellen Systems, die hier in den literarischen Texten Bernhards aufgeworfen werden und damit relevant.<sup>16</sup>

In Bezug zu den Frauenfiguren haben die Interpreten der Werke Bernhards zwar schon definitive Urteile gefällt, die sinngemäß lauten: „Bernhard ist misogyn“, „Frauen werden als intellektuell minderbegabt gesehen“, „Frauen werden als böse und als Unheilbringer dargestellt“, „Frauen stellen eine Gefahr für Männer dar“, „Männer bekämpfen durch die Frauen das Weibliche in ihnen“ etc.<sup>17 18</sup> Doch diese Urteile erlaube ich mir zu hinterfragen, bzw. lenke die Aufmerksam-

<sup>12</sup> Tabah 2002, S. 133.

<sup>13</sup> Vgl. Tabah 2018, S. 436.

<sup>14</sup> Vgl. „Bernhard-Handbuch“, S. 539f.

<sup>15</sup> Vgl. Ronge 2016.

<sup>16</sup> <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/rezeption-kunst-literatur-theater-und-musikgeschichte> und <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/literatursoziologie>. Eingesehen am 7. Mai 2021.

<sup>17</sup> Vgl. Tabah 2018, S. 433–436.

<sup>18</sup> „Mit einer Radikalität, die bei Otto Weininger ihresgleichen sucht, entwertet er systematisch das weibliche Geschlecht; die Frau wird als ein geist- und willenloses Geschöpf, als der ‚absolute Antikulturmensch‘ dargestellt. Und er behauptet seine männliche Subjektivität, indem er das ‚widerwärtige‘ Weibliche rücksichtslos unterwirft [...]“ (Tabah 1999, S. 77f.). Der Vergleich mit Weininger ist mehr als unpassend und inhaltlich nicht annähernd zu begründen, dass er eigentlich an dieser Stelle nicht thematisiert werden dürfte. Allein die Tatsache, dass Bernhards Arbeiten „Literatur“ sind, Weiningers Text hingegen eine (obwohl höchst zweifelhafte), „wissenschaftliche Arbeit“ ist, zeigt, dass Tabah hier keineswegs redlich argumentiert. Dennoch sei an dieser Stelle auf Weiningers

keit auf „neue Aspekte“, so denke ich, dass die Ehefrauen (mein Schwerpunkt der Betrachtungen) keineswegs per se negativ dargestellt werden, sondern, wie Bruscon, der Protagonist im *Theatermacher*, der nicht müde wird, über alle Szenen des Stückes hinweg seine Frau in allen Varianten zu beschimpfen, zu demütigen, zu verletzen, bekennt: „Will unsere Komödie aufblühen / brauchen wir Frauen in unserer Komödie / das ist die Wahrheit“ (The, 29). Und wenn Bruscon von Komödie spricht, spricht er im engeren Sinne von der „Familie“, im weiteren Sinne vom „Leben“ generell. Und der Protagonist in *Ja* hat, zumindest für kurze Zeit, eine wohl ideale Partnerin/Freundin gefunden, über die er sich leidenschaftlich positiv äußert. Selbst der oben schon bemühte Konrad, obwohl in einer „Ehehölle“ lebend, braucht über Jahrzehnte die Beziehung zu seiner Frau. Auch Reger in *Alte Meister* leidet unter dem Tod seiner Frau, obwohl diese nie fähig war, seinen philosophischen Ausführungen zu folgen. Und über den Wert von Anne Meister für Moritz Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh'* muss nicht lange nachgedacht werden. Ohne sie kann sich der „weltberühmte Wissenschaftler“ nicht einmal von dem sich ständig verheddernden Imkerhut alleine befreien. Warum brauchen die Geistesmenschen bei Bernhard die Frauen so dringend, obwohl sie sie als intellektuell minderbegabt sehen oder wie Bruscon in Bezug auf das Theater sagt, sie „Antitalente“ sind? Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich (auch) intensiv mit dieser Fragestellung. Dabei spielen, wie im Folgenden versucht wird zu zeigen, die Themen „Kommunikation“<sup>19</sup> und „Belehrung“ sowie „Einsamkeit“ eine große Rolle.

---

Werk *Geschlecht und Charakter* kurz eingegangen, denn in der Tat haben seine Theorien Ähnlichkeiten mit den Anschauungen der „typischen männlichen Protagonisten“ in den Texten Thomas Bernhards. Im Hauptteil seines Werkes „Die sexuellen Typen“ und hier vornehmlich in den Kapiteln „Männliche und weibliche Sexualität“, „Männliches und weibliches Bewußtsein“ und „Begabung und Genialität“ entwickelt (aus heutiger Sicht in mehr als nur skurriler Form) Weininger die These der Frau als „reines Sexualwesen“ (Naturwesen). Weininger wörtlich: „Die Frau ist nur sexuell; der Mann ist auch sexuell. [...] Die Punkte seines Körpers, von denen aus der Mann geschlechtlich erregt werden kann, sind gering an Zahl und streng lokalisiert. Beim Weibe ist die Sexualität diffus ausgebreitet über den ganzen Körper. [...] Das Weib ist fortwährend, der Mann nur intermittierend sexuell. [...] Die ausschließliche und kontinuierliche Sexualität des Weibes in körperlicher und psychischer Hinsicht hat nun aber noch weitreichende Folgen.“ (Weininger 1926, S. 74f.). Die Folgen sind, so fasse ich zusammen, dass der Mann sich von der Sexualität distanzieren kann, um sich auch mit „geistigen Aufgaben“ zu beschäftigen. „M lebt bewußt, W lebt unbewußt.“ (Weininger 1926, S. 84). Draus folgt nach Weininger: „Während also W von der Geschlechtlichkeit gänzlich ausgefüllt und eingenommen ist, kennt M noch ein Dutzend anderer Dinge: Kampf und Spiel, Geselligkeit und Gelage, Diskussion und Wissenschaft, Geschäft und Politik, Religion und Kunst.“ (Weininger 1926, S. 73). An einer anderen Stelle setzt sich Weininger mit Genialität und Begabung auseinander und stellt resümierend fest: „Von jener Genialität aber, die, bei allen oft sehr tief gehenden Unterschieden zwischen den einzelnen Genies, eine und dieselbe bleibt [...] ist das Weib ausgeschlossen.“ (Weininger 1926, S. 93). Folgende Aussage Weiningers fasst seine Sicht treffend zusammen: „[...] aber es gibt keine Frau, die über gewisse umschriebene, nicht sonderlich hoch zu ziehende, moralische und intellektuelle Grenzen hinauskäme. Und darum will ich es hier nochmals aussprechen: das höchststehende Weib steht noch unendlich tief unter dem tiefstehenden Manne.“ (Weininger 1926, S. 261).

Mir ist nicht bekannt, dass Bernhard seinen Protagonisten, aufgrund der Rezeption der Ansichten Weiningers, die Aufgabe übergibt, Frauen intellektuell minderbegabt und künstlerisch untalentierte darzustellen. Ich gebe zu bedenken, dass Weininger sich auch höchst befremdlich über das Judentum (auch in Kombination mit seiner Mysogynie) geäußert hat, und es ist bekannt, dass Bernhard dem nationalsozialistischen Judenhass (privat und literarisch) vehement entgegentrat. Es ist deshalb schwer vorstellbar, dass sich Bernhard „an einem Weininger“ orientiert.

<sup>19</sup> Vgl. Ronge 2016, S. 200.

Es ist bekannt, dass es einige Texte Bernhards gibt, in denen explizit (an der Textoberfläche sichtbar) oder implizit (durch eine Textanalyse sichtbar werdend) „Inzest“ stattfindet. Mir persönlich ist keine Abhandlung bekannt, die das Inzestthema anhand mehrerer Texte (ein Roman, zwei Erzählungen, zwei Dramen) kompakt im Vergleich aufgreift. Unter dem Kapitel „Die Schwester als Ehefrau – das Thema Inzest“ versuche ich dies.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen die Analysen der Romane *Das Kalkwerk* und *Auslöschung* sowie der Theaterstücke *Der Theatermacher* und *Über allen Gipfeln ist Ruh'*. Ich habe vier Texte ausgewählt, um an ihnen detailliert die Figur der Ehefrau zu betrachten. Allen vier Texten vorangestellt sind (allgemeine) Analysen der Texte, so kann die Frauenfigur in der Gesamtstruktur des Textes besser lokalisiert werden. Die genannten Arbeiten Bernhards, ein Roman (*Das Kalkwerk*) aus der frühen Schaffenszeit, ein Roman (*Die Auslöschung*) das letzte große Werk Bernhards sowie das meistgespielte Theaterstück *Der Theatermacher* und das Drama *Über allen Gipfeln ist Ruh'* stellen einen guten Querschnitt über die Texte in Bezug auf den Schwerpunkt der Arbeit dar. Durch diese Texte allein könnten die zentralen Aussagen zur Figur der Ehefrau in Bernhards Werk weitestgehend gemacht werden. Diese Feststellung beruht auf meiner Kenntnis des Werks Bernhards und kann wie folgt begründet werden: Wie kein anderes Stück Bernhards verbindet *Der Theatermacher* die Themen „Ehe“, „Familie“, „Kommunikation“, „Kultur“ und „Natur“. Das Stück zeigt eine Familienkonstellation durch das Brennglas: Auf der einen Seite der dominante, monologisierende männliche Protagonist und Geistesmensch, auf der anderen Seite die ungebildete, unkultivierte und schweigende Frau. Weiter zeigt das Stück überdeutlich die Opposition Kultur vs. Natur, die zentrale Binarität in den Werken Bernhards. Der Roman *Das Kalkwerk* stellt ausschließlich die „Ehehölle“ der Konrads dar. Detailliert wird ausgiebig das vielschichtige und komplizierte Zusammenleben zweier Ehepartner geschildert, die sich insgeheim hassen, aber voneinander abhängig sind. Darüber hinaus thematisiert *Das Kalkwerk* (ins Grotteske gesteigert) einen, vielleicht den zentralen Aspekt in der „Ehefrauenthematik“, nämlich die Kommunikation in der Ehe und die Funktion der Frauenfigur in diesem Zusammenhang. *Über allen Gipfeln ist Ruh'* kann fast als Gegenstück zum *Kalkwerk* und zum *Theatermacher* gesehen werden. Die Ehefrau kommuniziert mit ihrem Mann perfekt, sie ist sprachgewandt, führt durch das Stück. Von einer „Ehehölle“ sind die Moritz' augenscheinlich weit entfernt. Doch genau deshalb muss die Ehe in diesem Drama näher analysiert, die Tiefenstruktur offengelegt werden. Wie kein anderer Text Bernhards thematisiert *Die Auslöschung* gleichzeitig unterschiedlichste Konzepte von „Partnerschaft/Ehe“ und damit von Ehefrauenfiguren. Fünf „Mann-Frau-Beziehungen“ können deutlich herausgearbeitet werden, und alle sind in ihrer Art einzigartig. Die Ehefrauenfiguren „Mutter Murau“, „Cäcilia“,

„Dichterin Maria“ und „Gambetti“ (obwohl männlich, ist sie als Frauenfigur zu sehen; vgl. hierzu die Analyseergebnisse im Abschnitt 7.1.5) stehen für unterschiedlichste „Ehefrauentypen“. Kontinuierlich nehme ich Bezug zu zahlreichen anderen Arbeiten Bernhards, um die Forschungsergebnisse auf eine breite Basis zu stellen. Letztlich kann dann davon gesprochen werden, dass die gewonnenen Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit, in Zusammenschau mit der eingesehenen wissenschaftlichen Literatur, valide sind.

Das Kapitel 12 beleuchtet explizit das „Frauenbild Bernhards“ vor dem Hintergrund der Geschlechterforschung (Gender Studies). Aktuelle einschlägige Forschungsergebnisse, z.B. zu den Begriffen „Patriarchat“, „Kultur/Natur“, „Liebe/Emotion“, „Opfer/Täter“, „hegemoniale Männlichkeit“ werden herangezogen, um das „Frauenbild Bernhards“ kulturgeschichtlich zu fassen.

In einem kurzen Exkurs kommt der Autor selbst zu Wort. Die Auffassungen Bernhards zu den in der vorliegenden Arbeit thematisierten Aspekten seiner Literatur werden, wie im Verlauf meiner Arbeit an den unterschiedlichsten Stellen deutlich gemacht, nicht interpretatorisch funktionalisiert, dennoch kann es für den einen oder anderen Leser von literaturwissenschaftlichem Interesse sein, flankierend zur Textanalyse, einen Blick auf die Positionen des Autors zu werfen.

Die Arbeit startet mit literaturtheoretischen Überlegungen über textanalytische Methoden und Fragestellungen. In diesem Kapitel wird deutlich, an welcher Interpretationstheorie ich mich vornehmlich orientiere. Texte struktural-semiotisch zu bearbeiten, ist für mich Bedingung, möglichst nahe an ein „objektives Verständnis“ zu gelangen. Interpretationsaussagen „logisch“ nachvollziehbar zu machen, möglichst unabhängig von meiner Person, meinen persönlichen Gefühlen, Motiven, Weltverständnis, ist das Ziel der vorliegenden Textanalysen. Oftmals wird unter einer bestimmten Fragestellung (z.B. „Wo findet sich Biographisches?“ oder „Bernhard aus der Sicht des Feminismus“) ein Text „analysiert“, dabei spielt die Reflexion über das Analyseverfahren keine bedeutende Rolle mehr. Dieses, ich bezeichne es simpel als „textanalytisches Problem“, thematisiere ich in einem eigenen Kapitel explizit.

Die Zitate aus den Texten Bernhards werden mit einem Kürzel und der Seitenangabe markiert. Dabei beziehen sich die Angaben auf die im Literaturverzeichnis angeführte aktuelle Werkausgabe (hier Taschenbuchausgabe) Thomas Bernhards des Suhrkamp-Verlags Frankfurt am Main.





*Ein ‚Text‘ ist uns dank einer materiell-physischen Manifestation gegeben [...]. Diese Manifestation ist für uns nur insofern von Interesse, als sie aus unterscheidbaren Einheiten besteht, die, gleich welcher Art die materielle Substanz jeweils sein mag, gemeinsam haben, daß sie ‚etwas bedeuten‘, d.h. als Zeichen etwas anderes repräsentieren.*

Michael Titzmann, *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation.*

## 2 Textanalyse

### 2.1 Einführung: Grundlagen der Textanalyse

#### 2.1.1 Ralf Klausnitzer: „Literaturwissenschaft. Begriffe-Verfahren-Arbeitstechniken“

Die Kapitel „Wie lesen, verstehen, interpretieren wir narrative Texte?“ und „Wie lesen, verstehen, interpretieren wir dramatische Texte?“ in Klausnitzers Lehrwerk *Literaturwissenschaft: Begriffe, Verfahren, Arbeitstechniken*<sup>20</sup> sind eine ausgezeichnete Einführung in die Analyse literarischer Texte. Anhand Werthers Brief vom 16. Juni aus Goethes „Leiden des jungen Werther“ stellt Klausnitzer das wissenschaftliche Begriffsinventar zur Analyse narrativer Texte und anhand von kurzen Ausschnitten aus Goethes „Faust“ und Büchners „Woyzeck“ zur Analyse dramatischer Texte vor. Einführungen zur Textanalyse in literaturwissenschaftlichen Kompendien sind zahlreich. Meine Erwähnung Klausnitzers ist kein Zufall. Sein Begriffsinventar zum wissenschaftlichen Umgang mit Literatur führt in gerader Linie zu den Tools der Strukturalisten/Semiotiker. Selbstverständlich sind Klausnitzers relativ kurz gefasste Kapitel als erster Einstieg in den wissenschaftlichen Umgang mit literarischen Texten zu verstehen, deuten aber zugleich eine Denkweise an, die meiner Auffassung von der Interpretation von Texten entgegenkommt. Strukturalistisch-semiotisches Denken ist eine spezifische Art des Umgangs mit kulturellen Zeichensystemen. Titzmann<sup>21</sup> zitiert Claude Lévi-Strauss: „Rolle der strukturalen Analyse ist es, hinter der scheinbaren Unordnung die zugrunde liegende Ordnung zu rekonstru-

<sup>20</sup> Vgl. Klausnitzer 2012, S. 142–166 und S. 181–199.

<sup>21</sup> Vgl. Titzmann 1993, Zitate zur Einführung in seine „Strukturelle Textanalyse“

ieren.“ Diese sich „unter dem Text“ befindende Ordnung zu erfassen, ist für mich das Ziel einer Textanalyse.

Doch zunächst zurück zu den Ausführungen von Klausnitzer.

„Wenn im vorliegenden Fall die bewegende Bekanntschaft mit Lotte als das Thema des Briefes erscheint, ist klar, dass sich alle berichteten Geschehnisse auf den Zusammenhang zwischen ihm und ihr beziehen. Ich (Werther) – sie (Lotte), Mann – Frau, unbekannt – vertraut bilden dann auch jene Binäroptionen, die als thematischer Horizont die Geschichte fundieren; zu ihnen treten noch weitere Oppositionen wie Ruhe – Bewegung, Gleichgültigkeit – Interesse etc.“<sup>22</sup>

Klausnitzer bezieht sich in seiner Thematisierung der sogenannten „Konzepte“, die fundierenden Horizonte des Textes, erkennbar in den Binäroptionen, auf die Ausführungen von Karlheinz Stierle und Roland Barthes, die ein Strukturmodell zur Reduzierung der Komplexität narrativer Texte entwickelt haben.<sup>23</sup> Die Binäroptionen, ein konstituierendes Merkmal strukturalistischer Textanalyse, sind für die in der vorliegenden Arbeit durchgeführten Textanalysen von großer Bedeutung. Ich behaupte, dass die literarischen Arbeiten Bernhards sich nicht nur unter der Textoberfläche durch eine klar erkennbare Struktur, die durch Oppositionen geprägt ist, auszeichnen, sondern diese auch für den (halbwegs geübten) Leser an der Textoberfläche bereits sichtbar werden. Ein Blick auf Bernhards Magnum Opus, die *Auslöschung*, macht dies deutlich.<sup>24</sup> Der Roman besteht aus zwei Kapiteln, „Das Telegramm“ und „Das Testament“. Das erste Kapitel spielt in Rom, das zweite in Wolfsegg, einem herrschaftlichen, schlossähnlichen land- und forstwirtschaftlichen Gut in Oberösterreich. Die beiden Orte bilden eine für den Text fundamentale Grundopposition, die ich in der Analyse unten als Wertesystem Roms vs. Wertesystem Wolfsegg bezeichne. Ist Rom der Ort des leichten, südländischen Lebensstils, der Intellektualität, des Geistes, der unbeschwerten Kommunikation etc., so ist Wolfsegg der Ort des konservativen Denkens, der Primitivität, der Geistlosigkeit, der Bösartigkeit, der Kommunikationslosigkeit etc. Auf dieser Fundamentalopposition aufbauend gibt es eine Vielzahl weiterer Binäroptionen, die die Basen bilden für „die Geschichte“<sup>25</sup> bzw. für Teile der Geschichte:

<sup>22</sup> Klausnitzer 2012, 147f.

<sup>23</sup> Vgl. Klausnitzer 2012, S. 146f.

<sup>24</sup> Das Strukturieren des Denkens in Oppositionen findet in den Texten Bernhards auf verschiedenen Ebenen statt. Die folgende Textstelle aus *Gehen* soll demonstrieren, dass dies oftmals bereits auf der Syntaxebene zu erkennen ist. „Während Oehler die Gewohnheit hat, seinen Mantel vollkommen geschlossen zu tragen, trage ich meinen Mantel vollkommen offen. [...] Und so hat Oehler tatsächlich fortwährend Angst, erfrieren zu müssen, während ich fortwährend Angst habe ersticken zu müssen. [...] Während Oehler hohe, bis über seine Knöchel hinaufreichende Schuhe anhat, habe ich Halbschuhe an [...]. [...] Hat Oehler einen breitkrepmpigen Hut, schwarzen Hut, habe ich einen schmalkrempigen, grauen. [...] Während Oehler Fäustlinge anhat [...], habe ich Handschuhe an [...]. (Geh, 144f.).

<sup>25</sup> Vgl. Klausnitzer 2012, S. 147.

„Bruder Franz-Josef“ vs. „Bruder Johannes“, „Spadolini“ vs. „Vater Murau“, „Gärtner“ vs. „Jäger“, „Wolfsegg oben“ vs. „Dorf unten“ etc.

„Diese Elementarstruktur stellt das Thema der Geschichte dar und bildet einen Ausgangspunkt für die textuell abgesicherte Interpretation des Erzähltextes.“<sup>26</sup> Klausnitzer verweist auf Claude Lévi-Strauss, der im Rahmen seiner Mythentheorie die Entdeckung machte,

„dass der narrative Verlauf selbst nicht schon die abschließende Sinnebene repräsentiert, sondern die hinter ihr liegende Ebene der Konzepte – und zwar gerade jener Konzepte, deren Oppositionsstruktur unaufhebbar und unvermittelbar zu sein scheint wie männlich – weiblich, tot – lebendig, Himmel – Erde, Pflanze – Tier.“<sup>27</sup>

Eine Erzählung besteht jedoch nicht nur aus Handlung, sondern auch aus Auskünften über Personen und Situationen, den sogenannten „Indizien“.<sup>28</sup> Klausnitzer nennt als Beispiel für ein Indiz, hier in Bezug auf den Textausschnitt aus Goethes *Werther*, das sich ankündigende und schließlich ausbrechende Gewitter. Dieses ist ein Zeichen für die heftigen Gefühlsbewegungen Werthers. Bei meiner vorliegenden Analyse des *Theatermachers* verweise auch ich auf ein heranziehendes und schließlich ausbrechendes Gewitter. Dieses Gewitter führt dazu, dass die von Bruscon (dem Theatermacher) geplante Aufführung in einem oberösterreichischen Wirtshaussaal nicht stattfindet, da der Blitz in den Pfarrhof einschlägt und infolgedessen, noch vor der Vorstellung, die Zuschauer den Wirtshaussaal fluchtartig verlassen. Damit wird die Dominanz der Natur über die Kunst verdeutlicht. Klausnitzer fasst treffend zusammen:

„Alle Elemente der erzählten Welt können also bedeutungstragende Elemente sein und sind entsprechend wahrzunehmen und auszuwerten.“<sup>29</sup>

Von großer Bedeutung ist schließlich der nur am Rande erwähnte Hinweis<sup>30</sup> Klausnitzers, Anfang und Ende der konzeptuellen Opposition interpretatorisch zu verwerthen. In der *Auslöschung* wird gleich zu Beginn des Textes, wie erwähnt, die Opposition Wertesystem Rom vs. Wertesystem Wolfsegg sichtbar. Es sind unvereinbare Systeme. Wie sieht es mit diesen Systemen am Ende des Textes aus? Geht ein System unter? Bleiben beide unverändert, wie zu Beginn des Textes? In der *Auslöschung* kennen wir das Ergebnis: Beide Systeme gehen unter. Der Protagonist des Textes, Franz-Josef Murau, Wahrömer, Geistesmensch und Erbe Wolfseggs, verschenkt seinen Besitz an die israelitische Kultusgemeinde in Wien. Damit geht das Wolfsegger

---

<sup>26</sup> Klausnitzer 2012, S. 152f.

<sup>27</sup> Klausnitzer 2012, S. 153.

<sup>28</sup> Vgl. Klausnitzer 2012, S. 149.

<sup>29</sup> Klausnitzer 2012, S.154.

<sup>30</sup> Vgl. Klausnitzer 2012, S. 151.

Familien-, Wirtschafts- und „Lebenssystem“ unter. Murau selbst begeht Selbstmord. Darum auch der Titel des Romans: Auslöschung. *Alles* wird gelöscht.

Die Analyse dramatischer Texte unterscheidet sich in einigen Punkten durchaus von der Analyse narrativer Texte, jedoch m.E. nicht prinzipiell. Die eben genannten grundlegenden theoretischen Werkzeuge, die einen Zugriff auf einen Prosatext erlauben, sind auch bei dramatischen Texten anzuwenden. In Betracht gezogen wird bei der Analyse eines Theaterstückes nur der vorliegende gedruckte Text des Stückes, nicht die Aufführung auf der Bühne. Die Beschäftigung mit der dramatischen Gestaltung vor einem Publikum obliegt den Theaterwissenschaften.

„Da Dramen als Simulation sozialer Kommunikation bzw. lebensweltlicher Interaktionen definiert wurden, beziehen sich sprachliche und außersprachliche Handlungen dramatischer Figuren vor allem auf Positionierungen in einem Beziehungsnetz – damit auf Statusmarkierungen und –Veränderungen.“<sup>31</sup>

Somit gilt es, z.B. Indizien zu finden, die durch Handlung, Personenbeschreibung, Sprachgebrauch und Regieanweisungen den sozialen Status innerhalb eines sozialen Systems (z.B. einer Ehe oder einer Familie) markieren. Dabei unterscheiden sich Drama und Erzählung dadurch, dass im Theaterstück durch die Regieanweisungen des Autors explizit eingegriffen wird. Er möchte, dass die Personen in diesem oder in jenem Raum (Zimmer, Haus, Landschaft) handeln oder dass die Personen, während sie sprechen, eine andere Person wegstoßen, umarmen oder anschreien. Somit sind die Regieanweisungen bedeutungstragend. So befindet sich Faust im Eingangsmonolog *in einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer*, was nicht zwingend, aber doch auf die Befindlichkeit der Person hinweist (hinweisen kann). Der Theatermacher Bruscon wird von Bernhard wie folgt angezogen: *Bruscon ... mit einem breitkrepfigen Hut auf dem Kopf, in einem knöchellangen Mantel und mit einem Stock in der Hand.* (The, 101) Die Kleidung deutet auf einen Künstler hin, und den Stock braucht Bruscon, um sich zu stützen (vgl. Bernhard-Thema: Krankheit, Gebrechlichkeit, Tod ...) einerseits, andererseits, um mit ihm „rumzufuchteln“ und seiner Familie (Regie-)Anweisungen zu geben (vgl. Bernhard-Thema: Erziehen, Belehren ...).

Abschließend betont Klausnitzer, dass die Interpretation narrativer wie dramatischer (und auch lyrischer) Texte eine genaue Lektüre des Primärtextes voraussetzt. Mein Ziel ist, dass die Ergebnisse der Textanalyse für den Leser lückenlos nachvollziehbar sind und somit eine gewisse Objektivität (vgl. wissenschaftstheoretische Normen: Überprüfbarkeit und Nachvollziehbarkeit) entsteht.

---

<sup>31</sup> Klausnitzer 2012, S. 198.

### 2.1.2 Hans Krah: „Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse.“

Auch Hans Krah<sup>32</sup> beschäftigt sich mit den Grundlagen der Textanalyse. Seine Arbeit nennt sich bescheiden „Einführung“, ist jedoch tatsächlich ein aktuelles und umfassendes Lehrwerk zur struktural-semiotischen Textanalyse. Der Lehrstuhlinhaber für Neuere deutsche Literatur an der Universität Passau folgt Prof. Dr. Michael Titzmann.<sup>33</sup> Die Kooperation Krahs mit Titzmann zeigt sich in den zahlreichen gemeinsamen Veröffentlichungen. Nicht nur, weil Titzmann mit seiner „Strukturalen Textanalyse“ den semiotisch-strukturalen Ansatz in Deutschland vorangetrieben hat,<sup>34</sup> sondern auch, weil er mein universitärer Lehrer war, schenke ich dieser Persönlichkeit durch eine kurze Besprechung einiger Aspekte seines Standardwerkes besondere Beachtung.

Im Folgenden möchte ich zunächst einige Fachbegriffe aus der „struktural-semiotischen Textanalyse“ einführen und sie anhand einiger Stellen der unten vorgenommenen Analysen der Werke Bernhards illustrieren.

Thematisiert werden knapp folgende Teile der Arbeit Krahs:

- Semiotische Grundbegriffe:<sup>35</sup>
- Zeichen; Syntax, Semantik, Pragmatik; Denotat und Konnotation; Paradigma und Syntagma
- Bedeutungsorganisation:<sup>36</sup>
- Textsemantik; semantische Relationen (Implikation, Korrelation, Äquivalenz, Opposition, Homologie)
- Aspekte des Dramas<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Vgl. Krah 2015.

<sup>33</sup> <https://www.phil.uni-passau.de/neuere-deutsche-literaturwissenschaft/>. Eingesehen am 02.03.2021.

<sup>34</sup> „Michael Titzmanns Arbeiten haben den Strukturalismus in der Literaturwissenschaft der Bundesrepublik Deutschland in den 1970er Jahren mitbegründet. Seine wegweisende ‚Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation‘ aus dem Jahr 1977 ist einer der Ausgangspunkte einer modernen literaturwissenschaftlichen Hermeneutik, die auf dem Fundament wissenschaftstheoretischer Normen wie Überprüfbarkeit und Nachvollziehbarkeit den Weg für alle diejenigen Humanwissenschaften bereitet hat, die sich heute unter dem Label Kulturwissenschaften der Erforschung der Vernetzung von Texten mit Diskursen, kulturellem Wissen, sozialen und kulturellen Praktiken und Mentalitäten widmen.“ <https://www.phil.uni-passau.de/neuere-deutsche-literaturwissenschaft/>. Eingesehen am 02.03.2021.

<sup>35</sup> Vgl. Krah 2015, S. 25–37.

<sup>36</sup> Vgl. Krah 2015, S. 38–69.

<sup>37</sup> Vgl. Krah 2015, S. 262–276.

### 2.1.2.1 Semiotische Grundbegriffe

Der zentrale Begriff der Semiotik ist der des Zeichens. Jedes Zeichen ist in drei Komponenten zu unterteilen:

- der Signifikant
- das Signifikat
- der Referent

Der Signifikant ist der materielle Zeichenträger, z.B. eine Lautfolge oder eine Graphemfolge. Das Signifikat ist die Vorstellung, die mit dem Signifikanten verbunden ist, und der Referent ist sozusagen ein Vertreter des Signifikats in der Realität.

Ein Beispiel: In den Texten Bernhards taucht des Öfteren der Begriff des „Kerkers“ auf. Das im Text zu lesende Wort „Kerker“ ist der Signifikant. Wenn man von Kerkern liest, haben die verschiedenen Leser („die Kultur“) unterschiedliche Vorstellungen von diesem Begriff. Die meisten wohl ein dunkles und feuchtes Verließ, z.B. in einer Festung, in dem ein Gefangener bei Wasser und Brot über Jahrzehnte eingesperrt ist. Signifikate können somit als Kombinationen von Merkmalen beschrieben werden. Die Zuordnung von Signifikant und Signifikat ist nicht willkürlich, aber auch nicht starr festgelegt, sondern konventionell. Der Referent ist nun die Größe, auf die die Merkmale des Signifikats zutreffen. Es ist eine in der Realität existierende Größe, in meinem Beispiel ein zu besichtigender Kerker in einer Burg.

Da, wie gehört, jedes Zeichensystem drei Komponenten aufweist, kann jede semiotische Theorie in drei Teilbereiche untergliedert werden: Syntax, Semantik und Pragmatik. Die Syntax regelt die Verknüpfungen der Zeichen in einem Zeichensystem, die Semantik betrifft die Relation zwischen Zeichen und Bedeutung und zwischen den Zeichen aufgrund ihrer Bedeutung. Die Pragmatik schließlich untersucht im Wesentlichen zwei Aspekte: Die Beziehung zwischen den Zeichenbenutzern untereinander (Autor/Leser) sowie das Verhältnis von Zeichenbenutzern und Zeichensystem.

Eine für die Interpretation von Texten fundamentale Bedeutung sind die Begriffe Denotat und Konnotation. Dazu Krah:

„Die Denotation meint dabei die Kernbedeutung, die einem Begriff kontextunabhängig qua Zeichensystem gegeben und somit im Prinzip lexikonfähig ist. Konnotationen sind zusätzliche, kontextabhängige Bedeutungen, also Bedeutungen, die vom Sprachbenutzer, der Sprechsituation, vom sprachlichen und situationellen, textinternen und textexternen Kontext abhängen.“ (Krah 2015, S. 30)

Wenn nun Franz-Josef Murau in der *Auslöschung* sagt: „In Wahrheit empfinde ich aber auch diese Wohnung ab und zu als einen Kerker, sagte ich mir, und ich gehe in ihr hin und her, als ob ich in einem Kerker hin und her ginge.“ (Aus, 242) hat seine in Rom sich befindende Luxuswohnung nichts mit den Merkmalen „dunkel, feucht, Wasser, Brot, Burg ...“ zu tun, jedoch mit den Merkmalen „eingesperrt sein“, „keine Perspektive auf Freiheit habend“, „Enge“. Franz-Josef Murau lebt also keineswegs in einem (klassischen) Kerker, im Gegenteil, er wohnt in einer der teuersten Wohnungen Roms und kann diese jederzeit nach Belieben verlassen. „Die Enge“ und „das Eingesperrtsein“ beziehen sich offensichtlich nicht auf die physische Bewegungsfreiheit, sondern auf eine Art „mentaler Unfreiheit“, eine „Ausweglosigkeit im Denken“. Auch in *Gehen* begegnet uns der Ausdruck Kerker:

„Mein ganzes Leben habe ich mich dagegen gewehrt, ein Kind zu machen, hat Karrer gesagt, sagt Oehler, zu dem Menschen, der ich bin und der in dem entsetzlichen Kerker sitzt, den man sich vorstellen kann und den die Wissenschaft rücksichtslos als die Menschliche Natur bezeichnet [...].“ (Geh, 156)

Die „Menschliche Natur“ ist ein „Kerker“, es ist nicht möglich, aus ihr auszubrechen, sie hält uns mit ihren ureigenen (Natur-)Gesetzen gefangen, könnte das Konnotat von „Kerker“ hier sein. In einem anderen Zusammenhang verwendet die Privatperson Bernhard den Begriff „Kerker“ in Bezug auf sein stilgetreu renoviertes Gehöft im Voralpenland. „Mein Haus ist auch eigentlich ein riesiger Kerker. Ich habe das sehr gern; möglichst kahle Wände. Es ist kalt und kühl.“<sup>38</sup> Hier haben wir wieder eine völlig andere Bedeutung von „Kerker“. Die Konnotation des Begriffs geht nicht in die Richtungen „Unfreiheit“ (psychisch oder physisch), sondern bezieht sich auf die „Ausstattung“ eines Kerkers: wenig Ausstattung, kahle Wände, Kühle. Auch in *Korrektur* begegnet uns der „Kerker“ (das Elternhaus):

„Wenn wir die Eltern als nichts anderes, als unsere Bewacher in dem großen furchtbaren Kerker, als den ich mein Elternhaus bezeichnen muß, betrachten, anschauen müssen in fortwährender Verzweiflung.“ (Kor, 206)

Und schließlich der „Kerker“ als Ort/Stätte/Haus, in den man sich zurückzieht, um einer wissenschaftlichen Arbeit nachzugehen. So heißt es im Roman *Verstörung*:

„Es sei bekannt, daß sich Menschen auf einmal, an dem entscheidenden Wendepunkt in ihrem Leben, das ihnen philosophisch vorkommt, einen Kerker ausfindig machen, den sie dann aufsuchen und in welchem sie ihr Leben dann einer wissenschaftlichen Arbeit oder einer poetisch-wissenschaftlichen Faszination widmen.“ (Ver, 50)

---

<sup>38</sup> Heller 2019, S. 9.

Krah betont, dass

„ein Textverstehen unter Umständen gerade daran festgemacht ist, mit solchen Konnotationen operieren zu können“. (Krah 2015, S. 31)

„Über die Primärbedeutung des Sprachsystems hinaus können Begriffe zusätzliche Merkmale durch den Äußerungsakt zugewiesen und/oder ihre Bedeutung modifiziert, verschoben sein“, fasst Krah zusammen. (Krah 2015, S. 39)

Aus dem Begriffsinventar der Linguistik de Saussures stammend, haben die Begriffe „Paradigma“ und „Syntagma“ sich zu „generelle(n), grundlegenden(n) und übergreifende(n) Prinzipien der Bedeutungskonstituierung“ (Krah 2015, S. 32) entwickelt.

„Ein Paradigma ist eine Einheit von Zeichen, deren Signifikate über mindestens ein gemeinsames Merkmal verfügen, und dieses Merkmal ist konstitutiv für die Zugehörigkeit zu dieser Einheit.“ (Krah 2015, S. 33).

Dies bedeutet in anderen Worten, verschiedene Elemente haben mindestens ein (entscheidendes) gemeinsames Merkmal, um ein Paradigma zu bilden.

Hierzu ein Beispiel (das ich oben schon einmal bemüht habe), erneut aus der *Auslöschung*. Ich habe die Figuren in zwei Gruppen gefasst, die sich in einer Opposition gegenüberstehen. Die eine Gruppe bildet das „Wertesystem Rom“, die andere Gruppe das „Wertesystem Wolfsegg“. Die Figuren sind in der Frage des Geschlechts, des Alters, des Status etc. z.T. äußerst unterschiedlich, jedoch verbindet die Figuren im „Wertesystem Rom“ (wie entsprechend auch im „Wertesystem Wolfsegg“, nur mit umgekehrten Vorzeichen) ein gemeinsames, konstitutives Merkmal, sie sind „Geistesmenschen“, sie beschäftigen sich primär ernsthaft und leidenschaftlich mit geistigen Inhalten (Musik, Literatur, Kunst ...), darüber hinaus sind sie liberal, tolerant, weltoffen, kommunikativ. Das exakte Gegenteil sind die dem Wertesystem Wolfsegg zugehörigen Personen. Eine Person im Text kann beiden Systemen zugeordnet werden, Erzbischof Spadolini. Einerseits Geistesmensch (mit allen typischen Merkmalen), andererseits ein konservativer, verlogener Heuchler und Opportunist. Deshalb wäre die Figur „Spadolini“ textanalytisch hochinteressant, denn sie gehört mit ihren Merkmalen zwei Paradigmen an. Die Figur wechselt sozusagen ständig von einem Paradigma in das andere und zurück. Dies ist auch auf der Textoberfläche deutlich sichtbar. Auf der einen Seite ist Spadolini eng befreundet mit Franz-Josef Murau, dem Repräsentanten des „Wertesystems Rom“, gleichzeitig ist er der (geheime) Liebhaber der Mutter Muraus, der Repräsentantin des „Wertesystems Wolfsegg“. Über die Figur Spadolinis wird ein hochinteressantes Lebensmodell vorgestellt. Es ist offensichtlich möglich, ohne Skrupel und moralische Bedenken, sich aus beiden Systemen zu bedienen und gut zu



leben. Der Text ordnet diese Figur auch gleich einer sozialen Gruppe zu und wertet damit implizit diese Gruppe: Spadolini ist ein einflussreicher Mann der katholischen Kirche.

„Syntagmatisches Vorgehen orientiert sich dabei an einer vorgegebenen Reihenfolge und versucht Bedeutung zu rekonstruieren, die sich aus dieser Reihenfolge ergibt; paradigmatisches Vorgehen löst sich von einer solchen vorgegeben Reihenfolge zugunsten dessen, was als Thema, als gemeinsames Erkenntnisinteresse, gewählt ist.“  
(Krah 2015, S. 35f.)

Selbst bei den in der vorliegenden Arbeit analysierten Dramen gehe ich nur z.T. „syntagmatisch“ vor, obwohl sich diese Strategie der Segmentierung bei einem Drama (Akte/Szenen, die logisch aufeinander folgen) oft anbietet. Selbstverständlich gibt es aber auch narrative Texte, bei denen sich ein syntagmatisches Vorgehen vorteilhaft ist. Erwähnen möchte ich hier die Erzählung *Der Tunnel*<sup>39</sup> von Friedrich Dürrenmatt. Die Schilderung der Zugfahrt des Vierundzwanzigjährigen ist ein Kontinuum. Die Bedeutung des Textes rekonstruiert sich eindeutig aus der zeitlichen Abfolge der „Handlung“ (der Fahrt des Zuges gewissermaßen als Metapher für den „Ablauf des Lebens“). Diese Handlung beginnt mit dem Einstieg in den Zug und endet in der absoluten, endlosen Finsternis.

### 2.1.2.2 Bedeutungsorganisation

„Oberflächenstruktur“ und „Tiefenstruktur“ eines Textes kennzeichnen zwei Ebenen eines literarischen Textes, die eng in Beziehung zueinander stehen, und zwar primär in dem Sinne, dass aus der Oberflächenstruktur die dem Text zugrundeliegende semantische Ordnung konstituiert wird. Die Paradigmen und ihre Relationen untereinander bestimmen die Tiefenstruktur eines Textes und damit das Bedeutungsgeflecht.

Krah verweist auf Lotmann, der Literatur als „sekundäres modellbildendes, semiotisches System“<sup>40</sup> begreift. An dieser Stelle meiner literaturtheoretischen Ausführungen treffen diese auf meine Auffassung darüber, was Literatur eigentlich sei: Literatur ist ein modellbildendes System, es entwirft ein „Modell von Welt“ (Krah 2015, S. 44). Dies ist das Spannende an Literatur. Welche Welten werden entworfen? Welche Modelle des Lebens werden vorgestellt? Und schließlich: Wie werden diese Modelle/Entwürfe bewertet? Ich verweise auf die oben bereits angeführte Bemerkung Klausnitzers („Zahlreiche Geschichten leben von einer konzeptuellen Opposition, die an der Differenz zwischen Anfang und Ende ablesbar ist.“). Die Frage des Schlusses eines literarischen Textes ist m.E., wie erwähnt, von großer Bedeutung. Betrachtet

---

<sup>39</sup> Vgl. Dürrenmatt 2018.

<sup>40</sup> Vgl. Krah 2015, S. 44

man z.B. das Drama *Theatermacher*, in dem ein Blick gewährt wird in die (entsetzlichen) Vorbereitungen einer (psychisch und physisch) kranken, schauspielernden Familie einige Stunden vor der Aufführung bis zur Aufführung. Kurz vor Beginn ihres Stückes (ich habe die Situation oben bereits kurz erwähnt), die Zuschauer sind bereits im Saal, schlägt ein Blitz im Pfarrhof ein (das Gewitter kündigte sich schon Stunden vorher an) und alle verlassen den Wirtshaussaal. Das Stück kann nicht gespielt werden: Die Natur zerstört die Kunst. Dabei ist die Natur nicht nur die Natur in Form des Gewitters, sondern auch die „krankhaften Eigenschaften“ der Familienmitglieder, der Schauspieler. Es hätte auch anders ausgehen können: Das Gewitter verzieht sich, die Aufführung beginnt, die Zuschauer sind begeistert. Die Natur wäre dann nicht der Gegenspieler der Kunst, würde sie nicht vernichten, würde sie fördern, würde ihr ideale Bedingungen bereitstellen.

Unter Kapitel 2.2 thematisiere ich noch weitere Zugänge zu literarischen Texten. Dort werden die Willkürlichkeit und die Außerkraftsetzung wissenschaftstheoretischer Normen, wie Objektivität und Nachvollziehbarkeit, z.T. sehr deutlich. Dennoch, dies sei bereits an dieser Stelle erwähnt, besitzen diese Zugänge durchaus eine nicht zu unterschätzende Bedeutung in der Rezeption von literarischen Texten und sind in jedem Falle beachtenswert und zu würdigen.

Krah verweist weiter auf einen wichtigen Grundsatz bei der Analyse der „literarischen Welten“:

„Das heißt aber auch, dass in einem Text nur Daten zu denjenigen Realitätsbereichen rekonstruiert werden und einer Hypothesenbildung unterzogen werden können, zu denen der Text überhaupt etwas aussagt. Vom Text ausgesparte und somit in dessen Modell von Welt nicht existente Realitätsbereiche können und dürfen nicht aufgrund subjektiven Weltwissens vervollständigt werden.“ (Krah 2015, S. 45)

Eine wichtige semantische Relation ist die „Korrelation“:

„Eine Korrelation liegt vor, wenn ein Text eine Beziehung überhaupt als gegeben setzt, wenn also verschiedene Textdaten, etwa aufgrund kausaler, temporaler oder syntagmatischer Beziehungen verknüpft werden.“ (Krah 2015, S. 51)

In zahlreichen Texten Bernhards findet eine deutlich sichtbare Korrelation zwischen Frauen (Ehefrauen, Lebenspartnerinnen, Mütter, Schwestern) und spezifischen (semantisch negativ besetzten) Persönlichkeitsmerkmalen (primitiv, einfältig, böse, durchtrieben, krank) statt. Also „Frau sein“ korreliert mit „dumm, krank, böse sein“. Diese Korrelation finden wir bei Agathe Bruscon im *Theatermacher*, bei der Mutter und bei den Schwestern von Franz-Josef Murau in der *Auslöschung*, bei der Mutter in *Amras*, bei der Konrad im *Kalkwerk*, bei der Mutter Roithamers in *Korrektur*, bei der Schwester Karrers in *Gehen* etc. Deshalb ist im Rahmen

der Textanalyse beachtenswert, wenn diese Korrelation abgeschwächt oder nicht auftritt. Sofort stellt sich dann die Frage, warum die eine oder andere Frau nicht mit den erwähnten Persönlichkeitsmerkmalen in Beziehung gebracht wird. Wie denkt, spricht, verhält sich diese Frau, und zwar in welchem Kontext (z.B. in der Beziehung zu ihrem Ehemann)? Zum Beispiel die Perserin in *Ja* oder die Dichterin Maria in der *Auslöschung* werden keineswegs als primitiv, einfältig, böse etc. dargestellt.

Die von mir zu Klausnitzer gemachten Bemerkungen zu den semantischen Relationen „Äquivalenz“ und „Opposition“ sollen an dieser Stelle ergänzt werden.

„Die Äquivalenz ist ein abgeschwächter Fall der Synonymie [...] Zwei (oder mehrere) Signifikate sind dabei äquivalent [...], wenn die Äußerung/der Text ihre gemeinsamen Merkmale als relevant und ihre divergenten Merkmale als irrelevant setzt.“  
(Krah 2015, S. 52)

Krah erklärt die Äquivalenz sehr anschaulich an folgendem Beispiel: Herangezogen werden die Helden der Fernsehserie „Dick und Doof“. Warum sind die beiden Figuren äquivalent? Obwohl sie unterschiedliche Merkmale besitzen, verbindet sie etwas Gemeinsames auf der Ebene der Signifikate, nämlich die Abweichung von der Normalität (dick = keinen normalen Leibesumfang haben und doof = keine normale Intelligenz besitzen), dabei spielt weder die Art der Abweichung noch der Grad der Abweichung eine Rolle. Bei zahlreichen Protagonisten in den Arbeiten Bernhards, den sogenannten „Geistesmenschen“, liegt eine Äquivalenz vor. Sie weisen z.T. deutlich unterschiedliche Merkmale auf, stimmen aber in einem signifikanten Merkmal überein: Sie beschäftigen sich mit einem künstlerischen oder einem wissenschaftlichen Projekt. Moritz Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh'* schreibt eine „Tetralogie“, der Weltverbesserer in *Der Weltverbesserer* hat einen „Traktat zur Verbesserung der Welt“ verfasst, Roithamer in *Korrektur* schreibt „eine Studie über Altensam“, Konrad in *Das Kalkwerk* forscht über „das Gehör“, der Erzähler in *Beton* beschäftigt sich mit den „kleinsten Teilchen“, Bruscon in *Der Theatermacher* verfasst ein Stück, das, nach seinen Aussagen, alle Theaterstücke zusammenfasst, das „Rad der Geschichte“, Ludwig (Voss), der vermeintliche Ludwig Wittgenstein, in *Ritter, Dene, Voss* schreibt eine „Abhandlung über Logik“ etc.

Oppositionsrelationen zeichnen sich durch eine Vielzahl von „Spezialfällen“ (Titzmann) aus, die an dieser Stelle nicht aufgelistet werden sollen. Titzmann fasst zusammen:

„Opposition = [...] Relation zwischen zwei (oder mehreren) semantischen Termen derart, daß sie einander logisch ausschließen oder vom Text als einander logisch ausschließend gesetzt werden [...].“<sup>41</sup>

Im *Theatermacher* (um ein weiteres Beispiel neben der Opposition „Wertesystem Rom“ vs. „Wertesystem Wolfsegg“ in der *Auslöschung* zu nennen) wird eine komplexe Opposition aufgebaut zwischen den intellektuellen und künstlerischen Begabungen der Ehefrau Agathe inkl. ihrer Tochter und ihres Sohnes einerseits und den künstlerischen Ansprüchen Bruscons andererseits. Die beiden Paradigmen schließen sich logisch aus, und zwar nicht „an sich“ (auf der Ebene der Signifikate), sondern werden vom Text, so Titzmann, „behandelt [...], als schlossen sie einander aus“.<sup>42</sup> Dies ist ein wichtiger Aspekt bei der Thematisierung der Opposition, denn die Opposition „Mann vs. Frau“ ist qualitativ eine andere als beispielsweise die Opposition „Frau vs. Schauspielkunst“. Die letztere Opposition ist eine vom Text konstruierte. Die gleiche Opposition finden wir z.B. auch in *Ritter, Dene, Voss*. Die beiden Schwestern Ritter und Dene haben auch keinen Erfolg auf der Bühne. In einem anderen Text gäbe es diese Opposition nicht, vielleicht wären dort die beiden Begriffe auf der Ebene der Signifikate positiv korreliert („Frauen“ besitzen immer das sie kennzeichnende Merkmal „gute Schauspielerinnen auf der Theaterbühne“). Ich möchte noch einmal betonen, dass es für die Bedeutungskonstituierung eines Textes von fundamentaler Bedeutung ist zu erkennen, welche z.B. Äquivalenzen, Korrelationen und Oppositionen vom Text gesetzt werden, denn durch die semantischen Relationen baut der Text sein „Weltbild“ auf. Das Erkennen dieses Weltbildes bedeutet, den Text verstanden zu haben.

„Als Homologie wird eine Äquivalenzrelation bezeichnet, die aber nicht aufgrund von Merkmalen besteht, sondern aufgrund von Beziehungen. Eine Textgröße ‚a‘ verhält sich also zu einem ‚b‘ wie sich ein ‚c‘ zu einem ‚d‘ verhält [...].“ (Krah 2015, S. 64)

„Diese [die Homologie] ist von zentraler Bedeutung bei der Interpretation, sorgt sie doch für eine strukturierende Ordnung des Textgefüges.“ (Krah 2015, S. 64)

Krah illustriert die Homologie u.a. durch ein Beispiel aus der Autowerbung (Krah 2015, S. 66). Dort wird über Fotos und Text folgende Homologie aufgebaut: Silizium verhält sich zu einem Microchip wie ein Auto zu einem BMW. Das heißt, ein grober Brocken Silizium verhält sich zur veredelten Form „Microchip“ wie ein „einfaches Auto“ zu einem BMW.

Mit Homologien „lässt sich der Fokus dessen, was als ähnlich, gleich angesehen werden soll, steuern.“ (Krah 2015, S. 67) Z.B. die Romane *Auslöschung*, *Korrektur* und *Das Kalkwerk* sind

<sup>41</sup> Titzmann 1999(3), S. 120.

<sup>42</sup> Titzmann 1999(3), S. 120.

über die Homologie „(fast alle) Frauen verhalten sich zu Männern (männliche Geistesmenschen)“ wie „Natur/Krankheit/Geistlosigkeit zu Kultur/Kunst/Wissenschaft“ strukturiert. Die Beziehung der genannten Größen ist äquivalent. Wenn man die beiden Relationen vergleicht, sieht man eine Veränderung zur Höherwertigkeit. Männliches Denken und Handeln ist höherwertiger als weibliches, wissenschaftliches und künstlerisches Arbeiten ist höherwertiger als z.B. Emotion, Geselligkeit, oberflächliches Denken etc. Also: Frauen verhalten sich zu Männern, in der Form der Geistesmenschen wie Geistlosigkeit und Naturtrieb zur Wissenschaft und Kunst. Gut belegt werden kann diese in den Arbeiten Bernhards immer wieder festzustellende Homologie einerseits durch die Aussage des Musikkritikers und Philosophen Reger in *Alte Meister*, denn dort spricht Reger davon, dass er seiner Frau immer wieder belehrte, sie müsse sich mit den „richtigen“ Philosophen beschäftigen, die „richtige“ Literatur lesen und die „richtige Musik“ hören, wobei „richtig“ das ist, was Reger (ihr Mann) liest und hört. Zweifellos beabsichtigt Reger mit seinen Unterweisungen, seine Frau auf eine höhere intellektuelle Stufe zu heben, eben auf die des Mannes. Auch sehe ich die Homologie u.a. belegt durch den verzweifelten Versuch Bruscons im *Theatermacher*, aus „kranker Natur“ (Stätte der Theateraufführung: verfallen, vermodert, Schweinegestank ...; Schauspieler: „Antitalente“, können sich den Text nicht merken, haben einen gebrochen Arm, husten ständig ...; Zuschauer: alt, verkrüppelt, krank ...) ein großes Kunstwerk zu schaffen, sein Theaterstück „Das Rad der Geschichte“, damit „Natur“ zu „Kunst“, zu etwas Höherwertigerem zu transformieren. Wir wissen aus der Analyse der Texte unten, dass beides misslingt: Frauen können in den Texten Bernhards niemals die intellektuelle Stufe der Männer erreichen und die Natur ist nicht in „reine Kultur“ zu verwandeln.

### 2.1.2.3 Aspekte des Dramas

Meine oben bereits formulierte Auffassung, dass ein Drama überwiegend mit den gleichen textanalytischen Kategorien zu erfassen ist, wird bei Krah noch einmal bestätigt.

„Vorab sei angemerkt, dass die bisher vorgestellten analytischen Instrumente [...] für das Drama in gleicher Weise gelten.“ (Krah 2015, S. 262)

Dennoch gibt es einige Unterschiede. Auf die sogenannten Paratexte (hier sind die textinternen Paratexte gemeint, die Peritexte) wurde bereits hingewiesen. Sie sind, so Krah, „lektüresteuernde Hilfselemente“ (Krah 2015, S. 262). Wenn Krah konstatiert, „der Bereich des Peritextes übernimmt [...] die Funktion einer Erzählinstanz [...], weil sie deren Aussagen in spezifische

Relation zu anderen Textdaten setzen kann“ (Krah 2015, S. 263), dann wird ihr Sinn deutlich: Sie sind bedeutungstragend.

Bernhard arbeitet gerne mit Monologen. Der Monolog ist eine deutliche Abweichung von normaler Rede, und deshalb ist „sein Status im jeweils spezifischen Kontext zu reflektieren“ (Krah 2015, S. 264). In den Analysen unten wird auf diese Tatsache mehrmals verwiesen. Der Protagonist (männlicher Geistesmensch) in den Stücken Bernhards lässt andere kaum zu Wort kommen, er legt seine Ansichten über die Welt monologisierend<sup>43</sup> dar und nicht etwa im Rahmen eines Streitgesprächs. Das ist auffallend. Er wünscht nicht die Diskussion, beachtet nicht die Standpunkte der noch Anwesenden. Der Monolog bringt zum Ausdruck, dass seine Rede fest zementiert ist, seine Aussagen sind wahr und werden keiner Kritik unterzogen, niemals verändert. Von großer Bedeutung für die Analyse eines Textes von Bernhard sind all jene Stücke oder Teile davon, in denen von dieser Dramengestaltung abgewichen wird, z.B. dann, wenn eine Frau einen Monolog<sup>44</sup> hält oder wenn der „Geistesmensch“ bereit ist, ein intellektuelles Gespräch zu führen, wie etwa der Erzähler mit der Perserin in *Ja*. Die Textanalysen unten zeigen, dass die von Frauen vorgetragenen Monologe deutlich andere Inhalte haben als die der „männlichen Geistesmenschen“.

Einen weiteren Punkt aus der Liste der Besonderheiten bei der Analyse eines Dramas möchte ich schließlich noch hervorheben. „Für das Drama ergibt sich die spezifische Analyseebene der Figurenkonfiguration, die im Grunde genommen den Auftritt als Bezugsgröße fokussiert [...]“ (Krah 2015, S. 266). Das heißt, es ist bedeutungstragend, wann welche Personen und wie häufig die Bühne betreten. Agathe Bruscon im *Theatermacher*, die Ehefrau des Protagonisten, der in jeder Szene maximal dominant ist, betritt erst Ende der ersten Szene die Bühne und ihr Auftreten wird praktisch nicht wahrgenommen:

---

<sup>43</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich auf die Ausführungen von Ulrich Dronske hinweisen. In fünf Punkten fasst Dronske (Vgl. Dronske 1999) die Merkmale der „Sprach-Dramen“ in den Theaterstücken Bernhards knapp und treffend zusammen. Am Ende seiner Ausführungen heißt es: „An den Theaterstücken Bernhards erkennen wir, daß der Versuch, im Sprechen sich selbst anwesend zu machen, sich als substantiell und einzigartig zu erfahren, sich sprechend als Subjekt zu konstituieren und aufrechtzuerhalten, daß dieser ganze Vorgang der Identitätsstiftung und Selbsterhaltung am Rande des Todes situiert ist, daß folglich der in den Dramen agierende Geistesmensch ein Geistes Tyrann und seine imaginär bleibende Selbstbehauptung ein permanent sich wiederholender Gewaltakt ist, der gleichermaßen nach innen und nach außen sich richtet, d.h. die Beherrschung des anderen ebenso wie die Beherrschung des eigenen redenden Selbst.“ (Dronske 1999, S. 122).

<sup>44</sup> Vgl. z.B. *Am Ziel, Über allen Gipfeln ist Ruh’, Vor dem Ruhestand*. Das wohl beste Beispiel ist der Monolog der Figur „Die Gute“ in *Ein Fest für Boris* (Vgl. FBo, 141–163). Die monologisierende weibliche Figur reflektiert nicht explizit über Staat, Politik, Philosophie, Natur, Theater etc. oder stellt gar „eine Studie“, eine wissenschaftliche Arbeit vor, sondern setzt sich mit der schweigenden Dienerin Johanna auseinander. Dabei stellt sie fest: „In Wahrheit hat mich mein ganzes Leben / immer nur das Verhältnis zwischen zwei Menschen interessiert.“ (FBo, 162f.).

**Sarah** zu Bruscon

*Mutter ist da*  
**Bruscon**  
*Was hast du gesagt*  
**Sarah**  
*Mutter ist da*  
*die Mutter ist da*  
**Bruscon**  
*Wo ist sie*  
**Sarah**  
*Da*  
**Bruscon**  
*Da da*  
 nimmt einen Löffel Suppe  
*ich sehe sie nicht*  
**Sarah**  
*Da ist die Mutter*  
*da*  
**Bruscon** *blickt auf*  
*Achja du*  
 nimmt einen Löffel Suppe  
*Ausgezeichnete Suppe (The, 155f.)*  
 [...]

Sie tritt auf, ist aber doch nicht da. Das Theater (aber auch der Film) vermag mit seinen spezifischen Mitteln die Bedeutungslosigkeit der Ehefrau so drastisch darzustellen. Sie tritt erst spät auf und wenn sie auftritt, nimmt sie Bruscon nicht wahr. Er ist mit dem Essen der Frittatensuppe beschäftigt. Darüber hinaus (vgl. die Analyse des Textes unten) spricht Agathe Bruscon während des ganzen Stückes kein Wort. Eine an sich zentrale Figur des Dramas (immerhin die Mutter/die Ehefrau/eine Schauspielerin) spricht nicht. Eine befremdliche Situation, denn ein zentraler Aspekt (der „klassischen Art“) von Schauspiel ist, dass die Figuren kommunikativ die Handlung vorantreiben.<sup>45</sup>

### 2.1.3 Michael Titzmann: „Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation.“

Im Folgenden möchte ich drei Punkte aus dem Werk Titzmanns herausgreifen, die über grundlegende Aspekte der struktural-semiotischen Textanalyse hinausgehen. Zum einen führt Titz-

---

<sup>45</sup> Stefan Krammer (vgl. Krammer 1999) thematisiert „das Schweigen als Darstellungs- und Mitteilungsform in literarischen Texten“. Er schreibt: „Anhand von dramatischen Texten, die auf eine theatralische Umsetzung zielen, wird deutlich, wie wichtig es bei literaturwissenschaftlichen Analysen ist, sich vom Wortkunstwerk als Sprache teilweise zu verabschieden, um das Augenmerk auch auf die Schatten des Textes [das Schweigen] zu werfen [...]“. (Krammer 1999, S. 97).

mann einen Begriff in die Literaturwissenschaft/Textanalyse ein, den des „Kulturellen Wissens“ („Der Begriff des Kulturellen Wissens wurde von Titzmann geprägt und stellt ein Konstrukt, ein theoretisches Modell dar [...]).“<sup>46</sup> Zum zweiten reflektiert er über den „mißhandelten Begriff“ (Titzmann) der „Relevanz“, und schließlich seien noch einige seiner abschließenden Gedanken zum Thema seiner Abhandlung (Textanalyse/Interpretation) angeführt.

### 2.1.3.1 „Kulturelles Wissen als zusätzliche interpretatorische Prämisse“<sup>47</sup>

Im angesprochenen Kapitel versucht Titzmann die hochkomplexe

„Frage [zu klären], welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit Wissen über die kulturelle Umwelt des Textes in der Analyse legitim verwendet werden kann, d.h. die Frage, unter welchen Bedingungen solches Wissen interpretatorisch relevant ist. Solches Wissen zu verwenden, bedeutet zunächst, extratextuelle Daten als interpretatorische Prämissen zuzulassen; und das ist eine gravierende Entscheidung.“<sup>48</sup>

Wissen über die Kultur<sup>49</sup> bedeutet „Kenntnis des sprachlichen Zeichensystems“, „Systemwissen“ und „Sachwissen“. An zwei Beispielen sei dies erläutert:

Wenn man z.B. Texte aus der Goethezeit (ca. 1770 – 1830) oder Texte aus dem Realismus (ca. 1830 – 1890) interpretiert, sollte man sich im Klaren darüber sein, dass die „graphisch oder phonetisch-phonologische Form von Lexemen des Deutschen z.B. über weitaus längere Zeiträume hinweg konstant(er) (ist), als der semantische Inhalt dieser Lexeme“.<sup>50</sup> Das bedeutet, dass z.B. in den Texten der genannten Epochen zunächst das grammatisch-syntaktische und lexikalisch-semantische System rekonstruiert werden muss. Titzmann zitiert aus einem Lexikon aus dem Jahre 1852, um dies zu verdeutlichen:

„Ganz besonders hat „Geil“ einen harten und wegwerfenden Sinn, wenn es in bezug auf das weibliche Geschlecht gesagt wird, weil Keuschheit und verschämte Enthaltbarkeit die größte Zierde des weiblichen Geschlechts sind. Ein geiles Weib ist das verworfenste aller Geschöpfe.“<sup>51</sup>

<sup>46</sup> Krah 2015, S. 286.

<sup>47</sup> Vgl. Titzmann 1993(3), Kapitel 3.2, ab S. 263.

<sup>48</sup> Titzmann 1993(3), S. 264.

<sup>49</sup> „Alles, worüber eine Kultur überhaupt Behauptungen aufstellen kann, kann auch Gegenstand von Wissenspropositionen sein. Das kulturelle Wissen umfasst etwa Wissen über Geschehnisse und Individuen, über Regularitäten und Systeme, Wissen über faktisches Verhalten wie über Werte und Normen, Wissen über konkrete Texte wie über Zeichensysteme, Wissen über Probleme wie über Lösungen und Lösungsstrategien, Wissen über eigenes und über fremdes Wissen.“ (Krah 2015, S. 287).

<sup>50</sup> Titzmann 1993(3), S. 265.

<sup>51</sup> Titzmann 1993(3), S. 264.



Es ist also davon auszugehen, dass die damalige Kultur „ein geiles Weib“ als das maximal Verwerflichste (unter den Frauengestalten) ansah. Titzmann sagt sinngemäß, dass wenn wir es in einem Text dieses Zeitraums mit „einer Mörderin“ zu tun haben und mit einem „geilen Weib“ (also zwei verschiedene Personen), das „geile Weib“, folgt man dem Lexikoneintrag, also der Ansicht der Kultur, in dem der Text verfasst worden ist, verwerflicher ist als „die Mörderin“. Selbstredend ist ein derartiges „kulturelles Wissen“ von enormer Bedeutung bei der Interpretation einschlägiger Texte.

Titzmann listet fünfzehn anschauliche Beispiele von „kulturellem Wissen“ der Goethezeit um 1800 auf. Einige Beispiele seien hier genannt:

- Detaillierte Darstellung von Krankheit und Tod ist in der Kunst nicht zugelassen
- Die Frau ist dem Mann intellektuell unterlegen
- Innerhalb der Grenzen seiner biologischen Anlagen ist jeder Mensch bildungsfähig
- Julia Capuletti ist die Titelheldin von Shakespears Tragödie „Romeo und Julia“
- [...]

Titzmann ist sich natürlich bewusst, dass die Liste kulturellen Wissens unendlich ist und zudem nicht jede Person dieser Zeit über das gleiche Wissen verfügt.<sup>52</sup> Wie mit „Kulturellem Wissen“ in der konkreten Interpretation umgegangen wird, verdeutlicht Titzmann in seiner legendären Analyse von „C.F. Meyer: Der Marmorknabe“.<sup>53</sup> Hierzu eine Kostprobe:

„Nun gilt fraglos nicht nur, daß ‚Kind‘ sprachlich einen vorpupertären Zustand bezeichnet, sondern zudem, daß in der kulturellen Semantik des vorfreudianischen 19. Jhdts ‚Kind‘ normalerweise überhaupt nicht mit Sexualität verknüpft wird: ein ‚Kind‘ gilt idealiter als ‚rein‘ in dem Sinne, daß ihm weder Interesse noch Erfahrung und Wissen hinsichtlich des Sexuallebens zugestanden werden.[...] Diese Folgerung auf der Basis kulturellem Wissen (kW1) entspricht aber umgekehrt auf Seiten Simons, daß, wer graue Haare hat, d.h. in diesem System an der Schwelle zum Nicht-Mann, steht. [...] Denn die Sexualität des Greises ist im 19. Jhd., wie sich an vielen literarischen Beispielen zeigen ließe, ebenso verpönt wie des Kindes [...].<sup>54</sup>

Die wenigen Sätze zeigen die Relevanz „Kulturellen Wissens“ bei der Interpretation eines literarischen Textes. Haben wir bei der Interpretation der Texte Thomas Bernhards (in etwa verfasst zwischen 1960 und 1990) „Kulturelles Wissen“ zu beachten? Gehört der genannte Zeitraum zu einer anderen „Kultur“, haben wir es mit einem anderen „Denksystem“ zu tun? Von

<sup>52</sup> Vgl. Kraß 2015, S. 287f.

<sup>53</sup> Vgl. Titzmann 1993(3), ab S. 404. Ich setze die Kenntnis des Textes voraus.

<sup>54</sup> Titzmann 1993(3), S. 407f.

1960 bis 1975 (in etwa der Beginn der ökologischen Wende<sup>55</sup>) hat die breite Bevölkerung in Europa noch nicht über Ökologie/Natur/Umweltschutz diskutiert. Doch Bernhard verwendet bereits in diesem Zeitraum sehr oft den Begriff der „Natur“. Hat er einen anderen Begriff von „Natur“ als wir ihn heute haben? Oder hat sein Begriff von „Natur/natürlich“ nichts mit Ökologie zu tun, denn heute verwendet der alltägliche Sprachbenutzer die Begriffe ökologisch/natürlich/biologisch oft als Synonyme. Die unten durchgeführten Textanalysen thematisieren in verschiedenen Kontexten mehrmals explizit den „Naturbegriff“. Ein weiterer Aspekt, v.a. in Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Arbeit, ist die Rolle der Frau in unserer Gesellschaft.<sup>56</sup> Ein Großteil der Texte Bernhards wurden vor der Mitte der 1970er Jahre des letzten Jahrhunderts geschrieben, also vor der entscheidenden Neudefinition des Frauenbildes und des Konzepts von Familie. Da dieser Bereich m.E. ein relevanter Bereich eines „Denksystems“ ist, handelt es sich tatsächlich vor den späten 60er und den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts und danach um zwei „verschiedene Kulturen“ und damit wäre z.B. die Beachtung „Kulturellen Wissens“ bei der Analyse der Texte bezüglich der Frauenfiguren und Familienkonzepte bei Bernhard angebracht. Es zeigt sich jedoch, dass diese „kulturelle Entwicklung“ die Texte Bernhards kaum tangiert. Im Prinzip bleibt die Position der Texte zu diesem Thema konstant.

### 2.1.3.2 „Datenselektion und Datenhierarchisierung bei der Text-Analyse: zum Stande der Diskussion über Relevanzkriterien.“<sup>57</sup>

„Nichts ist an sich relevant: Relevanz ist ein relativer Begriff, ein Begriff, der eine mehrstellige Relation benennt, nicht ein einstelliges Prädikat. Denn zu sagen, x sei relevant, ist sinnvoll [...] nur, wenn man angibt, für welchen Realitätsbereich y dieses x relevant sein soll.“<sup>58</sup>

Wie ist nun mit dem Relevanzproblem im Rahmen der Textanalyse umzugehen, denn hier geht es um die entscheidende Frage der Datenselektion, d.h. welche Daten zieht man bei der Interpretation des Textes heran? Zunächst muss davon ausgegangen werden, „daß alle Daten des Textes in bestimmtem Sinne relevant sind [...], daß sie alle zur Bedeutung der Äußerung beitragen“.<sup>59</sup> Gleichzeitig ist dem Interpreten bewusst, dass die Berücksichtigung aller Daten des Textes „praktisch“ nicht möglich ist. Titzmann beruhigt, indem er sinngemäß feststellt, dass eine Orientierung an den Relevanzkriterien dazu führt, mit einer hohen Wahrscheinlichkeit die

<sup>55</sup> Vgl. <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/%C3%B6kologie>, Kapitel „Ökologiediskussion und ökologisches Weltbild“. Eingesehen am 13. März 2021.

<sup>56</sup> Vgl. folgenden Eintrag zur Geschichte der Frauenbewegung, hier die Entwicklung ab der Mitte der 70er des letzten Jahrhunderts. <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/frauenbewegung>. Eingesehen am 13. März 2021.

<sup>57</sup> Vgl. Titzmann 1993(3), ab S. 343.

<sup>58</sup> Titzmann 1993(3), S. 343.

<sup>59</sup> Titzmann 1993(3), S. 345.

relevanten Daten zu erfassen, jedoch wird damit nur behauptet, die Datenmenge X sei relevanter als Y und nicht Y sei irrelevant.<sup>60</sup>

Das erste Kriterium der Relevanz ist die Rekurrenz.

Kommt eine Größe häufig vor, so kann davon ausgegangen werden, dass sie relevant ist, wobei „alles, was wir überhaupt unterscheiden können [...] rekurrent sein kann“,<sup>61</sup> d.h. „häufig wiederholen“ können sich die unterschiedlichsten Größen im Text, z.B. Lexeme, Sätze, Satzfolgen, Relationen zwischen Termen, aber auch textuelle Propositionen, kulturelle Propositionen usw.<sup>62</sup> In Bezug auf die Texte Bernhards gibt es eine Vielzahl von Größen unterschiedlichster Art, die sich „häufig wiederholen“. In den Erzähltexten, beginnend auf der Ebene der Syntax, die bekannten verschachtelten Satzkonstruktion, in denen Gedanken und Position genannt werden, um sie dann gleich wieder zu relativieren und zudem eine Aussage oftmals eine zitierte Aussage („so x zu y über z“)<sup>63</sup> ist, bis hin zu den häufig verwendeten Lexemen „geistig“, „Natur“, „Kunst“, „Krankheit“, „Nationalsozialismus“, „Österreich“ etc. Weiter wiederholen sich immer gleiche „Themen“, wie die „Geistesarbeiten“<sup>64</sup> der Protagonisten oder der „Rückzug in die Einsamkeit“, die „Aufgabe sozialer Kontakte“, „die negative Darstellung von Land/Natur (im Gegensatz zu Stadt)“, die „Darstellung von Frauen als intellektuell minderbegabt“, „das Thema Theater“ etc.

Das zweite Kriterium der Relevanz ist die der Funktion.

Eine Größe ist relevant, wenn sie funktionalisiert wird, d.h. in einfachen Worten eine „Bedeutung“ hat:

„(Semantische) Funktion = Die (Teil-)Menge der (durch das verwendete Zeichensystem oder durch die Kultur vorgegebenen oder kontextuell zugeordneten) Bedeutungen/Merkmale eines Terms in einem Text, deren Glieder in diesem Text für mindestens eine Stelle nachweisbar relevant sind.“<sup>65</sup>

Titzmann erleichtert dem Interpreten eines Textes die Frage nach der Relevanz von Daten in Bezug auf ihre Funktion durch die Beantwortung von Fragen,<sup>66</sup> die dieser sich vorab stellen soll, z.B.:

<sup>60</sup> Vgl. Titzmann 1993(3), S. 345.

<sup>61</sup> Titzmann, 1993(3), S. 348.

<sup>62</sup> Vgl. Titzmann 1993(3), S. 348.

<sup>63</sup> Vgl. in „Gehen“: [...] aber doch vollkommen ungetragene Hosen weisen diese schütterten Stellen auf, sagte Karrer zu Rustenschacher, so Oehler zu Scherrer.“ (Geh, 186).

<sup>64</sup> „Grundsätzlich ist ‚das Verfassen einer Schrift‘ ein wesentliches werkkonstitutives Prinzip im Schaffen Thomas Bernhards [...]“ Haslinger 1996, S. 50.

<sup>65</sup> Titzmann 1993(3), S. 352.

<sup>66</sup> Vgl. IR 38. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Titzmann in seiner „Strukturalen Textanalyse“ 67 Interpretationsregeln (IR) (S. 471) aufgestellt hat, wobei einige noch untergliedert sind, z.B. 33a, 33b, 33c etc. Eine Interpretati-

„Welche möglichen Bedeutungen/Merkmale kann der Term im verwendeten Zeichensystem haben?“ oder „Welche anderen Terme gehen dem Term (immer) in der syntaktischen Folge oder in einer rekonstruierbaren logischen oder chronologischen Ordnung voraus?“<sup>67</sup>

### 2.1.3.3 „Der Begriff der Text-Analyse/ Interpretation“<sup>68</sup>

Zunächst stellt Titzmann fest, dass es zu einem gewissen Zeitpunkt (Zeitpunkt deswegen, da sich der Stand der Wissenschaft, ihre Theorien, Verfahren etc. ändern) „genau eine optimale TA eines gegebenen Textes (gibt)“.<sup>69</sup> Dabei betont Titzmann, dass

„diese optimale TA vielleicht nicht geschrieben worden sei; das Postulat soll nur bedeuten, daß immer, wenn konkurrierende Analysen existieren, zwischen ihnen auch eindeutig entschieden werden kann“.

Ich formuliere im Klartext: Es gibt richtige und falsche Textanalysen. An dieser Stelle muss jedoch, entgegen meiner eben gemachten plakativen Formulierung, sehr sorgfältig argumentiert werden. Es ist zwischen „Fragestellung“ und „Verfahren/Methode“ zu unterscheiden, Begriffe, die in der Praxis häufig wenig differenziert verwendet werden.<sup>70</sup> So wird (siehe gleich im Anschluss bei Nünning) von verschiedenen „methodischen Ansätzen“ in der Literaturinterpretation gesprochen. Genau genommen handelt es sich nicht um „verschiedene Methoden“, sondern um verschiedene „Fragestellungen“. So kann ein Text vor der Folie des Feminismus, der Gesellschaftskritik, der Biographie des Autors, der Psychoanalyse etc. interpretiert werden. Selbstverständlich lässt Titzmann zu, Texte unter verschiedenen Fragestellungen zu interpretieren, wenn ihre Methode, ihr Verfahren wissenschaftstheoretischen Normen genügt: präzise formuliert, widerspruchsfrei, empirisch bestätigt usw.<sup>71</sup>

„Diese Normen liegen allen Differenzierungen in Richtungen voraus und müssen von allen Richtungen erfüllt werden: dann aber können die interpretatorischen Hypothesen verschiedener Richtungen nicht nur verglichen werden – man kann auch zwischen ihnen aufgrund dieser Normen entscheiden.“<sup>72</sup>

---

onsregel ist immer eine Art (Teil-)Zusammenfassung von vorab geleisteten Ausführungen. Würde man alle Interpretationsregeln isolieren und auflisten, ergäbe sich tatsächlich eine Art von übersichtlicher, (relativ) knapper „Anleitung“ zur Analyse von Texten.

<sup>67</sup> Titzmann 1993(3), S. 352f.

<sup>68</sup> Vgl. Titzmann 1993(3), ab S. 381.

<sup>69</sup> Titzmann 1993(3), S. 381.

<sup>70</sup> Vgl. Titzmann 1993(3), S. 382.

<sup>71</sup> Vgl. Titzmann 1993(3), S. 382.

<sup>72</sup> Titzmann 1993(3), S. 382.

## 2.2 Kritik relevanter textanalytischer Ansätze zur Interpretation der Arbeiten Thomas Bernhards mittels kanonisierter literaturwissenschaftlicher Texte

Damit ist die Überleitung hergestellt zu den „(klassischen) textanalytischen Methoden“, die in der Literaturwissenschaft Anwendung finden. Auch hier gibt es zahlreiche Publikationen. Besonders erwähnen möchte ich die von Vera und Ansgar Nünning herausgegebene, einen guten Überblick verschaffende Zusammenfassung der „Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse“<sup>73</sup> sowie die von Dorothee Kimmich et al.<sup>74</sup> herausgegebene Sammlung (ein Kanon) literaturtheoretischer Originaltexte. Das von Nünning herausgegebene Kompendium stellt vierzehn unterschiedliche textanalytische Theorien vor: Von hermeneutischen über gesellschaftskritischen, rezeptionstheoretischen und psychoanalytischen bis hin zu feministischen Ansätzen. An dieser Stelle kann und soll auch nicht dezidiert auf die einzelnen textanalytischen Ansätze eingegangen werden, jedoch möchte ich drei Interpretationsweisen ansprechen, die in Zusammenhang mit Bernhard von großer Bedeutung sind: die Biographie des Autors in Bezug zu seinen Texten, Psychoanalyse und Literatur sowie feministisch orientierte Literaturinterpretation. Selbstverständlich kann Bernhard auch „gesellschaftskritisch“, „rezeptionstheoretisch“ oder „hermeneutisch“ gelesen werden, das steht außer Frage, aber ein Blick in die umfangreiche Sekundärliteratur zeigt, dass die Biographie des Autors für viele professionelle Leser von offensichtlich fundamentaler Bedeutung ist. Als Beweis sei folgende Tatsache angeführt: Im bereits erwähnten Bernhard-Handbuch von Huber und Mittermayer finden wir mindestens sechzig z.T. für ein Handbuch relativ umfangreiche Analysen der Arbeiten Bernhards, durchgeführt von renommierten Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern. Ich kann mich (ohne Gewähr) an keine Interpretation erinnern, die nicht regelmäßig die Biographie des Autors ins Spiel bringt. Dieses Vorgehen wird in Fachkreisen jedoch diskutiert.<sup>75 76</sup> Ich orientiere mich an Titzmann, der in seinem „Exkurs 2: Zur Frage der Relevanz

---

<sup>73</sup> Vgl. Nünning, Vera; Ansgar Nünning 2010.

<sup>74</sup> Kimmich, Dorothee; Rolf G. Renner et al. (Hrsg): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 2008.

<sup>75</sup> Schmidt-Dengler 2002 (2): „Die Wirkung Bernhards aus der Herkunft zu erklären, hat viel für sich, und selbst wer jenen Versuchen, skeptisch gegenübersteht, sieht sich bei Bernhard immer wieder auf diese verwiesen [...]“ (S. 17).

<sup>76</sup> An dieser Stelle möchte ich grundsätzlich feststellen, dass zwischen biographischem Arbeiten (das Abfassen einer Biographie eines Autors) und die Verarbeitung biographischer Daten im Rahmen einer Textanalyse selbstverständlich zu unterscheiden ist. Wobei natürlich, und darauf verweist Hanuschek (Hanuschek 2009, S. 346f.) explizit, „letztlich jede Literatur autobiographisch ist. Denn jeder Autor hat nur das zur Verfügung, was er erlebt, gesehen, gelesen, gefühlt hat [...]“. Dies würde, konsequent zu Ende gedacht, bedeuten, dass die Analyse eines Textes, ohne dies ausdrücklich im Rahmen der Textinterpretation betonen zu müssen, immer auch Offenlegung des Erlebten, Gedachten und Gefühlten des Autors ist. Das ist sicher richtig und logisch nachvollziehbar, problematisch hingegen wird es m.E. aber dann, wenn „Biographik unbezweifelt als Heuristik zum Verständnis eines Werkes eingesetzt wurde“, denn, so Hanuschek weiter, „strikt erkenntnistheoretisch betrachtet, sind Werk und

von ‚Autor‘ und ‚Rezipient‘ für die ‚Text‘-Analyse“ in seiner Interpretationsregeln 36 (IR 36) schreibt:

„Kenntnis der Biographie des Autors im allgemeinen, der biographischen Umstände der Entstehung des Textes im besonderen kann nicht als interpretatorisches Argument verwendet werden: sie kann am Text nachweisbare Bedeutungen weder bestätigen noch widerlegen.“<sup>77</sup>

Bei einem Liebesgedicht, so Titzmann sinngemäß, in dem ein Ich ein Du anspricht, kann das Ich der Autor sein, aber auch jede andere beliebige Person und das Du eine (vielleicht namentlich bekannte) Zeitgenössin des Autors, aber auch eine beliebige Person. Darum Titzmann weiter: „Der Nachweis einer Korrelation von Textinhalt und Biographie wird in den seltensten Fällen, auf eindeutig zwingende Weise zu führen sein.“<sup>78</sup> Das Thema „Text des Autors/Biographie des Autors“ wurde von Michel Foucault und Roland Barthes in ihren philosophie- und literaturgeschichtlich bedeutsamen Texten „Der Tod des Autors“ (R. Barthes)<sup>79</sup> und „Was ist ein Autor“ (M. Foucault)<sup>80</sup> thematisiert. Beide Texte sind „das wohl einflussreichste Plädoyer für eine Verabschiedung des Autors aus der Interpretation literarischer Texte“.<sup>81</sup> Ich werde auf diese Texte unter 2.2.1 näher eingehen.

In ihrem Aufsatz „Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse“ (bei Bernhard) thematisiert Tabah<sup>82</sup> die feministischen Zugänge zu den Arbeiten Bernhards. Wieder ist das Ziel der Textanalyse nicht ein gewisses objektives Verständnis. Während die biographisch orientierte Textanalyse die Texte vor der Folie der Biographie des Autors versucht zu lesen, liest die feministisch orientierte Textanalyse vor der Folie des Feminismus.<sup>83</sup> Damit haben wir es erneut mit einem textanalytischen System zu tun, das bereits vorab, ohne eine Zeile des literarischen Textes gelesen zu haben, ihr Ziel kennt und damit „gesteuert“ interpretiert.<sup>84</sup> Aus der oben angedeuteten Fülle aus textanalytischen Theorien wähle ich aus zwei Gründen die Thematisierung feministischer Ansätze. Erstens erzwingt es das Thema der vorliegenden Arbeit, die sich deziert mit der Rolle/Funktion der Figur der Ehefrau beschäftigt, zum anderen werden die Texte

---

Leben ganz unterschiedliche Kategorien, die in biographischen Kurzschlüssen immer wieder vermengt werden“ (Hanuschek 2009, S. 347).

<sup>77</sup> Titzmann 1993(3), S. 339.

<sup>78</sup> Titzmann 1993(3), S. 339.

<sup>79</sup> Vgl. Jannidis Fotis; Gerhard Lauer et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft Stuttgart 2000, S. 185.

<sup>80</sup> Vgl. Jannidis Fotis; Gerhard Lauer et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft Stuttgart 2000, S. 198.

<sup>81</sup> Jannidis Fotis; Gerhard Lauer et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft Stuttgart 2000, S. 181.

<sup>82</sup> Vgl. Tabah 2018.

<sup>83</sup> <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/feminismus>. Eingesehen am 14.02.2021.

<sup>84</sup> „Ausgehend von dem für sie kennzeichnenden gesellschaftskritischen Interesse verfolgt die feministische Literaturwissenschaft das Ziel, die Inhalte und die Formen literarischer Texte [...] zu analysieren und die Bedingungen der Produktion und Rezeption literarischer Texte in Abhängigkeit von der Kategorie Geschlecht in einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft zu untersuchen.“ Gymnich 2010, S. 251.

Bernhards oftmals dominiert von einem männlichen Protagonisten, der zudem (wie die allgemeine Lesart es ist) mit Frauen rücksichtslos umgeht.

„Ein eklatantes Beispiel dafür sind Bernhards dumme, grausame, lasterhafte Mutterfiguren, deren Inbegriff Muraus Mutter in Auslöschung ist. Mögen sie in der Biographie des Autors ihren Ursprung haben, so lassen sie sich gleichsam auch als Karikaturen [...] der bösen Mutter lesen, mit der aus der Genderperspektive Frauen, die die gesellschaftlichen Erwartungen an Mutterschaft nicht erfüllen, ausgegrenzt und dämonisiert werden.“<sup>85</sup>

Dieses Zitat zeigt in deutlicher Weise, wie die beiden textanalytischen Ansätze (orientiert an der Biographie und orientiert an einem feministischen Männerbild) verwoben werden können. Durch die Besprechung der „berühmt-berüchtigten Studie über das wahnhafte Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard“<sup>86</sup> von Ria Endres im Kapitel 2.2.2 sei diesem Ansatz Beachtung geschenkt.

Den eben skizzierten „Methoden“ möchte ich noch eine dritte hinzufügen, die m.E. bei der Analyse der Texte Bernhards von Bedeutung ist: psychoanalytische Ansätze. Es gibt Literatur, die auf psychoanalytisch orientierte Literaturwissenschaftler eine große Anziehungskraft ausübt. Birke/Butter<sup>87</sup> demonstrieren diese „Methode“ anhand von Edgar Allan Poes Kurzgeschichte „Berenice“ mit der Begründung, „in diesen Texten geht es häufig um [...] pathologische Verhaltensweisen [...] und die Darstellung von Orten oder Ereignissen [...], die sich als Dramatisierung psychologischer Prozesse lesen“<sup>88</sup> lassen. Nun gibt es sicherlich eine große Zahl von literarischen Texten, in denen „pathologische Verhaltensweisen“ sichtbar und „Räume“ dargestellt werden, die Spiegelbilder psychologischer Prozesse sind. Die Arbeiten von Thomas Bernhard stehen in jedem Falle an vorderster Stelle und provozieren geradezu eine psychoanalytische Deutung,<sup>89</sup> und zwar auf verschiedenen Ebenen. Birke/Butter systematisieren die psychoanalytischen Ansätze wie folgt:<sup>90</sup>

<sup>85</sup> Tabah 2010, S. 433.

<sup>86</sup> Tabah 2002, S. 133.

<sup>87</sup> Vgl. Birke/Butter 2010 S. 60–66.

<sup>88</sup> Birke/Butter 2010, S. 60.

<sup>89</sup> An dieser Stelle sei kurz auf den Roman *Frost* verwiesen, in dem ein Famulant den (halb privaten, halb „dienstlichen“, da medizinischen) Auftrag von seinem Vorgesetzten erhält, dessen Bruder, den Maler Strauch, in einem österreichischen Gebirgsort aufzusuchen, zu ihm (inkognito) Kontakt aufzubauen, dann konzentriert zu beobachten, um „auf diesem Weg eine mögliche Gehirnerkrankung seines Bruders zu diagnostizieren“ (Gößling 2018, S. 39). Tatsächlich hat man den Eindruck, als läge der verwirrte, psychisch kranke, ständig spazierengehende Maler Strauch in Wirklichkeit auf der Freud'schen Couch und der Famulant, der Psychiater, tue nichts anderes, als aufmerksam zuzuhören. Und er hört tatsächlich einer an einer Psychose leidenden Person zu. Der Maler Strauch berichtet dem Famulanten: „Das Walzmuster in seinem Zimmer werde im Laufe der Nacht mehr und mehr zu einer Hölle, in der sich fürchterliche Szenen zwischen Verunstalteten abspielten. [...] Fratzen kämen mit Vorwürfen auf ihn zu, die sein Gehirn zersetzten. Menschenunrat. Stimmen würden laut.“ (Fro, 80). Vgl. zum Stichwort „Psychose“: Brockhaus, Psychologie, S. 472f.

<sup>90</sup> Vgl. Birke/Butter 2010, S. 56–60.

- Ansätze, die sich auf den Autor und sein Unbewusstes beziehen
- Ansätze, die hauptsächlich am Leser interessiert sind
- Ansätze, deren Hauptbezugsgrößen der Text und seine Figuren sind

Die oben bereits erwähnte Tatsache, dass es keine große Schwierigkeiten bereitet, in den Texten Bernhards Biographisches zu entdecken (unabhängig davon, ob das Biographische für die Analyse der Texte Bedeutung besitzt), zeigt, dass der Autor (wahrscheinlich) grundlegende Bewusstseinsinhalte und Inhalte des Unbewussten im Text gehäuft (ob wissentlich oder nicht) verarbeitet.<sup>91</sup> Noch bedeutender jedoch für die psychoanalytische Interpretationsmethode (mit dem Schwerpunkt Text und Figuren) sind m.E. beim Autor Bernhard die Figurenkonstellationen und die Räume. Birke/Butter betonen, dass im Rahmen der Figurenkonstellation z.B. die Genealogien/Familienverhältnisse oder pathologische Verhaltensweisen von der psychoanalytisch orientierten Literaturwissenschaft besondere Aufmerksamkeit verdienen.<sup>92</sup> Bedeutende Romane und Dramen Bernhards, von denen einige im Rahmen der vorliegenden Arbeit explizit analysiert und thematisiert werden, wie etwa die Romane *Korrektur*, *das Kalkwerk* und *Auslöschung* sowie die Dramen *Der Theatermacher*, *Ritter Dene Voss* und *Vor dem Ruhestand*,<sup>93</sup> sind Beispiele, in denen hoch problematische „Familienverhältnisse“ im Mittelpunkt stehen. Darüber hinaus spielt als ein Aspekt der Familienverhältnisse das Thema Inzest eine besondere Rolle, und es ist hinlänglich bekannt, dass Sexualität in der Psychoanalyse Freuds den zentralen Stellenwert hat. Wenn z.B. im Theaterstück *Ritter Dene Voss* der Protagonist des Stücks Ludwig (Voss) offen bekennt, er habe mit achtzehn Jahre mit seiner Mutter geschlafen, fordert diese Familie eine psychoanalytische Deutung geradezu heraus. Weiter stellen Bernhard-Texte, aufgrund der zahlreichen, offensichtlich pathologischen, abnormen Verhaltensweisen ihrer zentralen Figuren ein Ziel psychoanalytischer Ansätze dar.<sup>94</sup> Auch die Raumdarstellung bei Bernhard ist selbst für den Laien symbolhaft. Ob es sich um die großen Landgüter z.B. in der *Auslöschung* oder in *Korrektur* handelt oder um die Räume, in denen die Protagonisten ihre Geistesarbeit vollziehen, ihre Studie schreiben, z.B. das „Kalkwerk“ in *das Kalkwerk* oder die „höllersche Dachkammer“ in *Korrektur*. Unten wird explizit darauf verwiesen, wie oft der Protagonist die Räume, in denen er seine Studien treibt, als „Kerker“ bezeichnet.

<sup>91</sup> Ich denke hier z.B. an die „Geistesarbeit“ der Protagonisten, die Orte/Räume, an denen sie sich aufhalten und die immer wieder rücksichtslos dargestellten unerträglichen Familienverhältnisse, sowie politische Aspekte (NS-Zeit und der Staat Österreich). Weiter die Aspekte Krankheit, Natur und Kunst.

<sup>92</sup> Birke/Butter 2010, S. 58f.

<sup>93</sup> Vgl. die entsprechenden Kapitel dieser Arbeit.

<sup>94</sup> Z.B. Konrad in *Kalkwerk* bezeichnet sich selbst als „Verrückten“.



Ich schenke den psychoanalytischen Ansätzen besondere Beachtung durch die Besprechung des Textes „Der Dichter und das Phantasieren“ von Sigmund Freud in Kapitel 2.2.3.

Die eben skizzierten, für die Arbeiten Bernhards m.E. besonders relevanten textanalytischen Ansätze werden nun noch einmal anhand bedeutender Texte der Literaturwissenschaft einer Kritik unterzogen.

### **2.2.1 Anmerkungen zum „Der Tod des Autors“ (1968) von Roland Barthes und „Was ist ein Autor“ (1969) von Michel Foucault.**

„Der Tod des Autors“, im Original „La mort de l’auteur“, erschien erstmals 1968 in der Zeitschrift *Manteia*. Der Text ist eine Reaktion auf die an den französischen Universitäten dominierende Auffassung, „eine Korrespondenz zwischen Autobiografie und Werkbedeutung herzustellen“.<sup>95</sup> Barthes reduziert in seinem Essay den Autor zu einem Schreiber (scripteur), der lediglich vorhandenes Sprachmaterial zu Papier bringt. Die Aufgabe des Interpreten ist, „ihre diffusen Sinngebungsstrategien zu entwirren“ und nicht etwa den richtigen oder endgültigen Sinn zu entdecken.<sup>96</sup>

„Noch immer sehen die Kritiker im Werk von Baudelaire nichts als das Versagen des Menschen Baudelaire, im Werk von van Gogh nichts als dessen Verrücktheit, im Werk von Tschaikowski nichts als dessen Laster. Die Erklärung eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht [...].“<sup>97</sup>

Wenn man die Fülle von Interpretationen der Texte Bernhards betrachtet, wird gebetsmühlenartig immer auf seinen Österreichhass hingewiesen, auf seine negative Grundeinstellung zum Leben, auf seine Misogynie etc. Barthes rückt mehr als deutlich von dieser Form des Zugangs zu literarischen Texten ab: Der Autor verschwindet, der Leser und der Text rücken in den Focus.

„In Frankreich hat wohl als Erster Mallarmé in vollem Maße die Notwendigkeit gesehen und vorausgesehen, die Sprache (langage) an die Stelle dessen zu setzen, der bislang als ihr Eigentümer galt. Für Mallarmé (und für uns) ist es die Sprache, die spricht, nicht der Autor.“<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Jannidis 2000, S. 181.

<sup>96</sup> Jannidis 2000, S. 182.

<sup>97</sup> Barthes 2000, S. 186.

<sup>98</sup> Barthes 2000, S. 187.

Der Text ist, so Barthes, nichts anderes als „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“ und, so Barthes weiter, „das Buch nur ein Gewebe von Zeichen“.<sup>99</sup> Die Aufgabe des Lesers besteht somit in der „Entwirrung“<sup>100</sup> der Schrift, der Wortmengen. Es ist also nicht der Autor, der eine Struktur, ein System in die von ihm geschriebenen Zeichen bringt, er ist nicht der Urheber eines Textes, er schreibt nur.

„Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben [...]. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt [...].“<sup>101</sup>

Der Leser ist somit der, der den Text gestaltet, nicht der Autor. Er, der Leser, bringt Struktur in die Zeichen, der Autor hat lediglich die Welt zitiert (Barthes).

Der Text „Was ist ein Autor?“ ist ein Vortrag, den Michel Foucault 1969 am Collège de France vor den Mitgliedern der Französischen Gesellschaft für Philosophie gehalten hat. Der viel diskutierte Text Foucaults erscheint mir komplexer, schwerer zugänglich als der von Roland Barthes. Die Thematisierung der Autorfunktion, auch in historischer Hinsicht, ist Foucaults Absicht. Mitten in der Diskussion über die Funktion des Autors deshalb, da jetzt vor mir, neben dem Text Foucaults und anderen einschlägigen Fachbüchern ein dreizehnseitiger Artikel über „Was ist ein Autor?“ aus Wikipedia inklusive eines äußerst umfangreichen Anmerkungsapparates und eines kleinen Literaturverzeichnisses sowie der Eintrag „Michel Foucault“ aus Brockhaus-Online,<sup>102</sup> ohne ergänzende Anmerkungen und ohne einer eigens angeführten Liste von Primär- und Sekundärliteratur, liegen. Am Ende des Wikipedia-Artikels ist es möglich, auf ein winzig kleines „Autor“ zu klicken, und prompt erfährt man, wer (mit welchem prozentualen Ansatz) hinter den Erläuterungen über Foucaults Text steht. Es ist Dirk Franke aus Berlin-Schöneberg mit 89%. Nun könnte man noch weiter Recherchen über die Person Frankes anstellen. Doch wozu? Reicht dies nicht schon aus, um sich auf den Text im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit zu beziehen? Der Text hat einen Autor. Oder ist dies als Legitimation zu wenig? Muss es ein bestimmter Autor sein, ein Universitätsprofessor oder reicht ein Master of Art? Ein Bachelor-Abschluss in Germanistik dürfte wohl nicht genug sein? Oder doch? Vielleicht auch ein Journalist – aber nur von einer seriösen Zeitung. Was ist eine seriöse Zeitung? Eine Autorfunktion, auf die Foucault auch eingeht, wird in diesen Gedankengängen schon deutlich: Der Autor „bestimmt“, wie mit einem Text umgegangen wird. Den Artikel „Was ist ein Autor?“ aus

<sup>99</sup> Barthes 2000, S. 190f.

<sup>100</sup> Vgl. Barthes 2000, S. 191.

<sup>101</sup> Barthes 200, S. 192.

<sup>102</sup> <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/foucault-michel>. Eingesehen am 20. Februar 2021.

Wikipedia „darf“ selbstverständlich (ergänzend) gelesen werden, aber man sollte tunlichst vermeiden aus ihm zu zitieren. Ein Wikipedia-Artikel steht nicht für Seriosität und Qualität, ein Artikel aus der Brockhaus-Enzyklopädie hingegen tendenziell schon. Der Name „Brockhaus“ (als der „Autor“) reicht, dass (problemlos?) im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit auf einen Artikel dieses „Autors“ verwiesen werden kann, obwohl, bei näherer Betrachtung dieser „Autor“ keineswegs über die Seriosität verfügt, die man ihm gemeinhin zuschreibt.<sup>103</sup> Ein weiteres Beispiel: Nach dem Tode von Thomas Bernhard haben seine Nachlassverwalter Stück für Stück alle Texte, man muss durchaus sagen „hervorgeholt“, die Bernhard irgendwann in seinem Leben verfasst hat, dazu gehören auch kleinste journalistische Arbeiten in diversen österreichischen Blättern.<sup>104</sup> Niemand hätte daran Interesse, wären es nicht Texte vom Autor Thomas Bernhard. Die Autorfunktion ist hier erneut unübersehbar. Foucault schreibt,

„es gab eine Zeit, in der die Texte, die wir heute literarisch nennen [...] aufgenommen, verbreitet und gewertet wurden, ohne daß sich die Autorfrage stellte; ihre Anonymität machte keine Schwierigkeiten [...]. Im Gegensatz dazu wurden die Texte, die wir heute wissenschaftlich nennen [...] im Mittelalter nur akzeptiert [...] wenn sie durch den Namen des Autors gekennzeichnet waren. ‚Hippokrates sagte‘, ‚Plinius erzählt‘, waren [...] die Formeln eines Autoritätsverweises [...]. Zu einer Umkehrung kann es im 17. oder im 18. Jahrhundert; man begann wissenschaftliche Texte um ihrer selbst willen zu akzeptieren [...]; ihre Zugehörigkeit zu einem systematischen Ganzen sicherte sie ab, nicht der Rückverweis auf die Person, die sie geschaffen hatte.“<sup>105</sup>

Offensichtlich ist die historische Phase, in der wissenschaftliche Texte auch ohne Autor Autorität besaßen, vorbei. Die vorliegende Dissertation ist ein gutes Beispiel hierfür. Die korrekte wissenschaftliche Arbeitsweise verbietet es, ohne Bezugnahme auf einen Text plus seinen Autor eine Feststellung zu machen, es sei denn es ist die ureigene. Doch wie lässt sich so etwas beweisen? Man bedenke, im Prinzip ist alles, was gesagt wird, zitiert (R. Barthes).

Heute ist ein literarischer Text ohne Autor nicht denkbar. Dies hat juristische Ursachen (Urheberrecht etc.), aber der eigentliche Grund liegt in der, so Foucault, klassifikatorischen Funktion des Autorbegriffs.

---

<sup>103</sup> Vgl. hierzu einen Artikel der FAZ: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/wikipedia-hat-brockhaus-beerbt-13028236.html>. Eingesehen am 20. Februar 2021.

<sup>104</sup> Vgl. Gschwandtner 2018.

<sup>105</sup> Foucault 2000, S. 212f.

„[E]r [der Autor] hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen.[...] Hat ein Diskurs einen Autornamen, kann man sagen [...], das da ist vom dem da geschrieben worden [...]' so besagt dies, daß dieser Diskurs nicht aus alltäglichen, gleichgültigen Worten besteht, nicht aus Worten, die vergehen [...], sondern aus Worten, die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur ein bestimmtes Statut erhalten müssen.“<sup>106</sup>

Hier sehe ich den grundlegenden Unterschied zu Roland Barthes. Ein Text ohne Autor hat einen anderen Stellenwert, wird anders gelesen als ein Text mit Autor (mit einem bestimmten Autor!). Dies hat für die Literaturwissenschaft weitreichende Bedeutung, denn Texte können damit unter einem Autornamen subsumiert werden.

Schließlich thematisiert Foucault noch eine besondere Form von Autoren, die sogenannten Diskursivitätsbegründer (hier Freud und Marx). Worin unterscheiden sich andere Wissenschaftsbegründer wie Galilei, Newton, Saussure etc. vom Autor Freud und seiner Wissenschaft?

„Anders gesagt, im Unterschied zur Begründung einer Wissenschaft ist die Diskursivitätsbegründung nicht Teil ihrer späteren Transformationen [...]. Folge davon ist, daß man die theoretische Gültigkeit in bezug auf das Werk dieser Begründer selbst definiert, während man im Fall Galilei und Newton die Gültigkeit der von ihnen aufgestellten Sätze in Bezug zur Physik [...] bestimmt. Das heißt, „die Wissenschaft oder die Diskursivität beziehen sich auf das Werk ihrer Begründer wie auf primäre Koordinaten.“<sup>107</sup>

Dass sich Michel Foucault tatsächlich (so radikal wie Roland Barthes) vom Autor verabschiedet, ist für mich nicht vollständig nachvollziehbar. Er weist der Kategorie „Autor“ in der Literaturwissenschaft ebenso wie im Rahmen des „alltäglichen Lesens“ zweifellos elementare Funktionen zu. Selbstverständlich ist er als Strukturalist weit entfernt von einem wie auch immer gearteten „Biographismus“ oder hermeneutischer Textauslegung, stellt aber eindeutig fest, dass Diskurse autorgebunden sein können. Allein „Schreiber (als mechanische Aufgabe), Text und Leser“, wie bei Roland Barthes, umspannen auch m.E. nicht das Feld der Literaturproduktion und der Literaturrezeption. Der Autor hat eine grundlegende Bedeutung.

<sup>106</sup> Foucault 2000, S. 210.

<sup>107</sup> Foucault 2000, S. 222.

### 2.2.2 Zu Ria Endres Arbeit „Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard.“ (1980)

Mit Thomas Bernhard scheint Ria Endres ihren natürlichen Feind gefunden zu haben. In ihrem Text haut sie geradezu staccatohaft<sup>108</sup> ihre kurz gehaltenen, unumstößlichen, literarisch formulierten Erkenntnisse Bernhard und seinen männlichen Protagonisten buchstäblich so um die Ohren, dass ihnen, würden sie noch „leben“, schwindelig werden würde. Dabei macht sie keinen Unterschied: Thomas Bernhard ist identisch mit seinen Helden. Weiter gibt sie offen zu: „Ich werde nicht interpretieren, sondern eine Zersetzung eines männlichen Diskurses betreiben, der so dunkel in Ästhetik verpackt ist.“<sup>109</sup> Leider ist ihr Text, bei aller Wertschätzung, geprägt von einem relativ gering differenzierten Feminismus. Männer wollen, selbstredend, Patriarchen sein.

„Thomas Bernhard will Patriarch sein. Er lässt sich auf den patriarchalen Mechanismus des Kampfes ein [...]. Seine Ahnengalerie wird durch Patriarchenworte, Zitate, vor allem aber durch die Namensnennung von Philosophen, Schriftstellern, Musikern, Malern etc. gefüllt.“<sup>110</sup>

Männer haben ferner eine Angst vor der Körperlichkeit, genauer, vor der Sinnlichkeit, noch genauer, vor der weiblichen Sexualität. Deshalb verlagern sie ihre Potenz in den Kopf, werden Kopfmenschen.

„Der Kopf ist wichtig, der Leib soll unwichtig sein. Er ist dasjenige Territorium, in dem sich die Krankheit aus Angst vor der Sinnlichkeit eingegraben hat. Die libidinösen Kräfte funktionieren nur noch destruktiv, aber sie sind anwesend.“<sup>111</sup>

Die Logik ist laut Endres, dass durch die noch vorhandenen libidinösen Kräfte der Körper zerstört wird, erkrankt, der Kopf sich dessen bewusst wird und auch erkrankt und damit in einer Art Rückkoppelung der Körper noch mehr erkrankt, bis letztlich das Ende, der Tod eintritt. „Der Autor schreibt Texte gegen den Leib, in denen aber der Leib zum Sprechen kommt. Er ist in seiner schweren Last immer anwesend [...].“<sup>112</sup> Bedauerlicherweise hat der Text Endres' permanent einen zynisch-feministischen Grundton, darüber hinaus werden ihre Aussagen nicht immer ausreichend belegt. Dies ist insofern bedauerlich, da ihre Analyseergebnisse bemerkenswert sind, dies ist z.B. bei der eben angedeuteten Thematisierung des Kopf-Leib-Problems gut

<sup>108</sup> „Die Paranoia der männlichen Kraft zielt aufs Äußerste: der Tod. Aber ihr mit Leichen gepflasterter Weg zeugt nicht von Produktion [...]. Der Tod ist das Schrecklichste, er lässt von der Männerkraft nichts übrig: was sie zeugen, stirbt, was sie gezeugt haben sind Ruinen. [...] Um das Werk des Todes aufrecht zu erhalten, kriechen die Männer durchs Leben. Aufrecht sind ihre Symbole, die sie mit dem aufrechten Gang verwechseln. Für das Werk des Todes ist die größte Kraft nötig, denken die Männer. Danach handeln sie.“ (Endres 1980, S. 11).

<sup>109</sup> Endres 1980, S. 7.

<sup>110</sup> Endres 1980, S. 17.

<sup>111</sup> Endres 1980, S. 45.

<sup>112</sup> Endres 1980, S. 46.

erkennbar. Es ist tatsächlich so, dass die Bernhard'schen Geistesmenschen nicht alleine über ihre geistige Aktivität, ihr Denken, ihre wissenschaftliche Tätigkeit, ihr künstlerisches Genie in Erscheinung treten, so als hätten sie keinen „Leib“, bräuchten keinen Körper, nur den Kopf, nur das Denken. Im Gegenteil, körperliche Krankheit ist immer präsent, hat im Leben des Protagonisten Bedeutung, wird unentwegt thematisiert. In den folgenden Analysen wird dies von mir auch deutlich herausgestellt, doch der Erklärungsversuch meinerseits ist, wie zu lesen sein wird, ein anderer als der der Feministin Endres. Halten wir fest: Die absolute Konzentration des Geistesmenschen ist (vordergründig, siehe Leib-Kopf-Problem) auf sein Denken gerichtet und dieses Denken manifestiert sich im „endlosen Sprechen“.<sup>113</sup>

„Bernhards Texte sprechen die Sprache des Mißtrauens. Sie werden geschrieben gegen die Natur, gegen die Gesellschaft, gegen Wissenschaft und Kunst, gegen die Sexualität, gegen die Frau [...] nur nicht gegen die Sprache selbst.“<sup>114</sup>

Das Thema „Sprache und Kommunikation“ ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit von fundamentaler Bedeutung, denn die Beziehung des Protagonisten zu seiner Ehefrau ist eine über Kommunikation definierte Beziehung. Endres' Analyse der Sprache in den Texten Thomas Bernhards ist hochinteressant. Der Geistesmensch kann sich nur noch über das Sprechen am Leben erhalten. Endlos monologisiert er. Das ist hinlänglich bekannt.

„Monologe werden den Figuren auf der Bühne in den Mund gelegt. [...] Es gibt keine Veränderung, keine Perspektive. Nur die Sprache bewegt sich. [...] In der vollendeten Wiederholungsmanie vollendet sich die Passivität. Die Sprache stellt sich also selbst dar in der Wiederholung.“<sup>115</sup>

Endres fragt, was denn nun diese „Sprachmaschine“ produziert.

„Den männlichen Sprachpilz. Dieser ist das Produkt künstlicher Fruchtbarkeit. Sie soll die Impotenz überdecken. Aber die Produkte des Phallogentrismus sind Totgeburten. Sie lagern sich als Sprachserien vor der unsichtbaren Wand.“<sup>116</sup>

Fassen wir zusammen: Aus Angst vor der Sinnlichkeit und der weiblichen Sexualität, verlagert sich die libidinöse Energie beim Mann in den Kopf. Dieser produziert in unendlichen Monologen, in unendlichen Wiederholungen eine Scheinwelt, die wenig taugt, zu nichts führt.<sup>117</sup> Diese Sprachexzesse sichern (vorübergehend) die Existenz, obwohl permanent sichtbar der Tod an

<sup>113</sup> Vgl. Endres, Kapitel II „Endloses Sprechen?“, S. 22–30.

<sup>114</sup> Endres 1980, S. 22.

<sup>115</sup> Endres 1980, S. 25.

<sup>116</sup> Endres 1980, S. 25.

<sup>117</sup> In der Tat schaffen es die wenigsten Geistesmenschen in den Texten Bernhards, ihre Studie zum Abschluss zu bringen bzw. ihr Leben sinnorientiert und positiv auszurichten.

allen Ecken lauert. Welche Rolle nimmt die Frau in dieser Männerwelt ein? Die Antwort Endres' ist einfach: „Die Frauen dagegen sprechen nicht. Ihr Geheimnis kann nicht gelüftet werden. Sprachlos bleiben sie fremde, bedrohliche Monaden.“<sup>118</sup> Meine Analysen der Texte bestätigen durchaus die häufig (aber nicht immer!) anzutreffende „Sprachlosigkeit“ der Frau, doch diese resultiert nicht aufgrund einer Dominanz der Männer, die damit ihre Impotenz überdecken und glauben, über die Sprache die Welt in den Griff zu bekommen, sondern in der Inkongruenz der Kommunikationsinhalte zwischen dem männlichen und weiblichen Gesprächspartner. Frauen kommen bei Bernhard zu Wort, wenn sie auf dem gleichen „geistigen Niveau“ wie der Mann sprechen bzw. mit ihren Worten dem Mann huldigen.<sup>119</sup> Die Analyse von Endres über „das Sprechen“ bei Bernhard übt dennoch, über ihren Anspruch auf Absolutheit, eine gewisse Faszination aus. Aussagen wie

„Die Angst vor der Sinnlichkeit ist groß; es ist die Angst vor der Natur, die Angst vor der Frau, die Angst vor dem eigenen Körper. Die große Abwehr sinnlicher Bedürfnisse als sexueller Lust geht einher mit der sinnlichen Gebundenheit an das Sprechen.“

sind bemerkenswert.

In den einführenden Worten zu „Am Ende angekommen“ gibt Endres Persönliches preis.<sup>120</sup> Sie hatte eine triste Kindheit, stammt aus ärmlichen Verhältnissen, war zudem ein sogenanntes Besatzungschild. Später griff sie im Buchladen zu den Arbeiten Dostojewskijs, Kafkas ... und Thomas Bernhards, und „die Bücher dieser Autoren führten mich oft in eine Verdoppelung des entsetzlichen Kindheitsschmerzes“.<sup>121</sup> Jetzt lebt sie in einer Metropole und „ist zum Leben aufgetaucht“.<sup>122</sup> „Nunmehr sehe ich die Bücher des Autors an wie feingeäderte grau-schwarze Steine. Ich verfolge die Technik der Marmorierung. In ihren Mustern sind patriarchale Ablagerungen eingeschlossen.“<sup>123</sup> Ab und zu, so gesteht sie, verlässt sie ihren Schreibtisch, „um in die Räume der utopischen Lust einzutauchen. Sie haben helle Farben. Leichten Herzens kann ich mich wieder dem dunklen Werk zuwenden.“<sup>124</sup>

---

<sup>118</sup> Endres 1980, S. 25.

<sup>119</sup> Vgl. meine Anmerkungen zur Perserin in *Ja* oder zur Dichterin Maria in der *Auslöschung* bzw. zu Anne Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh'* oder Vera in *Vor dem Ruhestand*. Auch sei an Konrad in *Kalkwerk* erinnert, der einen unfassbaren Aufwand betreibt, aus seiner Frau eine adäquate Gesprächspartnerin zu formen.

<sup>120</sup> Vgl. Endres 1980, S. 7–10.

<sup>121</sup> Endres 1980, S. 8.

<sup>122</sup> Endres 1980, S. 9.

<sup>123</sup> Endres 1980, S. 9.

<sup>124</sup> Endres 1980, S. 10.

### 2.2.3 Ein Aufsatz Freuds über Psychoanalyse und Literatur: „Der Autor und das Phantasieren“ (1908)<sup>125</sup>

Ein Text von Freud selbst bildet eine ausgezeichnete Kurzeinführung in die Grundaussagen der Psychoanalyse. In seinem Aufsatz „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“ (1917)<sup>126</sup> skizziert er kurz seine Thesen zur Entstehung von Neurosen.

„Wir erfahren, daß für das Verständnis der neurotischen Erkrankungen den Sexualtrieben die weitaus größere Bedeutung zukommt, daß die Neurosen sozusagen die spezifischen Erkrankungen der Sexualfunktion sind. Daß es von der Quantität der Libido und von der Möglichkeit, sie zu befriedigen und durch Befriedigung abzuführen, abhängt, ob ein Mensch überhaupt an einer Neurose erkrankt.“<sup>127</sup>

Und weiter heißt es:

„Beim Menschen kommt es nämlich vor, daß die Anforderungen der Sexualtriebe [...] dem Ich als Gefahr erscheinen, die seine Selbsterhaltung oder seine Selbstachtung bedrohen. Dann setzt sich das Ich zur Wehr, versagt den Sexualtrieben die gewünschte Befriedigung, nötigt sie zu jenen Umwegen einer Ersatzbefriedigung, die sich als nervöse Symptome kundtun.“<sup>128</sup>

Endres ist also gar nicht so weit von Freud entfernt, wenn sie behauptet, die Leiblichkeit, die Sinnlichkeit, die eigene männliche und die weibliche Sexualität können bei den Protagonisten in der Literatur Bernhards nicht adäquat in das Leben integriert werden. Das „Ich“ versagt, so

---

<sup>125</sup> In Zusammenhang mit Freuds vorliegendem Text ist dringend die Lektüre von Clemenz' Aufsatz „Psychoanalyse und künstlerische Kreativität“ (ZS Psyche 59 [5], 2005, S. 444–464) zu empfehlen. Clemenz unterzieht Freuds „Sublimierungs-Theorie“ einer deutlichen Kritik. Während Freud ausschließlich den Künstler (hier Schriftsteller) als Individuum betrachtet, „einen Quasi-Neurotiker, der sich vom Neurotiker lediglich durch die Sublimierung seiner für ihn nicht realisierbaren Triebwünsche unterscheidet“ (S. 444), spielen für Clemenz „intersubjektiv-kulturelle Faktoren“ (S. 444) eine bedeutende Rolle. Wenn also im Folgenden angedeutet wird, dass der Autor Thomas Bernhard Texte im Zuge einer Sublimierung (exakt wie seine männlichen Protagonisten, die Bernhard'schen Geistesmenschen) unbefriedigter Sexualtriebe ein Kunstwerk schafft (z.B. einen Roman), ist dies offensichtlich nach Clemenz' Meinung zu kurz gegriffen. Clemenz spricht von „Feld“ und „Domäne“ (im weitesten Sinne Personen, Regeln und Verfahren des Kulturbetriebs), die entscheidend sind, so dass ein „Kunstwerk“ als „Kunstwerk“ öffentlich anerkannt wird, d.h. ein „Kunstwerk“ entsteht nicht einfach aus Sublimierungsgründen, sondern es wird auch von der dem Autor umgebenden, ihn fördernden „Kultur“ geschaffen. „Freud verkannte, daß nicht die Sublimierung profaner Ziele und Wünsche (Freud: Status und Sexualität) [...] den Künstler motiviert, sondern eine komplexe psychische Struktur in Wechselwirkung mit einem komplexen Umfeld.“ (S. 448). Freud spricht davon (siehe Haupttext), dass der Künstler durch die Formgebung (vgl. auch Clemenz, S. 453), durch ein „ästhetisches Kleid“ (Freud) versucht, „Ordnung in die Psyche“ (so meine Formulierung) zu bringen, was ihn letztlich auch „befriedigt“ (und ihn als tendenziellen Neurotiker auch „heilt“). Ich denke, dass dies so ist. Die ungeklärte Frage ist aber tatsächlich, ob allein, hier in unserem Falle, das Schreiben ausreicht und nicht die Publikation des Werkes und der damit entstehende Status die eigentliche Befriedigung (Ersatzbefriedigung) ist.

<sup>126</sup> Vgl. Freud 2008, in: Kimmich, Dorothee; Rolf G. Renner et al.: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 2008. Legendar allerdings wurde dieser Text durch die These Freuds, die Psychoanalyse bilde, neben dem heliozentrischen Weltbild und der Evolutionstheorie die dritte „schwere Kränkung“ der Menschheit. Der Mensch erfährt durch die Erkenntnisse der Psychoanalyse, so Freud, dass „das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus“. (S. 167).

<sup>127</sup> Freud 2008, S. 160.

<sup>128</sup> Freud 2008, S. 160.



Freud, den Sexualtrieben die gewünschte Befriedigung und nötigt sie zu einer Ersatzbefriedigung. Diese Ersatzbefriedigung ist offensichtlich „endloses Sprechen“, Kopfarbeit, Geistesarbeit, die wissenschaftliche Studie, das künstlerische Projekt.

Der Text „Der Dichter und das Phantasieren“ beruht auf einen Vortrag, den Freud am 6. Dezember 1907 in Wien gehalten hat. Er wurde 1908 in der *Neuen Revue* erstmals abgedruckt.<sup>129</sup> Freud setzt zunächst die im Spiel entworfene Welt des Kindes mit der vom Schriftsteller (Dichter) in der Literatur geschaffenen Welt gleich.

„Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt.“<sup>130</sup> „Der Dichter tut nun dasselbe wie das spielende Kind; er erschafft eine Phantasiewelt, die er sehr ernst nimmt, d.h. mit großen Affektbeträgen ausstattet während er sie von der Wirklichkeit scharf sondert.“<sup>131</sup>

Wenn wir also Texte analysieren, analysieren wir Phantasiewelten des Autors. Freud klärt im Folgenden, aus psychoanalytischer Sicht, wie diese Phantasiewelten entstehen.

„Man darf sagen: eine Phantasie schwebt gleichsam zwischen drei Zeiten, den drei Zeitmomenten unseres Vorstellens. Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck [...], greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen Erlebnisses, zurück [...] und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als die Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie [...].“<sup>132</sup>

Damit wäre ein erster, grober Zugang zu literarischen Texten nach Freud beschrieben. Zunächst ist festzustellen, dass es für Freud keine Trennung zwischen Text und Autor, wie etwa bei Roman Barthes oder Michel Foucault, gibt. Der Text spiegelt eindeutig die psychische Struktur des Dichters wider. Im Text finden wir nach Freud ein miteinander verwobenes Konstrukt aus Spuren infantiler Erlebnisse des Autors, ebenso wie konkrete, aktuelle Ereignisse in seinem Leben und zukunftsorientierte Wünsche und Phantasien. Wenn wir das textanalytische Problem ausklammern, nämlich wie finde ich sicher (beweisbar) den Aspekt „Kindheit des Autors“, das „aktuelle Ereignis im Leben des Autors“ und seine „Phantasien“, klingt der Ansatz selbstverständlich plausibel, denn wie sollte anders eine „Erzählung“ entstehen, wenn nicht aus den unendlichen Eindrücken, Erlebnissen und Wünschen, die im Bewusstsein (und im Unbewussten) eines Menschen vorhanden sind. Interessant wird es, wenn die These Freuds „Nur der Unbe-

---

<sup>129</sup> Vgl. Jannidis u.a. 2000, S. 33.

<sup>130</sup> Freud 2000, S. 35f.

<sup>131</sup> Freud 2000, S. 36.

<sup>132</sup> Freud 2000, S. 39.

friedigte phantasiert, der Glückliche phantasiert nie<sup>133</sup> ins Spiel gebracht wird, denn sofort stellt sich die Frage, was sind die Phantasieinhalte des Unbefriedigten?

„Die treibenden Wünsche sind je nach Geschlecht, Charakter und Lebensverhältnisse der phantasierenden Persönlichkeit; sie lassen sich aber ohne Zwang in zwei Hauptrichtungen gruppieren. Es sind entweder ehrgeizige Wünsche, welche der Erhöhung der Persönlichkeit dienen, oder erotische.“<sup>134</sup>

Dies bedeutet folglich, dass im Text entweder geheime Wünsche, Phantasien des Autors in Bezug auf Sexualität oder in Bezug auf „sozialen Status“ zu finden sein müssten.<sup>135</sup> Die Schwierigkeit dieses textanalytischen Ansatzes von Freud ist, dass der willkürlichen Interpretation Tür und Tor geöffnet werden. Der Autor manifestiert sich in seinem Text. Die psychoanalytische Methode orientiert sich damit, zumindest in den vorliegenden Ausführungen Freuds, auf die Person des Autors und nicht auf die Psyche der handelnden Figuren. Es seien noch kurz zwei beachtenswerte Aspekte aus dem Freud'schen Zugang zur Literatur angesprochen.

„Das Überwuchern und Übermächtig werden der Phantasien stellt die Bedingungen für den Verfall in Neurose oder Psychose her; die Phantasien sind auch die nächsten seelischen Vorstufen der Leidenssymptome, über welche unsere Kranken klagen. Hier zweigt ein breiter Seitenweg zur Pathologie ab.“<sup>136</sup>

Phantasien können Vorboten einer psychischen Erkrankung sein. Dies bedeutet, an den literarischen Texten wäre es möglich, eine psychische Störung (bzw. Ansätze dazu) des Autors „herauszulesen“. Dies wird auch gerne getan. Ich denke hier beispielhaft an die zahlreichen „Kafka-Interpretationen“. <sup>137</sup> Ein weiterer hochinteressanter Punkt ist noch der Hinweis Freuds, dass durch die Verarbeitung einer Phantasie in Literatur und das heißt, verpackt in ein „ästhetisches Kleid“, die vielleicht unerträglichen Themen der Phantasien für Autor und Leser erträglich werden. Freud geht noch weiter und sagt, dass literarische Texte verfasst werden zum Zwecke eines Lustgewinns.<sup>138</sup> Und diese These erinnert mich an zahlreiche Aussagen Bernhards (in Interviews und „versteckt“ in den Texten), dass er sich als einen der größten Übertreibungskünst-

<sup>133</sup> Vgl. Freud 2000, S. 38.

<sup>134</sup> Freud 2000, S. 38.

<sup>135</sup> Ein rascher (vielleicht zunächst unwissenschaftlicher Blick) auf zahlreiche Arbeiten Bernhards würde die These Freuds eindeutig bestätigen. Die thematisierten Formen von Sexualität (Inzest) bzw. die Verlagerung von Sexualität in Träume einerseits sowie der extrem hohe Status, gepaart mit teilweise unendlichem Reichtum der Protagonisten andererseits (vgl. z.B. *Auslöschung*, *Korrektur*, *Verstörung*, *Das Kalkwerk*), zeigen wohl tief liegende „Wünsche/Ängste“ des Autors: „Angst vor Sexualität“ und „Wunsch nach Reichtum, Besitz, Macht“.

<sup>136</sup> Freud 2000, S. 40.

<sup>137</sup> „Kafkas gesamtes Werk ist beherrscht von existenzieller Entfremdung, von einer rätselhaften, rational nicht erklärbaren Bedrohung und Bestrafung durch den Vater, durch Vorgesetzte, durch anonyme Institutionen.“ <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/kafka-franz>. Eingesehen am 27.02.2021.

<sup>138</sup> Vgl. Freud 2000, S. 36f.

ler<sup>139</sup> bezeichnet, was einer ironisch gefärbten Relativierung seiner den Protagonisten in den Mund gelegten Monologe über die Entsetzlichkeit und Finsternis der Welt gleichkommt. Bernhard zieht aus dem Schreiben einen hohen Lustgewinn und dieser steigert sich noch, wenn er wahrnimmt, wie ernst die (auch professionellen) Rezipienten die Aussagen der Protagonisten Bernhards nehmen. Einerseits, andererseits: Haben die Feststellungen der *Regers*, der *Roithammers*, der *Muraus*, der *Bruscons*, der *Weltverbesserer* etc. nicht einen Wahrheitskern? Übertrieben ja, aber doch wahr. Ich habe oft den Eindruck, bei den Texten Bernhards handele es sich um sogenannte Umspringbilder, die wir aus der Psychologie kennen.<sup>140</sup> In einem Moment sehen wir bei Bernhard Depression, Finsternis, Tod und Krankheit und im anderen Moment einen feinen und intelligenten Humor, eine Karikatur, eine Satire, einen Witz. Was wir sehen, so lehrt die Psychologie, ist auch abhängig von den inneren Gegebenheiten des Wahrnehmenden. Ria Endres beispielsweise sieht nur ein Bild, die dunklen und kranken Männergestalten, die andere Seite bleibt ihr leider verwehrt.

In diesem Zusammenhang bekennt Adolf Haslinger:

„Wenn man also die Äußerungen Muraus zu seinem Auslöschungs-Text als Äußerungen Thomas Bernhards zu seinem Schreiben auffassen und lesen kann, so muß ich hier einen kleinen sowohl persönlichen wie prinzipiellen Exkurs einfügen, der grundsätzlich die Wirkung von Bernhards Schreiben bestimmt.

Je öfter ich einen Text von Bernhard, auch die ‚Auslöschung‘ lese, umso komischer finde ich ihn. Dazu fallen mir in zentraler Bedeutung besonders jene Stellen ein, in denen Muraus die Methode der Übertreibung zum Kunstprinzip erhebt und hochstilisiert. Wo er diese aufs äußerste treibt, beginnt Gambetti, dem es offenbar wie mir geht, laut zu lachen.“<sup>141</sup>

In einem Interview, das der in Nantes lehrende Literaturwissenschaftler (österreichischer Abstammung) Werner Wögerbauer mit Bernhard am 15. Juli 1986 (zwei Jahre vor dem Tod des Autors) im Café Bräunerhof in Wien führte, ist zu lesen:<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> „Die Fotografie ist ihre Rettung, Gambetti, hatte ich gesagt, worauf Gambetti gelacht und mich einen Vormittagsphantasten genannt hat [...], was meinerseits ein Gelächter zur Folge hatte, in welches Gambetti selbstverständlich einstimmen musste [...]. Wenn wir unsere Übertreibungskunst nicht hätten, hatte ich zu Gambetti gesagt, wären wir zu einem entsetzlich langweiligen Leben verurteilt [...]. Und ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt, hatte ich zu Gambetti gesagt. Um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, hatte ich zu ihm gesagt [...] nur die Übertreibung macht anschaulich, auch die Gefahr, daß wir zum Narren erklärt werden, stört uns in höherem Alter nicht mehr.“ (Aus, 101).

<sup>140</sup> <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/umspringbilder-wahrnehmungspsychologie>. Eingesehen am 27.02.2021.

<sup>141</sup> Haslinger 1996, S. 53.

<sup>142</sup> Bayer 2012, S. 249f.

Werner Wögerbauer:

*Viele Ihrer Leser und auch die sogenannte anspruchsvollere Kritik haben immer wieder eine negativistische Lesart Ihrer Bücher praktiziert.*

Thomas Bernhard:

*Mir ist das wurscht, so egal, wie die Leute meine Sachen lesen [...].*

Werner Wögerbauer:

*Aber würden Sie sich im Gegensatz dazu als einen Lachschriftsteller bezeichnen?*

Thomas Bernhard:

*Na, was soll das alles? Man ist alles. Der Mensch ist mehr oder weniger alles. Einmal lacht er und einmal nicht.*

### 2.3 Positionierung

Zunächst steht es jedem Leser frei, sich über einen literarischen Text zu äußern, und diese Äußerungen sind zu respektieren. In diesem Sinne gibt es keine „richtige“ und „falsche“ Interpretation. Wir wissen und es ist trivial darauf hinzuweisen, dass die Deutung eines literarischen Textes abhängig ist von den Lebenserfahrungen des Lesers, von seinem Wissen über die Welt, von seiner, wie immer diese auch entstanden sein mag, individuellen Interpretationstechnik und seinen Motiven, sich mit Literatur zu beschäftigen.

Seit Aristoteles beschrieben hat, was wir heute (meist etwas unklar und oft ideologisch missbraucht) als „Wissenschaft“ oder „wissenschaftlich“ bezeichnen, existiert ein „wissenschaftlicher“ und „nicht-wissenschaftlicher“ Umgang mit den Phänomenen der Kultur/Natur sowie innerhalb der „Wissenschaft“ der Streit über die „richtige“ Heuristik. Seit der Neuzeit haben wir zwei sich diametral gegenüberstehende Wissenschaftstheorien: Auf der einen Seite der analytische (logisch-empiristische) Ansatz, auf der anderen Seite „die Kunst des Verstehens“ (Schleiermacher).<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Einen knappen Überblick über „Wissenschaftstheorien“ bietet der folgende Eintrag aus der Brockhaus-Enzyklopädie: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/wissenschaftstheorie-20>. Eingesehen am 15. März 2021.

Wenn wir uns nun auf die Literaturwissenschaft konzentrieren und einen Blick in das Literaturverzeichnis von Titzmanns „Strukturaler Textanalyse“ werfen, so findet man dort, um nur vier der wohl bekanntesten Namen zu nennen, die Abhandlungen von R. Carnap und W. Stegmüller, nicht aber von H.-G. Gadamer oder gar von W. Dilthey.

„Daß es bislang selbst in der Literaturwissenschaft keine explizite Interpretationstheorie gibt, die sowohl auf den Namen einer Theorie ernstlich Anspruch erheben könnte, als auch die Ableitung einer textanalytischen Praxis tatsächlich erlauben würde, ist bekannt: jene Version der Hermeneutik, die spätestens mit Dilthey einsetzt und über Gadamer usw. [...] reicht, mag sein, was sie will: um eine ‚Grundlage der Textanalyse, die sie sicherlich am wenigsten ist‘ (R. Warning) handelt es sich jedenfalls nicht [...].“<sup>144</sup>

Weiter heißt es bei Titzmann:

„Um einen bleibenden wissenschaftlichen Gewinn kann es sich aber nur dann handeln, wenn ihre Aussagen den geltenden Normen der Logik (Titzmann macht hier einen Verweis auf R. Carnaps Handbücher ‚Symbolische Logik‘) und Analytischen Wissenschaftstheorie (hier verweist Titzmann u.a. auf Stegmüller) genügen.“<sup>145</sup>

Die beiden Zitate und die dort getroffene Wahl der Formulierung zeigen anschaulich, wie (fast verfeindet) sich hier literaturwissenschaftliche Auffassungen gegenüberstehen. Ich habe mich bei meinem „wissenschaftlichen Umgang“ mit Literatur entschieden, den Auffassungen Titzmanns zu folgen, prinzipiell. Prinzipiell bedeutet, dass ich auf der Grundlage struktural-semiotischen Denkens die Texte interpretiere, aber keineswegs beabsichtige (dazu wäre ich, selbst wenn ich wollte, fachlich nicht imstande), dies in der ausgearbeiteten Form Titzmanns<sup>146</sup> zu tun. Einen großen Wert lege ich, wie bereits erwähnt, auf die wissenschaftstheoretischen Normen der Überprüfbarkeit, der Objektivität, der Nachvollziehbarkeit durch Belege am Text. Parallel zu meinen Interpretationen füge ich Sichtweisen von „Lesern“ („wissenschaftlichen Lesern“) an, die oftmals m.E. nicht den obigen Normen genügen, jedoch durchaus zu diskutierende Gedanken einbringen. Ein Beispiel: Betrachtet man die Texte Bernhards unter einer psychoanalytischen Fragestellung,<sup>147</sup> so ergeben sich durchaus interessante Aspekte, denen sorgfältig nach-

<sup>144</sup> Titzmann 1993, S.10f.

<sup>145</sup> Titzmann 1993, S. 15.

<sup>146</sup> An dieser Stelle sei noch einmal an Titzmanns Musteranalyse von C.F. Meyers „Marmorknaben“ in der „Strukturalen Textanalyse“ erinnert.

<sup>147</sup> Ich erinnere an die sinngemäße Anmerkung Titzmanns, dass es sich z.B. bei der „Psychoanalytischen Methode“ in Wahrheit um keine Methode, im Sinne einer textanalytischen Theorie handelt, sondern um eine „Fragestellung“. Man betrachtet den Text z.B. auf die Frage hin, ob man pathologisches Verhalten einer Figur oder auch des Autors „herauslesen“ kann. Das „Herauslesen“ jedoch müsste auf der Grundlage einer textanalytischen Theorie geschehen, doch diese ist oft nicht erkennbar. So werden Aussagen getroffen, die sehr willkürlich erscheinen. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist die Abhandlung der Feministin Ria Endres (ausführlich thematisiert, siehe oben), die „zugibt“, keine Interpretation der Texte vorzunehmen, sondern „die Männergestalten“ bei Bernhard, inklusive diesen selbst, zu demontieren. Sie tut dies, so gibt sie in ihren Vorbemerkungen unverhohlen zu, als „Rache“ dafür, dass

gegangen werden sollte. Eine struktural-semiotische Methode legt zweifellos die Tiefenstruktur eines Textes bloß, und wir gehen davon aus, dass das Erkennen der Tiefenstruktur das „Verstehen“ des Textes ist. Doch was ich bei diesem Vorgehen vermisse, ist die Bewertung des Textes als „kulturelles Phänomen“. Der Text selbst ist ein „Zeichen“ innerhalb der Kultur als „Semiosphäre“ (J. Lotmann).<sup>148</sup> Mit seinen Ausführungen über „Close Reading und Wide Reading“ thematisiert W. Hallet<sup>149</sup> eine Art kulturwissenschaftlichen Interpretationsansatz.

„Die kulturelle Dimension eines literarischen Textes ist – jedenfalls in gewisser Hinsicht – ebenso lesbar wie der literarische Text.“<sup>150</sup>

Weiter heißt es:

„[Der literarische Text] stellt [...] eine soziokulturelle Stimme inmitten einer Vielzahl anderer Stimmen dar, mit denen er sich im Dialog befindet und zu denen er eine Frag-, ein Antwort- oder ein irgendwie geartetes Kommentarverhältnis herstellt.“<sup>151</sup>

Ist Close Reading „ein bewährtes literaturwissenschaftliches Interpretationsverfahren [...], dessen grundlegendes Prinzip die textgenaue, detailbezogene Lektüre und Analyse eines literarischen Textes ist, (verbindet Wide Reading) die Lektüre des literarischen Textes mit der Ko-Lektüre einer Vielzahl anderer, auch nicht-literarischer Texte [...], mittels derer auch der weitere historische und kulturelle Kontext eines Textes erfasst werden kann.“<sup>152</sup> <sup>153</sup> Weiter heißt es:

„Wenn also in einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft [...] von Kontext [...] die Rede ist, dann ist damit nicht eine irgendwie geartete textexterne kulturelle Sphäre gemeint, sondern die [...] analytische Aufschließung der kulturellen Dimension eines literarischen Textes durch das Aufspüren kultureller und textueller Referenzen.“<sup>154</sup>

Ich finde den Ansatz „Kultur als Zeichensystem“/„Kultur als Text“,<sup>155</sup> in dem der Text „ein Zeichen“ ist, beachtenswert.

---

die finsternen und düsteren Texte Bernhards sie in einer bestimmten Lebensphase negativ beeinflussten. Diese Arbeit hat m.E. nichts mit „Wissenschaft“ (im engeren Sinne) zu tun, es ist ein feuilletonistischer Text.

<sup>148</sup> Vgl. Hallet 2010, S. 297.

<sup>149</sup> Vgl. Hallet, Wolfgang 2010.

<sup>150</sup> Hallet 2010, S. 295.

<sup>151</sup> Hallet 2010, S. 295.

<sup>152</sup> Hallet 2010, S. 294.

<sup>153</sup> Durch eine Interpretation von Toni Morrisons Roman *Jazz* (Hallet ab S. 305) verdeutlicht Hallet an einem Beispiel den literaturwissenschaftlichen Ansatz. Dort heißt es: „Im vorliegenden Falle gehört dazu allein schon aufgrund des Romantitels auch die Klärung, wie sich der Roman im Einzelnen zu einem anderen kulturell etablierten Symbol-, Signifikations- und Kommunikationssystem verhält [...]“ (S. 305).

<sup>154</sup> Hallet 2010, S. 295.

<sup>155</sup> Vgl. Hallet 2010, S. 297.

In der vorliegenden Arbeit wird, um das Vokabular des eben vorgestellten Ansatzes zu benutzen, nahezu ausschließlich im Sinne von Close Reading interpretiert, d.h. im Mittelpunkt steht „der Text“ und seine immanente Struktur, die ihn erklärt. Zukünftig einen umfangreichen Text Thomas Bernhards, auch im Sinne des Wide Reading, zu interpretieren, wäre eine interessante Herausforderung.





*Bruscon*  
*Die Frauen haben keinen Kunstbegriff*  
*den Frauen fehlt*  
*gänzlich alles Philosophische*  
*das ist es*  
*philosophisches Gehirn fehlt*  
*Bemühungen in diese Richtung ja*  
*aber vergeblich nicht ernst zu nehmen*  
 Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*

### 3 Der Theatermacher

Das Drama „*Der Theatermacher*“ erschien 1984 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main und wurde am 17. August 1985 unter der Regie von Claus Peymann bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt<sup>156</sup>.

#### **Inhalt**

Eine Theatertruppe, Vater, Mutter, Sohn und Tochter, also eine Familie, ist gegenwärtig auf Tournee durch die oberösterreichische Provinz und gibt ihr Theaterstück „Das Rad der Geschichte“ in Wirthaussälen zum Besten. Der Vater, Bruscon, hat das Stück selbst geschrieben und führt mit strenger Hand Regie. Er kämpft an verschiedenen Fronten. Zum einen wird er älter und gebrechlicher, leidet an diversen Krankheiten, zum zweiten verzweifelt er am Dilettantismus seiner Schauspielerinnen und Schauspieler, genauer an den künstlerischen und intellektuellen Fähigkeiten seiner Familienmitglieder, und schließlich sind die Primitivität und Kunstfeindlichkeit der Bewohner des flachen Landes, inmitten ihrer abstoßenden und widerlichen Natur und das Theater an sich Themen, zu denen er sich leidenschaftlich äußert. Auf der Bühne im Wirtshaussaal im Gasthaus „Schwarzer Hirsch“ in Utzbach trifft er nun, während er seine Lebensprobleme abarbeitet, alle Vorbereitungen für den abendlichen Auftritt. Wenige Minuten bevor die Vorstellung beginnt, sucht ein starkes Gewitter, das sich schon am späten Nachmittag durch Schwüle und Donnerrollen anbahnte, Utzbach heim. Schließlich schlägt der Blitz im Pfarrhof ein, dieser brennt und alle Leute verlassen, kurz vor Beginn der Theaterauf-

---

<sup>156</sup> Vgl. Krammer 2018, S. 246.

führung, fluchtartig den Wirtshaussaal. Zurück bleibt Bruscon, der von seiner Tochter getröstet werden muss.

Krammer stellt mit Recht fest, dass der *Theatermacher* hinsichtlich der Figurenkonstellation sowohl den Künstlerdramen als auch den Familiengeschichten zugeordnet werden kann.<sup>157</sup> Wie im Folgenden gezeigt wird, sehe ich den *Theatermacher* primär als eine „Familiengeschichte“.

Im Text wird explizit vorweg der Schauplatz der Handlung angegeben: Tanzsaal im Gasthaus „Schwarzer Hirsch“ in Utzbach. Der Ort „Utzbach“ ist in der Realität nicht ausfindig zu machen, jedoch machte die Schauspieltruppe bereits Halt in Orten der näheren Umgebung, und diese liegen nachweislich in Oberösterreich.

*Bruscon*

[...]

*Im Gaspoltshofen hatten sie*

*das Notlicht gelöscht*

*in Frankenmarkt auch*

*selbst in Ried im Innkreis*

*das doch als einer der dümmsten Orte verschrien ist (The, 105)*

[...]

Es handelt sich beim fiktiven „Utzbach“<sup>158</sup> um einen kleinen Ort mit einigen hundert Einwohnern. Das Gasthaus ist verwahrlost, dreckig, staubig, der Fußboden vermodert die Vorhänge schmutzig und in den Räumen sind nicht zu übersehende Spinnweben. Das Bettzeug ist verfault und an den Wänden Tausende Blutflecken von den erschlagenen Schnaken. Das Leitungswasser ist nicht zu trinken.

*Bruscon*

[...]

*Leitungswasser*

*hier in Utzbach*

*hier wo alles verseucht ist*

*wo alles eine Kloake ist (The, 171)*

[...]

<sup>157</sup> Vgl. Krammer 2018, S. 246.

<sup>158</sup> „Als pars pro toto steht das literarische Utzbach für ein ländliches Österreich, das sich insbesondere durch geistige Provinzialität und Kunstfeindlichkeit auszeichnet.“ (Krammer 2018, S. 247).

Die Umgebung des Gasthauses, der Ort Utzbach, ist geprägt von Schweinegestank.

**Bruscon**

[...]

*Aber Ihre Gaststube war ja geschlossen  
und im Gastgarten war der Schweinegestank unerträglich*

[...]

*Ich glaube nicht*

*daß hier*

*unter diesen Umständen gelüftet werden kann*

*wenn die Fenster aufgemacht werden*

*sind wir verloren (The, 128f.)*

[...]

Die Theatertruppe gastiert in einem von Schweinegestank dominierten oberösterreichischen Dorf. Aufgeführt wird das Theaterstück im Saal eines schmutzigen Gasthauses auf einer Bühne, bei der die Gefahr besteht, dass man durch die morschen Bretter bricht.

Im Text haben wir es zunächst mit Räumen<sup>159</sup> zu tun, die gelagert sind wie konzentrische Kreise. Der äußere Kreis markiert Österreich.

**Bruscon**

[...]

*Österreich*

[...]

*als gastierten wir*

*in einer Senkgrube*

*in der Eiterbeule Europas (The, 140)*

[...]

Der zweite Kreis bildet das bereits oben beschriebene Utzbach, in dem nicht nur der Schweinegestank dominiert, sondern auch ein Verfall der natürlichen Ästhetik wahrzunehmen ist.

**Bruscon**

[...]

*An jeder Ecke dreht es einem den Magen um*

*Wo ein Wald war*

*Ist eine Schottergrube*

*Wo eine Wiese war*

*Ist ein Zementwerk (The, 140)*

[...]

---

<sup>159</sup> Vgl. Haupt 2004, S. 78ff.

Weiter das Gasthaus mit dem Tanzsaal und schließlich die Bühne. Drastisch werden alle Räume negativ beschrieben. Die Räume sind nicht mehr intakt, zeigen Anzeichen des Zerfalls, sind krank. All diese Räume werden von Menschen besiedelt, bewohnt, besetzt, die ebenfalls krank (psychisch und physisch) sind. Dies trifft für Österreich zu,

**Bruscon**

[...]

*Ein durch und durch stumpfsinniger Staat  
von durch und durch stumpfsinnigen Menschen  
bevölkert (The, 139)*

[...]

für Utzbach

**Bruscon**

[...]

*daß dieses Utzbach  
nur zweihundertachtzig Einwohner hat  
Alte Leute  
die weder hören  
noch sehen (The, 103)*

[...]

*Seltsam verwachsene Menschen  
Hochinteressante Verkriüppelungen*

[...]

*Ein Gelähmter  
in einen Gelähmtenwagen  
merkwürdig (The, 216)*

[...]

*Merkwürdig kleine Leute  
merkwürdig klein  
und dick (The, 209)*

[...]

und für das Gasthaus.

**Bruscon**

[...]

*dieser ekelhafte Wirt  
diese ekelhafte Wirtin  
Der Wirt  
Hat einen ganz üblen Mundgeruch (The, 148)*

[...]

*solchen Leuten die Caesarmaske vorzuhalten  
einem Nichtswürdigen  
einem Wirt  
einem Kunstfeind (The, 146)*

[...]

Im Zentrum der von mir beschriebenen konzentrischen Raumkreise steht die Bühne. Auf ihr spielen Familienmitglieder, nicht das Stück, das sie einstudiert haben, sondern ihr eigenes (alltägliches) Familienleben. Ihr Leben ist das Theaterstück, das sie uns zeigen. Allein die Tatsache, dass das Stück, das sie aufführen wollen („Das Rad der Geschichte“), inhaltlich völlig abstrus und sinnentleert ist (Berühmtheiten aus unterschiedlichen historischen Zeiten interagieren in grotesker Form miteinander), zeigt, dass im *Theatermacher* allein Ehe, Familie, eben das Privatleben der Agierenden und nicht etwa der Inhalt des geplanten Dramas thematisiert werden. Dies ist m.E. evident. Die Handelnden benötigen eine Bühne. Der Raum der Bühne ist von fundamentaler Bedeutung für das vorliegende Stück. Dort präsentiert man sich, dort zeigen sich die Familienmitglieder.

Und wie Österreich und die Österreicher, Utzbach und seine Bewohner, die Wirtsleute und ihr Gasthaus krank sind, zerfallen, vermodern, so sind auch alle Familienmitglieder, die komplette Familie, krank, körperlich wie geistig. Und, dies sei bereits an dieser Stelle kurz angedeutet, ist die Ehefrau Bruscons die Kränkste unter den Kranken.

Bruscon ist während des ganzen Stücks auf der Bühne. Er verlässt diesen Raum nie. Alle Nebendarsteller betreten die Bühne und verlassen sie wieder.<sup>160</sup> Sie suchen Bruscon in seinem Raum auf. Bruscon ist der Theatermacher, der Regisseur des Familienschauspiels. Der Raum kann und darf ohne ihn nicht sein. Er gestaltet den Raum, er dominiert ihn. Dies zeigt sich beispielhaft auch in belanglosen Nebensächlichkeiten.

***Bruscon***

*Da kommt die Maskenkiste hin  
dahin*

sie tragen die Maskenkiste dahin, wo Bruscon sie  
hingestellt haben will

***Bruscon***

*Dahin habe ich gesagt  
zeigt es mit dem Stock  
Dahin*

*Doch nicht dahin*

Die Maskenkiste wird aufgehoben und wieder hingestellt

***Bruscon***

*Dahin  
dahin die Kiste  
die Maskenkiste dahin  
dahin wo ich gesagt habe*

Wirt kommt auf das Podium und hilft die  
Maskenkiste tragen

---

<sup>160</sup> Vgl. Haupt 2004, S. 78 „Grenzüberschreitungen“.

**Bruscon**

*Ich sagte doch  
dahin*

sie stellen die Kiste ab (The, 143f)

Aber auch, und das ist entscheidend, in der Dominanz über die Familienmitglieder (siehe unten). Doch seine Macht wird nur sichtbar „im Raum“ Bühne, nicht in der Wirtsstube, im Gastgarten oder anderswo. Dort scheint er machtlos zu sein.

Die Oppositionen Stadt vs. Land und Kultur vs. Natur sind Gegensätze, die uns in den Texten Bernhards immer wieder begegnen. Überdeutlich im Roman *Auslöschung*. Während Franz-Josef Murau, der Geistesmensch, der Intellektuelle, in Rom lebt, leben/lebten der Rest seiner Familie (Vater/Mutter/Geschwister) in Wolfsegg, einem land- und forstwirtschaftlichen, schlossähnlichen Gutshof, inmitten der oberösterreichischen Provinz. Dort herrscht Kulturlosigkeit, Kunstfeindlichkeit, Geistlosigkeit, in Rom das Gegenteil. Auch im Theatermacher ist „das Land“ kulturfeindlich (kunstfeindlich).

**Bruscon**

[...]

*Auf dem Land*

*ist jedes Geistesprodukt*

*vor die Säue geworfen*

*Nicht einmal begraben*

*Möchte ich auf dem Land sein* (The, 178)

[...]

*Aber schließlich spielen wir*

*für uns selbst*

*um uns zu perfektionieren*

*nicht für dieses Landpack* (The, 188)

[...]

Im Text gibt es auch Indizien dafür, dass der Raum „Stadt/Großstadt“ für die Theatertruppe auch kein geeigneterer Raum ist. Ganz im Gegenteil, was der Auftritt im mondänen Meran zeigt.

**Bruscon**

[...]

*In Meran*

*kamen nicht einmal drei Leute*

*nur ein Krüppel*

*der sich von der Garderobenfrau*

*in die erste Reihe hat fahren lassen* (The, 184f)

[...]

Weiter stellt Bruscon fest, dass auch die Großstadt nicht, sozusagen automatisch zur Produktion von Kunst geeignet ist.

**Bruscon**

[...]

*Und stellen Sie sich vor*

*es war mir auch in der Großstadt nicht möglich*

*ohne die Leinenkappe meines Großvaters zu denken* (The, 110f)

[...]

Andererseits glaubt er, dass eine Aufführung in Bochum oder Köln wohl besser gewesen wäre (The, 135).

Egal, wie man es dreht und wendet: Das Schauspiel (Ehe und Familie), das hier gezeigt wird, ist unabhängig vom „Spielort“ eine Katastrophe.

Deutliche Indizien, die auf die historische Zeit, in der das Stück spielt, hinweisen, sind im Text nicht zu finden. Es dürfte sich um die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts handeln, die Zeit, in der der Autor das Stück verfasst hat. Bernhard hat keine historischen Dramen verfasst.

Die Regieanweisung zu Beginn der ersten Szene lautet: *Drei Uhr Nachmittag* (The, 101). In der vierten und letzten Szene sagt Bruscon, kurz vor dem Ende des Stücks:

**Bruscon**

[...]

schaut durch den Vorhang

*Der Saal füllt sich*

schaut auf die Uhr

*Zehnvorhalbacht*

*Annähernd einhundert Leute* (The, 219)

[...]

Discourse time und story time<sup>161</sup> sind somit nahezu identisch. Dies ist für Dramen nicht selbstverständlich, denkt man z.B. an die großen Historiendramen. Bruscon betritt um 15:00 Uhr das Gasthaus. Dann bereiten sich Bruscon und die Schauspieler auf den Auftritt um 19.30 Uhr vor. Kurz vor 19:30 Uhr verlassen die Zuschauer fluchtartig den Saal, da der Blitz in den Pfarrhof eingeschlagen hat. Unmittelbar darauf beendet Bruscon das Stück.

**Bruscon**

[...]

*Als ob ich es geahnt hätte*

Vorhang (The, 221)

---

<sup>161</sup> Vgl. Marsden 2004, S. 90ff.

Eine Aufführung des Theatermachers, z.B. im Schauspiel Dortmund, März 2018 (vgl. Nachtkritik, 2018) dauerte knapp drei Stunden.

Dramaturgisch und inhaltlich hochinteressant ist die zeitliche Begleitung des Theaterstücks durch das aufkommende Gewitter. Schon früh in der ersten Szene wird dezent auf die Wetterverhältnisse hingewiesen.

***Bruscon***

[...]

*Diese Schwüle*

knüpft sich den Mantel bis zur Hälfte auf (The, 105)

[...]

Parallel zu den Vorbereitungen für das Theaterstück entwickelt sich ein abendliches Sommergewitter. Der Nachmittag ist schwül; ein Anzeichen für ein sich entwickelndes Gewitter.

***Bruscon***

[...]

*dieses schwüle Wetter*

*ist nichts für das Theater*

nachdem ein leiser Donner zu hören war

*Es donnert schon hörst du*

*Wenigstens bringt es Abkühlung*

*ein Gewitter (The, 199]*

[...]

Das Gewitter kommt immer näher, die Donner werden lauter. Fast im Minutentakt wird auf das aufziehende Gewitter („es donnert“) hingewiesen. Schließlich beginnt es am Ende der dritten Szene zu regnen. Zu Beginn der vierten und letzten Szene schließlich „donnert und schüttet es zunehmend“ (The, 209). Das Gewitter ist nun über Utzbach. Schließlich gibt es „fürchterliches Donnergrollen“ (The, 220) und es regnet durch die Saaldecke. Jetzt schlägt der Blitz im Pfarrhof ein, im Wirtshaussaal regnet es auf alle herunter und das Donnergrollen steigert sich bis zum Äußersten (The, 221).

Innerhalb einiger Stunden bereiten sich Bruscon und seine Familie auf den Auftritt vor, auf ihr Kunstprodukt. Gleichzeitig, zeitlich parallel dazu, „bereitet sich die Natur vor“, eben dieses Kunstprodukt zu zerstören. Und es gelingt ihr. Der Auftritt findet nicht statt. Die Natur domi-



niert über die Kunst.<sup>162</sup> <sup>163</sup> Es ist nicht möglich, etwas geistig Vollkommenes zu schaffen, etwas Perfektes zu konstruieren. Die Natur lässt dies nicht zu.

Bruscon ist der Protagonist des Stücks. Er besetzt, wie gesagt, kontinuierlich die Bühne. Sein Sprechanteil beträgt deutlich über 90%. Er hat das Drama geschrieben. Er führt Regie.

Zu seinen Schauspielern, seinen Familienmitgliedern, gehören sein Sohn Ferruccio, seine Tochter Sarah und seine Ehefrau Agathe. Weitere Figuren sind der Wirt, die Wirtin und deren Tochter Erna.

Zu Beginn des Stücks inspiziert Bruscon das Gasthaus, den Tanzsaal, die Bühne. Der Wirt zeigt ihm die räumlichen Gegebenheiten, dabei ist er williger Zuhörer (mit gelegentlichen kargen Äußerungen) der Einschätzungen Bruscon über die Gegebenheiten im Gasthaus, seiner allgegenwärtigen Kritik über die Lebensverhältnisse in Utzbach, in Österreich und seiner Kritik der Theaterwelt.

Die Figur des Wirts ist insofern nicht unbedeutend, da nur dieser imstande ist, zwei für Bruscon bedeutsame, gar fundamentale Wünsche und Forderungen zu erfüllen.

Da ist zum einen Bruscons immer wieder geäußertes Verlangen nach einer Frittatensuppe für ihn und seine Familie.

***Bruscon***

[...]

*Eine Reise durch diese Gegend ist alles andere  
als appetitanregend*

*Meistens esse ich meine Frittatensuppe ja auch  
mit geschlossenen Augen*

*und tatsächlich beinahe immer mit Genuß*

*Ach spannen Sie mich doch nicht auf die Folter  
und fragen Sie*

<sup>162</sup> Kramer verweist auf Huntemann 1990, S. 123 und vermerkt: „Das Naturschauspiel hat also Bruscons Kunstwerk den Rang abgelaufen.“ (Kramer 2018, S. 248).

<sup>163</sup> Der Kunstschaffende bzw. der wissenschaftlich Tätige hat sich gegen die „äußere Natur“ ebenso wie gegen die ihm innewohnende Natur zu behaupten. Wir wissen, dies ist das zentrale Thema in nahezu allen Bernhard'schen Texten. Ein besonders skurriles, absurdes, ja dramatisches Beispiel dieses Kampfes finden wir in der *Verstörung*, im Handeln der Figur des „Industriellen“. Dieser duldet nahezu keine Menschen, keine Ablenkung, benötigt für das Abfassen seiner schriftstellerischen Arbeit absolute Ruhe. Er hat sich zurückgezogen in ein sogenanntes Jagdhaus und lebt (nur mit seiner Halbschwester) in der völligen Isolation; selbst alle Fensterläden, bis auf einen, sind immer geschlossen. Doch damit nicht genug.

„Um auch dadurch nicht mehr in seiner Arbeit gestört zu werden, habe er die ‚letzte wirkliche Ablenkung‘, die er in Hauenstein noch gehabt habe, vernichten lassen: Das ganze Wild, das noch in den Wäldern von Hauenstein gewesen ist, habe er abschießen [...] lassen.“ (Ver, 53). Bemerkenswert ist die Tatsache, dass „das Wild“ (Rehe, Hirsche ...) gar keinen und nur kaum hörbar störenden Lärm erzeugen. Er vernichtet somit nicht primär eine störende Lärmquelle, sondern Wildtiere, die zeichenhaft für die Natur stehen. Der Industrielle vernichtet somit „die Natur“ und damit die für den Geistesmenschen bedrohliche Macht.

*ob es möglich ist  
daß wir jetzt und hier eine Frittatensuppe serviert bekommen  
Sozusagen unsere Existenzsuppe  
Wirt geht hinaus (The, 132)  
[...]*

Aber noch wichtiger ist Bruscons Forderung, dass am Ende des Theaterstücks für einige Minuten das Notlicht im Saal ausgeschaltet werden muss. Dies soll der Wirt mit dem Feuerwehrhauptmann klären.

**Bruscon**  
[...]  
zum Wirt direkt  
*Sagen Sie dem Feuerwehrhauptmann  
daß es sich nur um fünf Minuten handelt  
um entscheidende fünf Minuten allerdings  
wenn es am Ende meines Theaterstücks  
sagen Sie ihm  
nicht fünf Minuten absolut finster ist  
ist mein Theaterstück vernichtet (The, 115)  
[...]*

Die Angst Bruscons, der Feuerwehrhauptmann erlaube das Abschalten des Notlichts nicht, zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Drama. Nicht nur Krankheit, Zersetzung und Verwahrlosung, nicht nur die bedrohliche Natur, die Dummheit und der Dilettantismus seiner Familienmitglieder, sondern auch die Macht eines Feuerwehrhauptmanns<sup>164</sup> in einem oberösterreichischen Dorf gefährden die Kunst, sind Stressoren für den Geistesmenschen, den Kunstschaffenden.

Bruscon gibt an, er sei Staatsschauspieler, habe ihn Berlin den Faust, in Zürich den Mephisto gespielt (The, 105). Ferner geht er davon aus, dass er zukünftig nicht nur als der große Schauspieler, sondern auch als der große Dramatiker weltberühmt sein wird (The, 117). Neun Jahre habe er am „Rad der Geschichte“ gearbeitet („meine Komödie“, The, 113) und plane, diese ins Französische und ins Italienische zu übersetzen. Seine maßlose Selbstüberschätzung zeigt sich in einem Dialog mit seiner Tochter.

<sup>164</sup> Als „Kulturelles Wissen“ gilt: Die Institution Feuerwehr hat in ländlich geprägten Regionen (hier Landstriche in Oberösterreich) eine nicht zu unterschätzende Macht. Der Feuerwehrhauptmann ist auf dem Land, im Dorf, eine Autorität, er trifft, im Rahmen der Herstellung von Sicherheit bei akuter oder potentieller Gefahr, fundamentale Entscheidungen, die Rechte und den Handlungsspielraum der Bewohner u.U. stark einschränken können. Auch diese „kleinen Herrscher“ im Dorf, mit ihrer eingeschränkten nur auf das Dorfleben fixierten Weltsicht, machen, neben den genannten Faktoren, dem freidenkenden Künstler Bruscon, der auf „allen großen Bühnen“ zu Hause ist, sich als Kosmopolit fühlt, enorme Schwierigkeiten.

**Bruscon**

[...]

*Unter uns gesagt**ich bin ein Klassiker**bald wird**was bis jetzt nur unser Geheimnis ist**weltbekannt sein**Mein Gott**was ist Goethe mein Kind (The, 173)*

[...]

Auch folgende Szene unterstützt das Bild, das wir von Bruscon gewinnen.

**Bruscon**

[...]

*Die Grußszene schließt an den**Spinozagedanken an**das ist eine schopenhauerische Finte**ich könnte auch sagen eine Brusconfinte**Manchmal glaube ich**ich bin Schopenhauer (The, 199)*

[...]

Das Verhältnis Bruscons zu seinen Kindern ist ambivalent. Ist er nur mit einem Kind für einen Moment alleine, wird dieses (allerdings nur für kurze Zeit) ins Vertrauen gezogen. Er spielt dann den „guten Vater“. Beispielhaft hierfür sind folgende Szenen mit Sarah und Ferruccio.

**Bruscon** zieht Sarah an sich

[...]

*Wie schön mein Kind**mit dir allein zu sein**wenn diese Fürchterlichen**alle weg sind (The, 173)*

[...]

**Bruscon**

zu Ferruccio

*Wie schön**einmal mit dir allein zu sein**wenn sie alle zum Teufel sind**die uns zur Verzweiflung bringen (The, 175)*

[...]

Dominant ist jedoch die allgegenwärtige Verachtung seiner Kinder. Hierfür gibt es zahlreiche Belege im Text. Einige seien im Folgenden genannt.

**Bruscon**

[...]

*Debiler Sohn*

*mehr oder weniger*

*dumme Tochter (The, 134)*

[...]

Ferruccio will den Kistendeckel aufsperrern, aber es gelingt ihm nicht mit seiner Gipshand

**Bruscon**

*Ach Herr Wirt*

*sperren Sie doch die Kiste auf*

*mein Sohn ist ein Krüppel*

*er ist unfähig*

*die Kiste aufzusperren*

*Jetzt ist der Dummkopf*

*auch noch ein Krüppel (The, 144)*

[...]

**Bruscon**

[...]

zu Ferruccio

[...]

*das ist unser Sohn*

*der das Poetische nicht begreift*

*der keine Ahnung hat*

*von Phantasie*

*keine Ahnung von Geist*

*keine Ahnung vom Schöpferischen (The, 150)*

[...]

**Bruscon**

[...]

zu Sarah

[...]

*geh und übe deinen Monolog*

*Du bist die größte Schwachstelle*

*In meiner Komödie*

*Also verschwinde*

*Jagt sie mit dem Stock hinaus (The, 175)*

[...]

Ferruccio und Sarah jedoch sind sich durchaus des Charakters, der Eigenarten, des Größenwahns ihres Vaters bewusst. Sie gehen ruhig und geduldig damit um. Es hätte auch keinen Sinn, sich gegen ihn aufzulehnen. Sie spielen das Spiel (das Theaterstück, die Familienkomödie) mit.

**Bruscon**

[...]

Komm her

gib mir die Hand

Sarah gibt ihm die Hand

*Was ist dein Vater*

*was ist dein Vater*

**Sarah**

*Herr Bruscon*

**Bruscon** stößt sie weg

*Unverschämtes Mädchen*

*was erlaubst du dir*

*Diese Frechheiten*

*werden dich noch teuer zu stehen kommen*

*Komm her*

*hierher habe ich gesagt*

Sarah geht zu ihm

**Bruscon**

*Ich dulde keine Widerrede*

*und keine Gehorsamsverweigerung*

nimmt ihre Hand und drückt sie so fest, daß es ihr weh tut

*Nun also*

*was ist dein Vater*

*sag schon was dein Vater ist*

**Ferruccio** die Szene beobachtend

*Sag ihm schon was er ist*

**Bruscon** zu Ferruccio

*Du schweigst*

*Nichtsnutz*

*Antitalent*

[...]

drückt die Hand Sarahs noch fester

*Also*

*was ist dein Vater*

**Sarah** widerstrebend

*Der größte Schauspieler*

*aller Zeiten*

**Bruscon** stößt sie weg, daß sie stolpert

*Na also*

*Das wollte ich hören*

*Schließlich ist es mir heute*

*noch nicht gesagt worden (The, 160ff)*

[...]

Die Ehefrau Bruscons, Agathe, tritt erst am Ende der ersten Szene auf, und sie hat während des ganzen Stücks keinen Sprechanteil. Dass die Frau nicht spricht, nicht kommuniziert, genauer, sich nicht adäquat für Geist und Gemüt des Mannes verbal einbringt in die Ehe, in die Beziehung, deutet auf eine fundamentale Aussage, ich behaupte auf die zentrale Aussage in zahlreichen Texten Bernhards hin: Der Wunsch des „Geistesmenschen“ nach einer einerseits intellektuellen, gebildeten und eloquenten, andererseits empathischen und verständnisvollen Partnerin. Die Konrad im *Kalkwerk* ist für den Intellektuellen Konrad die denkbar ungünstigste Ehepartnerin, ihr ist es unmöglich, mit Konrad für beide gewinnbringend ein gutes Gespräch zu führen und das bedeutet, sich über persönliche Probleme einerseits und über Gegenstände aus Kunst, Philosophie, Literatur, Musik etc. andererseits unterhalten zu können. Deshalb versucht Konrad, wie unten gezeigt werden soll, die Konrad von Grund auf Kommunikation zu lehren. Seine Studie über das Gehör ist nichts anderes als eine Studie über das „gute Zuhören“. Er treibt dieses Verfahren ins Absurde, einem Wahnsinnigen, einem Verrückten gleich und führt täglich medizinische Hör- und Verstehensübungen durch, ferner dokumentiert er den täglichen ritualisierten Umgang miteinander. Letztlich ist dies alles eine Karikatur des Bemühens um die Erfindung einer adäquaten Partnerin.

Welche zentrale Bedeutung die Partnerin für den Mann in den Texten Bernhards hat, was eine glückliche Partnerschaft ausmacht, welchen Stellenwert Kommunikation hier besitzt, wird auch in der Erzählung *Ja* in beeindruckender Weise vorgeführt.

Ich möchte deshalb an dieser Stelle näher auf diesen Text eingehen.

Der Erzähler leidet regelmäßig an depressiven Phasen und sucht dann seinen Freund, den Realitätenvermittler Moritz, auf, um mit ihm ein gutes, ein heilendes Gespräch zu führen. Dadurch erfährt er Erleichterung, und sein Zustand bessert sich für einige Zeit, bis erneut ein depressiver Schub auftritt. Am besagten Tag ist sein Gesundheitszustand sehr dramatisch, er glaubt, diesen Tag nicht zu überleben und flüchtet, geradezu panikartig, zu Moritz.

„... war er [Moritz] zutiefst entsetzt gewesen, aber ich hatte mich durch dieses sein Entsetzen in meinem an diesem Nachmittag nun einmal vehement und naturgemäß auch wetterbedingt in Gang gekommenen Enthüllungsmechanismus nicht im geringsten behindern lassen, nach und nach hatte ich an diesem Nachmittag, als ob ich überhaupt keine andere Wahl gehabt hätte, vor dem von mir an diesem Nachmittag völlig überraschend aus meinem Geistesinhalt überfallenen Moritz, alles mich betreffende abgedeckt alles abgedeckt, was abzudecken gewesen war, alles aufgedeckt, was aufzudecken gewesen war [...].“ (Ja, 9)

Während der Erzähler sich Moritz, einer Psychotherapiesitzung ähnlich, komplett öffnet, erscheinen im Büro des Realitätenvermittlers „die Schweizer“: ein Ingenieur und Kraftwerksbauer und seine Partnerin, eine Perserin, die dem Realitätenvermittler ein Grundstück abgekauft haben. Sofort erahnt der Erzähler, dass diese Personen (besonders die Frau) Menschen sein könnten, zu denen er eine Bekanntschaft aufbauen könnte, die intellektuell und charakterlich zu ihm passten. Er selbst lebt praktisch in der selbst gewählten Isolation, glaubend, dass nur in der Einsamkeit, „eingesperrt“ in seinem Anwesen in einem österreichischen Dorf, seine naturwissenschaftlichen Studien durchgeführt werden können. Darüber hinaus gibt es in seiner Umgebung, abgesehen von der Familie Moritz, nur einfältige, dumme und böartige Menschen. Diese Konstellation, dies sei hier am Rande erwähnt, erinnert stark an die im Roman *Das Kalkwerk*. Auch dort wählt der Protagonist Konrad die Einsamkeit des Kalkwerks, um seine naturwissenschaftliche Studie voranzubringen. Doch der Erzähler in *Ja* zweifelt an diesem Konzept des sich von den Menschen Zurückziehens ebenso wie letztlich Konrad im *Kalkwerk*, der sich viel von diesem Ort erhoffte, doch keinen Vorteil daraus ziehen konnte, im Gegenteil, es kam zur sozialen Katastrophe und zum wissenschaftlichen Desaster.

„Sehr schnell kommen Geistesmenschen in die Kontaktlosigkeit, wenn sie glauben, sich auf eine wissenschaftliche Arbeit oder überhaupt auf eine Geistesarbeit konzentrieren zu müssen, was mich betrifft, hatte ich geglaubt, überhaupt alle Kontakte für meine Geistesarbeit aufgeben zu müssen [...]“ (Ja, 17)

Nun bietet sich die Möglichkeit, durch das Auftreten der Perserin<sup>165</sup> einen Kontakt zu einer adäquaten Person aufzubauen. Der Erzähler lädt die Perserin zu Spaziergängen in den Lärchenwald ein und hat nun in der Tat eine Person gefunden, mit der man gute Gespräche<sup>166</sup> führen, eine angenehme Zeit verbringen kann. Das Besondere an diesem Gesprächspartner ist, dass er weiblich ist.

„[...] einen mich durch und durch regenerierenden Menschen und also durch und durch regenerierenden Geh- und Denk- und also Gesprächs- und Philosophiepartner, wie ich ihn schon jahrelang nicht mehr gehabt hatte und wie ich ihn am allerwenigsten in einer Frau vermutet hätte.“ (Ja, 12)

Auch die Perserin, fatal verbunden mit dem Ingenieur und deshalb eine „hartnäckige Schweigsamkeit ihrem Lebensgefährten gegenüber“ (Ja, 13) zeigend, hatte ebenso ein enormes Rede-

<sup>165</sup> „Dennoch markiert der Text eine unverkennbare Trennwende. Erstmals tritt nämlich mit der Figur der (namenlos bleibenden) Perserin eine ausgeprägt positiv besetzte Frauengestalt in Bernhards Prosa auf.“ (Schütte 2010, S. 38).

<sup>166</sup> „Obendrein repräsentiert ‚Ja‘ eine erzähltechnische Neuerung in Bernhards Prosa, da der Text keine überlange Wiedergabe verstörender Monologe mehr liefert, sondern der Erzähler sich einem (zumal weiblichen) Gegenüber zuwendet [...]“ (Schütte 2010, S. 38).

bedürfnis, sie öffnete sich gegenüber dem Erzähler, so wie der sich Moritz gegenüber geöffnet hatte. Weiter führten sie ausführliche Gespräche über Musik und Philosophie, über Schuhmann und Schopenhauer. Der Erzähler ist tief beeindruckt von einer Frau wie der Perserin.

„[...] denn ich war ja überhaupt nicht mehr gewohnt gewesen mit einem sogenannten geistigen Menschen zusammenzusein und die Perserin, das war mir sofort klar gewesen, war so ein Geistesmensch [...].“ (Ja, 48)

Und weiter:

„Das Bedrückende war auf einmal weg [...]“

[...]

„Jetzt schien eingetreten zu sein, was ich bei meiner ersten Begegnung mit ihr beim Moritz mir gewünscht hatte, daß ich einen idealen Partner für Geist und Gemüt haben werde in dieser immer nur geistfeindlichen und gemütabtötenden Gegend.“

[...]

„Es ist schön, mit einem Menschen zusammenzusein, für den die eigenen Begriffe ebenso klar und ebenso bestimmend sind, wie für einen selbst.“ (Ja. 100f)

Diese Worte des Erzählers über die Perserin erinnern stark an die liebevollen, wohlwollenden Worte Franz-Josef Muraus in der *Auslöschung* über Maria, die, vergleichbar der Perserin, eine adäquate Partnerin, besser eine adäquate Gesprächspartnerin für den Geistesmenschen darstellt, da selbst durch und durch Geistesmensch.

„Ein Glück, dass ich nur ein paar Schritte zu machen habe, um mich an ihrer Gegenwart zu erfrischen, ein Glück, dass es sie gibt. Die Gespräche mit ihr sind doch immer die mit dem größten Effekt, gleichzeitig die angenehmste überhaupt. Mit Maria ist das immer anregend, ja immer aufregend, fast immer beglückend, dachte ich.“ (Ja, 186)

Die Konrad im *Kalkwerk* erfüllt bei Weitem nicht die Voraussetzungen für eine ideale Partnerin, ebenso wenig Frau Bruscon im *Theatermacher* oder Frau Reger in *Alte Meister*. Sie alle müssen noch belehrt, unterrichtet, charakterlich erzogen werden, um eine adäquate Partnerin zu werden. Die Perserin ist bereits eine.

Dennoch scheitert die Beziehung zwischen der Perserin und dem Erzähler.

„Plötzlich war mir dieser Mensch fremd geworden, hatte sich in allem und jedem von meinem Geist und von meinen Gefühlen entfernt gehabt.“ (Ja, 102)

„Mir war es plötzlich schon unerträglich, sie immer wieder in ihrem schwarzen Schafpelzmantel anschauen zu müssen [...].“ „Plötzlich hatte ich auch ihre Stimme nicht mehr vertragen [...].“ (Ja, 102)



Der Erzähler hat auch eine Begründung zur Hand, weshalb sich eine derart wunderbare Beziehung auflöst.

„Unglaublich, wie schnell sich die beste Beziehung, wenn sie über ihre Kräfte hinaus in Anspruch genommen wird, abnützt, schließlich aufbraucht.“ (Ja, 102)

„Schließlich hatte sich nach und nach, weil wir jeder auf seine Weise eigensinnig, eine viel zu lange Zeit nur auf uns selbst angewiesen waren, auch unser Gesprächsstoff abgenützt, schließlich erschöpft gehabt.“ (Ja, 102)

Eine Beziehung löst sich auf, und damit schließt sich der Kreis, wenn eine adäquate Kommunikation zwischen den Partnern nicht mehr möglich ist. Die Gefahr ist dann besonders hoch, wenn beide Partner bereits älter sind und vor der Beziehung ein Leben allein geführt haben, auf sich selbst angewiesen waren. Die eingegangene Beziehung erschöpft sich rasch, denn, so lehrt uns der Text, die Berührungspunkte, die gemeinsamen Interessen, nach einer gewissen Zeit, als Kontaktmittel, verbraucht sind. Der Text bietet keine Lösung dieses Dilemmas an. Er zeigt nicht auf, wie eine beständige, wertschätzende für beide Partner gewinnbringende Beziehung aussehen könnte, gestaltet werden müsste. Die Lösung der Perserin ist der Selbstmord. Die Lösung des Erzählers ist (wahrscheinlich) die Rückkehr in die Einsamkeit seines Anwesens. Beide wählen den Tod, die Perserin wörtlich, der Erzähler kehrt zurück in seine Krankheit, in seine Depression. Dennoch zeigte die Beziehung, und damit kehren wir zum zentralen Thema in den Texten Bernhards zurück, dass das Reden miteinander („[...] keine Gesprächigkeit, ein Redebedürfnis [...]“, [Ja, 13]) von fundamentaler Bedeutung ist. Die Protagonisten arbeiten vehement daran, indem sie ihre Frauen erziehen und belehren, um bei diesen diese Grundvoraussetzung herzustellen. Doch vergeblich, es gelingt nicht. Die Perserin würde diese vom Geistesmenschen gewünschten Eigenschaften besitzen, auch ein Geistesmensch sein, jedoch auch dann misslingt das Projekt einer geglückten Partnerschaft.

Der Wunsch des Bernhard'schen Geistesmenschen nach einer Partnerin/einem Partner, mit der/mit dem man „gute Gespräche“ führen kann, wird nicht nur in *Ja* deutlich, im *Kalkwerk* überdeutlich, ins Grotteske gesteigert, sondern auch schon, wie eben erwähnt, in der *Auslöschung* an vielen Stellen unmissverständlich gezeigt. Dort äußert sich der Protagonist Franz-Josef Murau über seinen Schüler Gambetti:

„Mit Gambetti zu sprechen war mir auch an diesen Tagen wieder ein großes Vergnügen gewesen nach dem mühevollen, schwerfälligen, nur auf die alltäglichen ganz und gar primitiven Bedürfnisse beschränkten Unterhaltungen mit der Familie in Wolfsegg.“ (Aus, 8)

„Gambetti ist ein guter Zuhörer und er hat ein sehr feines, durch mich geschultes Ohr für den Wahrheitsgehalt und für die Folgerichtigkeit eines Vortrags.“ (Aus, 9)

Wie glücklich müsste Konrad im *Kalkwerk* sein, wenn er eine Partnerin hätte, die die Eigenschaften Gambettis hat. Dann bräuchte er nicht quälende Versuchsreihen mit seiner Frau durchzuführen, um Hören und Verstehen von Grund auf zu lehren.

„Ich hatte in Gambetti immer einen aufmerksamen Zuhörer, der mich das, was ich zu sagen versuchte, mit Geduld entwickeln ließ, niemals störte, wir werden ja meistens schon in den Anfängen unserer Erzählungen und Berichte gestört, aufgehalten, wenigstens gehemmt, nicht Gambetti, der zum Zuhören erzogen worden ist von seinen Eltern [...]“ (Aus, 129)

Über einen weiteren Geistesmenschen in der *Auslöschung*, den verstorbenen Onkel Georg, äußert sich Franz-Josef Murau wie folgt:

„Es musste ihn, so dachte ich schon damals, in Wolfsegg unendlich langweilen, denn zu dem, wozu er immer die größte Lust gehabt habe, nämlich ein anregendes Gespräch zu führen, war er in Wolfsegg niemals gekommen.“ (Aus, 34)

An einer anderen Stelle heißt es:

„Sie [Murau spricht mit Gambetti über Wolfsegg] müssen sich vorstellen, daß dort nur die widerwärtigsten Leute aus- und eingehen, stupide, lächerliche, uninteressante Leute [...], mit welchem man nicht das geringste Gespräch führen kann, keinen Gegenstand kann man mit diesen Leuten angehen, ohne schon von Anfang an zu scheitern.“ (Aus, 86)

Und über die Hochzeitsgäste auf Caecilias Hochzeit sagt Franz-Josef Murau:

„Wir glauben, wir werden über vieles sprechen können mit dem einen und dem anderen, und stellen fest, daß wir mit ihnen allen gar nichts sprechen können.“ (Aus, 270)

Warum hält die „Partnerschaft“ des Geistesmenschen mit Gambetti und die „Partnerschaft“ mit der Perserin nicht?

Beide scheinen die gleiche Persönlichkeitsstruktur zu haben, jene, die sich der Geistesmensch so sehr wünscht. Die Antwort scheint mir offensichtlich. Die Beziehung Franz-Josef Muraus zu Gambetti ist keine lockere, spontan entstandene, sondern eine offizielle (Lehrer-Schüler-Verhältnis mit finanzieller Entlohnung des Lehrers). Sie sind gewissermaßen aneinander gebunden, durchaus vergleichbar einer Ehe, und sie haben ein Projekt, ein gemeinsames Ziel, die philosophisch-literarische und persönliche Bildung Gambettis, und sie verfolgen dieses Projekt schon seit 15 Jahren. Den Erzähler und die Perserin in *Ja* verbindet nichts, sie haben kein gemeinsames Lebensprojekt, haben bereits (aufgrund ihres Alters und ihrer Vorgeschichte) schon ein Leben gelebt, und ihr Aufeinandertreffen ist Zufall und basiert auf momentaner Sympathie, da ähnliche Persönlichkeitsmerkmale, darüber hinaus auf einigen gleichen Interessen.

Gambetti und Franz-Josef Murau ergänzen sich hingegen ausgezeichnet.

„[...] und sehr oft ist es der Fall, daß wir beide nicht wissen, ist jetzt Gambetti der Schüler und bin ich der Lehrer oder umgekehrt. Dann ist unser „Idealzustand“ eingetreten.“  
(Aus, 9)

Hier wird explizit der Idealzustand in einer Beziehung genannt: Kongenialität, gemeinsames langjähriges Projekt, gegenseitige Wertschätzung, emotionale Sensibilität und schließlich das entscheidende Kriterium, die Kommunikationsfähigkeit.

Exakt diese Punkte werden in den Ehen der Bruscons und der Konrads nicht oder nur z.T. sichtbar, da die Ehefrauen keine Gambettis (diesen sind die Eigenschaft des Zuhörens schon als Kind gelehrt worden) sind und weder bereit noch fähig sind, sich zu solchen machen zu lassen.

### 3.1 Die Figur der Ehefrau

Als Bruscon, Sarah und Ferruccio am Tisch sitzen und endlich ihre begehrte Frittatensuppe löffeln, erscheint Agathe Bruscon in einem dicken Schlafrock.

*Sarah* zu Bruscon  
Mutter ist da  
**Bruscon**  
Was hast du gesagt  
*Sarah*  
Mutter ist da  
die Mutter ist da  
**Bruscon**  
Wo ist sie  
*Sarah*  
Da  
**Bruscon**  
Da da  
nimmt einen Löffel Suppe  
ich sehe sie nicht  
*Sarah*  
Da ist die Mutter  
da  
**Bruscon** blickt auf  
Achja du  
nimmt einen Löffel Suppe  
Ausgezeichnete Suppe  
ganz ausgezeichnete Suppe (The, 155f)  
[...]

Agathe erscheint, die Tochter weist mehrmals darauf hin, aber Bruscon sieht sie nicht, will sie nicht sehen. Er kann sie auch nicht sehen, denn er isst seine Suppe. Ein derartiges Verhalten zeugt von Respektlosigkeit, ist Zeichen einer deutlichen Geringschätzung der Person, die eben zum Essen erscheint. Die Ehefrau des Protagonisten tritt auf die Bühne, und sie wird sofort von diesem mit Missachtung bestraft. Agathe Bruscon sagt im kompletten Stück kein einziges Wort, agiert nie im Vordergrund. Sie ist, das konkrete Leben in der Familie betreffend, bedeutungslos. Bruscon, der Vater, trifft die Entscheidungen, steuert das Familienleben. Doch dies scheint nur so zu sein. Die Person, die die „innere Qualität“, die Atmosphäre, den wahren Zustand der Familie prägt und prägte, ist die Ehefrau, die Mutter, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

Die Bruscons haben sich kennengelernt in Le Havre. Die Gründe werden genannt. Es ist nicht Sympathie, Zuneigung oder gar Liebe.

**Bruscon** (zu Sahra)  
*Deine Mutter ist ein Antitalent  
 aber gerade deshalb  
 habe ich sie genommen* (The, 148f)  
 [...]

Er hat sie „genommen“. Bruscon hat nicht um sie geworben, er hat nicht versucht, ihre Liebe zu gewinnen, er hat ihr nicht Geschenke gemacht, nette Worte gesprochen etc. Im sprachlichen Ausdruck „genommen“ ist ein Recht auf „die Ware“ impliziert. Es ist nicht nötig zu fragen, zu bitten etc. Man nimmt sie sich einfach.

Er hat sie genommen, da sie ein Antitalent ist, eine Person, die man belehren, erziehen, formen („Ich könnte dich lösen habe ich gedacht, dir Leben einhauchen. Was für ein Irrtum.“ [The, 214]) kann. Doch selbstverständlich (wie sollte es anders sein bei einem „Lehrer“ dieser Art) hat sie nie die von Bruscon gewünschten Fähigkeiten und Fertigkeiten erreicht, nie das gewünschte Wissen erworben, sich nie die charakterlichen Eigenschaften angeeignet.

**Bruscon** (zu Sahra über ihre Mutter)  
 [...]  
*Sie ist nie gut gewesen  
 sie hat nie begriffen  
 was habe ich nicht alles in sie hineingeredet  
 nichts hat sie begriffen* (The, 149f)  
 [...]  
 [...]  
*Jahrzehntelang müssen sie trainiert werden  
 um das Einfachste zu begreifen  
 Und wie schwer ist es erst  
 wenn es sich um die eigene Frau handelt* (The, 120)  
 [...]

Diese Ehemann/Ehefrau-Lehrer/Schülerin-Konstellation finden wir exakt wieder beim Ehepaar Reger/Frau von Reger in *Alte Meister*. Auch der Philosoph und Musikkritiker Reger hat Jahrzehnte versucht, seine Frau über Philosophie, Literatur und Musik aufzuklären. Selbstverständlich auch hier vergeblich. Auch die Ehefrau von Reger versteht letztlich nichts und auch sie wird „genommen“.

„[...] wir nehmen sie doch, weil wir sie mit dem gleichen Wert des Lebens bekannt machen wollen, sie darüber aufklären wollen, was das Leben sein kann, wenn es geistig geführt wird [...].“ (Alt, 160)

„Aber ich habe ihr natürlich mit der Zeit die falsche und also die wertlose Literatur austreiben können und die falsche und wertlose Musik, sagte Reger, und ich habe sie mit wesentlichen Teilen der Weltphilosophie bekannt gemacht. Der weibliche Kopf ist der widerspenstigste, so Reger damals in der Singerstraßenwohnung, wir glauben, er ist zugänglich, während er doch unzugänglich ist.“ (Alt, 161)

Noch einmal: Exakt die gleiche Vorgehensweise und das gleiche Motiv bei der Partnerwahl. Man nimmt eine Frau, um sie zu belehren, zu unterrichten, sie auf ein „hohes geistiges Niveau“ zu führen. Jedoch, es ist vergeblich.

„[...] von da an hat meine Frau alles sehr rasch begriffen, aber natürlich hätte ich sicher noch jahrelang, wenn nicht jahrzehntelang an ihr arbeiten können, so Reger [...].“ (Alt, 160)

Bruscon verzweifelt am mangelnden Kunstverständnis der Frauen/seiner Frau. Ferner fehlt ihnen jedes Philosophische.

**Bruscon** (zu Ferruccio)  
 [...]
 *Die Frauen haben keinen Kunstbegriff  
 den Frauen fehlt  
 gänzlich alles Philosophische  
 das ist es  
 philosophisches Gehirn fehlt*  
 [...]
 *Kannst du dir vorstellen  
 daß wir mit deiner Mutter  
 über Schopenhauer sprechen  
 Das hat es nie gegeben  
 Völlig geistlose Köpfe  
 oder über Montaigne  
 Dann machen sie sich lustig  
 wenn sie nichts verstehen* (The, 182)  
 [...]

*Was die Kunst betrifft  
haben wir das weibliche Geschlecht  
niemals gebraucht (The, 181)  
[...]*

Hinzu kommt, dass Agathe Bruscon ständig krank ist.

**Bruscon**  
[...]  
*Eine Niederträchtigkeit  
andauernd Krankheiten vorzuspielen  
die sie gar nicht hat  
[...]  
Hysterisch das ist es  
Hustenvortäuschung  
Asthmatheater  
eure Mutter hat ein ungeheures Reservoir  
an Krankheitssymptomen (The, 165f)  
[...]*

Darüber hinaus bemängelt Bruscon das äußere Erscheinungsbild seiner Frau.

**Bruscon**  
[...]  
*Wie du aussiehst  
Eine Schande für das Theater  
eine Schande für das weibliche Geschlecht (The, 218)  
[...]*

Schließlich stößt Bruscon noch die Tatsache auf, dass seine Frau die Tochter eines Maurerpoliers ist, eine Proletarierin. Durch deren Verschwendungssucht, Gier nach materiellem Wohlstand und Streben nach Luxus wirken sie schädlich auf Familie und Kinder.

**Bruscon**  
[...]  
*Die Proletarier verlangen den Luxus  
das ist es  
das ist es  
das uns an den Rand des Ruins bringt  
Wenn die Proletarier auftrumpfen  
dann trumpfen sie gehörig auf (The, 163)  
[...]  
(an Sarah)  
sie hätte euch von Kindheit an  
in Samt und Seide gesteckt  
Baumwolle tat es auch  
[...]*

wäre es nach eurer Mutter gegangen  
 die Tochter eines Maurerpoliers  
 sie hätte euch schon in der frühesten Kindheit  
 zutode verzogen (The, 163f)

[...]

Es war nicht meine Idee  
 in dieses Utzbach zu gehen  
 Nicht unter vierhundert Einwohnern

[...]

habe ich gesagt  
 Agathas Geldgier  
 Ich habe es ja geahnt (st, 104)

[...]

In der Erzählung *Beton* taucht auch die geldgierige, nach Status strebende Ehefrau auf. Der Wunsch von Anna Härdtl, ihr Mann möge sich doch selbständig machen, ein eigenes Geschäft eröffnen, obwohl sie wusste oder ahnte, dass er als Geschäftsmann nicht geeignet ist („Aber sie konnte ihrem Mann keinen Vorwurf machen, sie hatte ihn ja mehr oder mehr gezwungen, das Geschäft anzufangen [...] [Bet, 114]), führte die Familie Härdtl in den wirtschaftlichen Ruin und Hanspeter Härdtl in den Selbstmord.

Es sind die Frauen/Ehefrauen/Mütter, die die Familie in den Abgrund führen. Hier beim *Theatermacher* ist es Frau Bruscon, in *Beton* Anna Härdtl, in der *Auslöschung* ist es die Mutter von Franz-Josef Murau und Ehefrau des Vaters, die, aus der Sicht Franz-Josef Muraus, ausgesprochen negativ das Leben in Wolfsegg beeinflusste.

„Die treibende Kraft des Bösen, muß ich mir sagen, ist immer meine Mutter gewesen, hatte ich zu Gambetti gesagt. Das Böse auf Wolfsegg, wenn wir es auf seinen Ursprung zurückführen, führte immer auf unsere Mutter zurück, sie war der Ausgangspunkt.“  
 (Aus, 233)

Ebenso Voss, der Protagonist in *Ritter, Dene, Voss* fällt ein vernichtendes Urteil über die Mutter, die Ehefrau.

**Voss**

[...]

schaut auf das Mutterportrait  
 Die Mutter war die Böswillige  
 nicht der Vater  
 die Mutter ist die Schuldige  
 nicht der Vater (RDV, 311)

[...]

**Voss**

[...]

*Unsere Mutter war doch  
eine schöne Frau  
anziehend  
aber auf dem Bild ist sie abstoßend  
sie war bössartig  
aber auf dem Bild ist liebenswürdig (RDV, 316)  
[...]*

Auch auf *die Konrad* im *Kalkwerk* sei hier kurz verwiesen. Die verkrüppelte, unbewegliche, in einem Krankensessel „gefesselte“ Konrad, die Ehefrau des Protagonisten Konrad, bringt Krankheit mit in die Ehe, in die „konradsche Eehölle“. (Kal, 8)

In *Amras*, einer Erzählung aus der frühen Schaffenszeit Bernhards, ist die Tatsache sehr drastisch beschrieben. Die Ehefrau erkrankt als junge Frau an Epilepsie. Einer ihrer Söhne erbt diese Krankheit. Ehefrau/Mutter und das Kind belasten das Familienleben durch ihre Krankheit so enorm ([...]diese Krankheit hat uns alle, von einem gar nicht mehr eruierbaren Zeitpunkt an, zerstört [...] AMR, 116), dass der wohlhabende Vater in eine psychische Krise stürzt, zu trinken beginnt, der Spielsucht anheimfällt und die Familie in den sozialen und wirtschaftlichen Ruin treibt. Daraufhin beschließt die vierköpfige Familie den kollektiven Selbstmord. Entscheidend ist der Punkt, und darauf wird in *Amras* dezidiert hingewiesen, dass eine kranke Frau die Krankheit in die Ehe und in die Familie bringt und damit Ehe und Familie zerstört.

„Unsere Mutter verursachte uns unsere größte Qual, ihre größten Qualen, nichts als unausgesetzte Qualen bis in die kleinen und kleinsten Einzelheiten hinein.“ (Amr, 161)

Auch im Roman *Korrektur* ist es die Mutter von Roithamer, die nicht nur eine schlechte Mutter und eine schlechte Ehefrau ist, sondern buchstäblich das Unglück über die Familie und den Gutshof der Roithamers bringt. Mit ihrem Erscheinen ist der Untergang der Familie und ihres Besitzes besiegelt.

Dem Wirt im *Theatermacher*, wahrlich kein Geistesmensch im Bruscon'schen Sinne und von diesem auch ob seiner Kunstfeindlichkeit verachtet, widerfährt das gleiche „Männerschicksal“. Es trifft wohl alle Männer, egal ob „gewöhnlicher Mann“ oder Geistesmensch.

**Bruscon** (zum Wirt)  
[...]  
*Warum sind Sie denn  
nicht in Gaspoltshofen geblieben  
Sie Unglücklicher  
nach einer Pause  
Wegen einer Frau  
in dieses Utzbach*



nach einer Pause  
 [...]
 *Wer weiß*  
*es blieb Ihnen keine andere Wahl*  
*Das Weib lockt den Mann*  
*aus der schönsten Gegend*  
*in das scheußlichste Loch*  
*Alles krankmachend hier* (The, 124f)  
 [...]

Die Frau/Ehefrau bringt das Unglück zum Mann, das Unglück in die Familie. Die Frauen/Ehefrauen sind also nicht nur ohne Kunstverstand, geistig minderbegabt, sondern auch noch „krank“ (nicht nur im metaphorischen Sinne) und infizieren gewissermaßen den Rest der Familie. So heißt es in der Auslöschung:

„Genauso, wie sie immer der Ursprung alles Bösen gewesen ist, zog sie auch immer alles Böse an sich. Jeder Mensch, der mit ihr in Berührung gekommen ist, war auf einmal ein böser Mensch [...].“ (Aus, 233)

„Die Frauen tauchen auf und bringen den Mann (...) von seinen guten Eigenschaften, ja von seinem ganzen guten Charakter ab und vernichten ihn oder machen ihn wenigstens zu ihrem Hampelmann.“ (Aus, 40)

Explizit wird auf diese beiden Tatsachen noch einmal in folgenden Zeilen hingewiesen.

**Bruscon**  
 [...]
 *Der Vater kann sagen was er will*  
*es nützt nichts*  
*Die Mutter verdirbt alles*  
*was der Vater zustandegebracht hat*  
 [...]
 *Debiler Sohn*  
*Mehr oder weniger*  
*dumme Tochter* (The, 134)  
 [...]

Der Ehemann und Vater Bruscon, der Regisseur der „Ehekomödie“ und der „Familienkomödie“ verzweifelt in jeder Hinsicht an seiner Ehefrau (und seinen Kindern) sowie generell an der ganzen „Theaterspielerei“. Doch zunächst scheint es keine Alternative zu geben.

**Bruscon**  
 [...]
 *Wenn wir ehrlich sind*  
*ist das Theater an sich eine Absurdität*  
 [...]

*wenn wir ehrlich sind  
 können wir überhaupt nichts mehr tun  
 außer uns umbringen  
 da wir uns aber nicht umbringen  
 [...]  
 versuchen wir es immer wieder mit dem Theater  
 [...]  
 und wir spielen Theater  
 und ist das alles auch das Absurdeste  
 und Verlogenste (The, 120f)  
 [...]*

Die Situation scheint ausweglos zu sein. „Mann“ ist verdammt, Theater zu spielen. Doch es gibt eine Alternative: das Alleinsein.

Dem männlichen Geistesmenschen, respektive dem „einfachen, männlichen Menschen“ ist es durchaus möglich, alleine aufzutreten, also nicht als Schauspieler in einem komplexen Drama.

***Bruscon***  
 [...]  
*die Musiker haben  
 das große Los gezogen  
 Schauspielerei ist umständlich  
 Alles widerwärtig  
 was damit zusammenhängt  
 nur eine Geige  
 sonst nichts  
 nicht einmal eine Frau brauchen wir dazu  
 nur unser Gehör  
 und eine gewisse Fingerfertigkeit (The, 188f)  
 [...]*

Es fällt nicht schwer, diese Zeilen zu interpretieren. Ein Mann kann auch glücklich werden ohne Frau, wenn er nur seine Geige hat, auf der er spielen kann. Denn dazu benötigt er „nicht einmal eine Frau“, nur „eine gewisse Fingerfertigkeit“. Dass hier der Vorgang der Onanie beschrieben wird, ist offensichtlich.

## 3.2 Zusammenfassung

Die Ehefrau ist dem Mann intellektuell unterlegen. Der Mann hat die beschwerliche Aufgabe, die Ehefrau zu erziehen, zu formen, zu unterrichten, um sie auf ein höheres geistiges Niveau zu heben. Ziel ist die kongeniale Kommunikation über ein gemeinsames Lebensprojekt. So der Plan, doch der misslingt. Eine Frau ist, trotz größter Bemühungen von Seiten des Mannes, nicht belehrbar. Die Frau wird nie das geistige Niveau des Mannes erreichen.

Der Mann besitzt theoretisch die Kompetenz, ein niveauvolles Familienleben und eine glückliche Ehe zu gestalten. Es ist die Ehefrau, die das Unglück in die Familie und in die Ehe bringt. Sie ist die Ursache für die Pathologisierung des Familien- und Ehesystems.

Der Mann kann unter diesen Umständen nur vordergründig, mehr oder weniger sinnentleert, agieren. Er kann sich ergötzen an seiner Geistesstärke, an seinen philosophischen Erkenntnissen. Letztlich leitet er aber nur ein Theater, eine gigantische, immer gleiche Komödie. Die Frau (ihre Natur, ihre Krankheit) ist es jedoch, die alles fundamental und nachhaltig negativ prägt.

Die einzige Alternative wäre, das Theater nicht mitzuspielen. Alleine in der Welt zu agieren, alleine „aufzutreten“, ohne Frauen. In sexueller Hinsicht wäre dies kein Problem, es gibt die Onanie. Doch das Alleinsein ist keine wirkliche Alternative, kein zukunftsträchtiges Lebenskonzept.<sup>167</sup>

### ***Bruscon***

[...]

*Aber was wäre eine solche Komödie wie die meinige  
ohne weibliche Darsteller*

*wir brauchen sie*

*Will unsere Komödie aufblühen*

*brauchen wir Frauen in unserer Komödie*

*das ist die Wahrheit*

*ist sie auch noch so bitter (The, 119)*

[...]

---

<sup>167</sup> Vgl. *Auslöschung*: „Ich sehne mich immer nach dem Alleinsein, aber bin ich allein, bin ich der unglücklichste Mensch.“ (Aus, 241).



*Und sage er zum Beispiel, wie ungeheuerlich der Kropotkin sei, verstehe sie ihn nicht, was ihm die Studie bedeute, verstehe sie ihn nicht, was er denke, verstehe sie ihn nicht. Sagt er: die Naturwissenschaft ist alles, allein, die Naturwissenschaft, so verstehe sie ihn nicht. Sage er: das Politische ist es, das Politische, verstehe sie ihn nicht. Sage er Pascal oder Montaigne oder Descartes oder Dostojewskij oder Gregor Mendel oder Wittgenstein oder Francis Bacon, sie verstehe ihn nicht.*

Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*

## 4 Das Kalkwerk

Der Roman *Das Kalkwerk* erschien 1970 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

### Inhalt

Auf der Suche nach dem geeigneten Moment und dem geeigneten Ort, um seine Studie über das Gehör niederzuschreiben, reist Konrad mit seiner schwerkranken, verkrüppelten Frau zwanzig Jahre quer durch Europa. Schließlich bietet sich die Möglichkeit für Konrad, ein im Besitz von Konrads Neffen Hörhager sich befindendes stillgelegtes Kalkwerk, in der Nähe der oberösterreichischen Ortschaft Sicking, zu kaufen. Hier glaubt Konrad den idealen Ort für weitere Studien und schließlich für die Niederschrift seiner wissenschaftlichen Abhandlung gefunden zu haben. Doch auch im Kalkwerk gelingt es ihm nicht, auch nur einen Satz zu schreiben. Der Text schildert die täglichen Abläufe in der Konrad'schen Ehe.<sup>168</sup> Konrad selbst ist besessen von seiner Studie, und seine an einen Krankensessel gebundene Frau, die Konrad, dient über weite Strecken als Experimentierobjekt für seine qualvollen und ausgedehnten Hör- und Verstehversuche. Schließlich ermordet Konrad seine Frau und er wird festgenommen, um entweder im Gefängnis zu landen oder in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen zu werden. Seine Geistesarbeit, seine Studie über das Gehör, wird somit nie niedergeschrieben werden.

<sup>168</sup> „An je einer Stelle sind Herr und Frau Konrad als Geschwister bzw. Halbgeschwister ausgewiesen [...], was eine inzestuöse Beziehung suggeriert [...]. Trotzdem steht das Ethethema im Vordergrund.“ (Langer 2018, S. 55).

Erzählt wird das Leben der Konrads von einem namenlosen Versicherungsvertreter, der diese Informationen größtenteils von den Verwaltern zweier Liegenschaften, die mit den Konrads häufig in Kontakt standen, Fro und Wieser, bezieht.

Im Zentrum des Romans steht ein stillgelegtes Kalkwerk in der Nähe der oberösterreichischen Ortschaft Sicking. Diese ist nachweisbar und befindet sich in der Nähe von Vöcklabruck und unweit des Wohnortes von Bernhard. Damit verlegt der Autor erneut (wie im *Theatermacher* und in der *Auslöschung*) eine Erzählung ins Oberösterreichische. Renate Langer geht davon aus, dass die Wahl der Ortschaft Sicking kein Zufall ist:<sup>169</sup> „Für die Wahl entscheidend war wohl die Lautgestalt des Ortsnamens, der an das englische Wort ‚sick‘ und das deutsche Wort ‚siech‘ denken lässt.“ Diese Aussage trifft sie in Zusammenhang mit der weiter angeführten Feststellung, dass der Ort der Kindheit von Konrads Frau, Toblach in Südtirol, von seiner Klanggestalt her an Toben und Lachen erinnert und somit an Vitalität und Gesundheit. Ob dies von Bernhard so gewollt war, sei dahingestellt, die Gedankengänge Langers sind durchaus nachvollziehbar, aber kontrovers zu sehen, wie unten gezeigt wird (Toblach ist vielmehr der Ort der Enge und des eingeschränkten Denkens). Entscheidend für mich hingegen ist die im Text aufgebaute Opposition Sicking (Kalkwerk – Konrad) vs. Toblach (Heimatort seiner Frau), und zwar in der Hinsicht, dass die Konrad Stück für Stück ihren Heimatort, damit ihre Geschichte, ihre Identität im Zuge ihres Lebens im Kalkwerk aufgibt.

„Ab und zu, habe Konrad zu Fro gesagt, wären in den ersten Sickinger Jahren im Kopf seiner Frau noch recht oft das Wort Toblach und der Begriff Toblach aufgetaucht [...] aber immer weniger oft, soll Konrad zu Fro gesagt haben.“ (Kal, 19)

„[...] der Begriff Toblach spiele auf einmal keine Rolle mehr, seine Frau habe Toblach aufgegeben, wie ihm scheine, indem sie Toblach aufgegeben habe, sich selber aufgegeben [...]“ (Kal, 19)

„In das Kalkwerk!, habe er immer wieder gedacht, in das Kalkwerk!, in das Kalkwerk!, während seine Frau an nichts anderes gedacht hat als nur: nach Toblach zurück, zurück nach Toblach!, [...]. (Kal, 24)

Auf die dargestellte Konstellation, dass eine Ehefrau ihre Identität, ihre Wurzeln aufzugeben hat, um fortan in dem vom Ehemann gewünschten Umfeld (auch geographisches) zu leben, wird unten explizit eingegangen.

---

<sup>169</sup> Vgl. Langer 2018, S. 53.

Das Kalkwerk war von jeher im Besitz der Großfamilie Konrads und

„Konrad habe schon in der Kindheit an der Vorstellung gearbeitet, sich einmal im Kalkwerk niederzulassen, meint Fro, von frühester Jugend an habe er den Plan, einmal in das Kalkwerk einzuziehen und in ihm hausen zu können, verfolgt, Besitz zu ergreifen von dem alten Mauerwerk [...] in der absoluten Isolation von Sicking [...].“ (Kal, 16)

Entscheidend für Konrad ist die Einsamkeit, die Abgeschiedenheit, die Trennung von Menschen. Dies scheint ein Bedürfnis von ihm zu sein, auf dessen Befriedigung er offensichtlich Jahrzehnte hat warten müssen.

An dieser Stelle sei kurz eingeschoben, dass das Aufsuchen eines abgelegenen Ortes, um dort einer Geistesarbeit nachzugehen, ein Motiv ist, das in den Bernhard'schen Texten gehäuft auftritt. In *Korrektur* ist es die höllersche Dachkammer, in die sich Roithamer zurückzieht, um seine Schriften über Altensam zu verfassen, in *Ja* lebt der Erzähler in einem abgelegenen Gehöft, an seiner Studie über die Antiteilchen arbeitend, in *Verstörung* isoliert sich „der Industrielle“ in seinem Jagdhaus und in der *Auslöschung* schlägt der Schüler Franz-Josef Muraus, Gambetti, seinem Lehrer vor, mit ihm in das Hochgebirge zu fahren, um dort ungestört ihrer Geistesarbeit nachzugehen.

In der *Auslöschung* heißt es:

„[...] in einem engen, ihm von Kindheit an vertrauten Tal, werde es uns beiden auf die angenehmste Art nützlich sein, unsere Studien voranzutreiben, völlig abgeschirmt von den Störungen, die diese unsere Studien sonst immer belästigen [...].“ (Aus, 167)

Die Liste der Städte (eine Stadt ist der Inbegriff von Menschenansammlung und das genaue Gegenteil von Einsamkeit), in denen die Konrads lebten, zeigt, wie ruhelos sie umherzogen, um dann endlich den Ort (seinen, Konrads Ort), das Kalkwerk, zu finden. Sofort nach der Ankunft beginnt Konrad, das Haus nach seinen Vorstellungen umzubauen.

„Zuerst, habe Konrad zu seiner Frau gesagt, sagt Wieser, müßten sie vor der Außenwelt, der sie endlich entkommen seien, sicher sein, müßten also sofort die Fenster vergittern und die Türen verriegeln lassen [...].“ (Kal, 21)

„Zu Wieser: festverschlossene, festverriegelte Türen, festvergitterte Fenster, alles festverschlossen und festverriegelt und festvergittert.“ (Kal, 21)

Die Umbaumaßnahmen zur Sicherung und Abschottung des Kalkwerks von der Außenwelt seien so überzogen gewesen, dass sich der Schmid und der Zimmermann zunächst weigerten, die geforderte Arbeit auszuführen, aber dann, nachdem Konrad eine hohe Summe bot, doch derart schwere Gitter und Riegel anfertigten (vgl. Kal, 21f.). Weiter gab Konrad in Auftrag,

hochwachsendes Gestrüpp anzupflanzen, so dass „kein Mensch mehr einen Blick auf das Kalkwerk werfen kann [...]“ (Kal, 22) Das Kalkwerk ist nur von Osten her erreichbar, gegen Norden und Westen grenzt es ans Wasser, im Süden ans Felsgestein. Erst wenn man unmittelbar (aus dem hohen Gestrüpp heraustretend) vor dem Kalkwerk steht, sieht man es. Dass im Winter kein Schneeflug zu einem stillgelegten Kalkwerk fährt, ärgert Konrad zunächst, dann verweist er sofort auf den Vorteil dieser Tatsache: „[D]urch den tiefen Schnee stapft kein Mensch mehr zu uns.“ (Kal, 24) Durch die Lage des Kalkwerks und durch die vollzogenen Baumaßnahmen ist dieser Ort, dieser Raum, nahezu unzugänglich geworden, er ist isoliert von der Außenwelt, getrennt von den Menschen. Hinzu kommt, dass man, selbstverständlich abgesehen von den Naturgeräuschen (Wasser, Vögel, Eis ...), keinen (zivilisatorischen) Laut im Kalkwerk höre.

„Wie ich durch den Felsvorsprung nichts vom Sägewerk höre, höre ich auch nichts vom Gasthaus herüber durch den Felsvorsprung, soll er gesagt haben. Ist es im Gasthaus am lautesten, hier im Kalkwerk höre er nichts.“ (Kal, 25)

Die Tatsache, dass es im Kalkwerk absolut ruhig ist, „komme [so Konrad] naturgemäß seiner Studie zugute, die sich nicht zufällig mit dem Gehör befasse, schließlich sei ja auch ‚Das Gehör‘ der Titel der Studie“. (Kal, 25)

Auch habe Konrad die Räume im Kalkwerk renovieren lassen, neue Fußböden aus Lärchenholz, neue Fensterbänke, neue Türstöcke, und er hat „auch gleich alle Stukkaturen auf der unteren Saaldecke erneuern lassen“. (Kal, 104)

Ein Ziel der ganzen Bauarbeiten sei die Vereinfachung („Alles vereinfacht“ Kal, 20), die Schnörkellosigkeit („entfernen lassen, alle Schnörkel sofort, zu einem Großteil habe er diese Schnörkel mit seinen eigenen Händen aus den Wänden heraus- und von den Wänden heruntergerissen, herausgebrochen und herausgeschlagen [...]“ Kal, 20).

Das Kalkwerk scheint somit ein gut gesichertes, nicht einsehbares, perfekt renoviertes, edel, schlicht und ursprünglich eingerichtetes, großes, herrschaftliches Gebäude zu sein.

Dort (auf Initiative von Konrad) verbarrikadieren sich die Konrads, wollen nicht gesehen werden, wollen keinen Kontakt zur menschlichen Gesellschaft.<sup>170</sup> Er, Konrad, habe schon seit län-

<sup>170</sup> Der Wunsch des Geistesmenschen nach dem Alleinsein, die Ablehnung von „Gesellschaft“, ist ein hinlänglich bekanntes Motiv in zahlreichen Arbeiten Bernhards. Gleichzeitig bringt aber der Protagonist immer wieder zum Ausdruck, dass das Alleinsein, so sehr er sich das wünscht, auch „ungesund“ ist, problematisch und letztlich dann doch kein wünschenswerter Zustand. So sagt Fürst Saurau in der *Verstörung* bezugnehmend auf das von „den Frauen“ (seine Schwestern und seine Töchter) auf der Burg alljährlich veranstaltete Schauspiel, zu dem Hunderte von Menschen eingeladen werden: „Wenn es nach mir ginge, sagte der Fürst, so käme überhaupt kein Mensch mehr herauf, kein Mensch, nicht ein einziger. Freilich, sagte er, ist dieses Alleinsein dann auch ein krankhafter Zustand, natürlich.“ (Ver, 115). Auch wird in diesem Zusammenhang immer wieder eine Attribuierung vorge-



gerer Zeit den Kontakt zu seinen Verwandten abgebrochen und habe nun auch erreicht, dass auch die Verwandten seiner Frau das Ehepaar nicht mehr aufsuchen.

„[...] aber jetzt kämen alle diese Leute nicht mehr, das Kalkwerk sei nach und nach frei geworden von diesem Verwandtschaftsunrat. Wir brauchen alle diese Leute nicht<sup>171</sup>, soll Konrad zu seiner Frau gesagt haben, immer wieder, so lange, bis alle diese Leute endlich ausgeblieben sind und sich nicht einmal mehr brieflich zu melden getraut haben.“ (Kal, 89)

Die Tatsache, dass Konrad seiner Frau den Kontakt zu ihrer Verwandtschaft unmöglich gemacht hat, wird unten noch einmal angesprochen.

Die Konrads werden also nur von (ausgewählten) Personen besucht, die entweder unumgänglich sind (z.B. Handwerker), denen von Amts wegen der Zutritt nicht verwehrt werden kann (Baurat, Forstrat ...), die zum Hauspersonal gehören (Höllner) oder von Konrad gerne gesehen sind (z.B. die Verwalter der in der Nähe des Kalkwerks sich befindenden Liegenschaften der ermordeten Landwirte Mußner und Trattner, Wieser und Fro).

Das Kalkwerk scheint ein perfekter „Raum“ zu sein, ein idealer Wohnort: wunderbar gelegen, geschmackvoll renoviert, absolut ruhig, ungestört vor neugierigen Blicken und aufdringlichen Besuchern.

Dieser Eindruck eines fiktiven objektiven Betrachters vom Kalkwerksgebäude wird von Konrads Charakterisierung dieses „Raumes“ radikal relativiert:

„Natürlich sei Sicking ein Kerker, sagte Konrad zu Fro, und es mache ja auch von außen schon den Eindruck eines Kerkers, eines Arbeitshauses, einer Strafanstalt, eines Zuchthauses [...].“ (Kal, 19)

„Aha, in diese Idylle ist das Ehepaar Konrad hineingegangen, mögen Sie denken, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, in Wirklichkeit ist aber das Ehepaar Konrad, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, genau in das Gegenteil einer Idylle hineingegangen, wie es ins Kalkwerk hineingegangen ist.“ (Kal, 85)

---

nommen: Frauen benötigen Gesellschaft – Männer (Geistesmenschen) bevorzugen das Alleinsein. Weiter heißt es in der *Verstörung*: „Während ich selbst mich mit der Zeit beinahe vollkommen von der Gesellschaft abgeschlossen habe, keine Besuche mehr empfangen, sagte der Fürst, gehen die Frauen immer mehr in einer geradezu bestialischen Gesellschaftsabsurdität auf.“ (Ver, 140).

<sup>171</sup> Warum ist Konrad der Meinung, man brauche die Verwandtschaft nicht? Hierfür gibt es zwei Gründe. Erstens wünscht er, dass seine Frau ohne Störungen von „außen“, ausschließlich mit seinem „Denksystem“ konfrontiert wird, allein seiner Beeinflussung unterliegt und zweitens, dass auch er nicht von den Verwandten in seinen Studien gestört wird. Der gleichen Auffassung ist der Geistesmensch Oehler in *Gehen*: „[...] denn wie man immer wieder beobachtet, handeln die stumpfsinnigen Verwandten, wie zum Beispiel Schwestern und Frauen oder Brüder und Neffen [...] schnell, sie warten nicht einmal den Augenblick des endgültigen Todes oder des endgültigen Verücktwerdens des gehaßten Objekts ab, sagt Oehler, sondern vernichten [...] noch vor dem endgültigen Tode [...] ihres gehaßten Denkers als Anverwandten dessen sie irritierende Schriften.“ (Geh, 175f.).

Kurz eingeschoben sei an dieser Stelle die Bemerkung, dass die Wohnstätten, in der der Geistesmensch seine Studie betreibt, in den fast zwanzig Jahren auseinanderliegenden Romanen *Das Kalkwerk* und *Die Auslöschung* gleich charakterisiert werden, nämlich als *Kerker*, obwohl die Orte an sich, das perfekt renovierte, herrschaftliche Kalkwerk und die sich in einem Palazzo befindende große Wohnung (Aus, 242) auf der Piazza Minerva in Rom, die Franz-Josef Murau in seinem „Größenwahn“ (Aus, 242) zu einem „ungeheuerlichen Preis“ (Aus, 242) gemietet hat, das genaue Gegenteil von dem darstellen, was man gemeinhin unter einem Kerker versteht. Murau spezifiziert diesen Kerker näher und bezeichnet ihn als „Denkkerker“ (Aus, 242).

Das Leben unter optimalen äußeren Rahmenbedingungen ist keine Gewähr für ein unbeschwertes, glückliches Leben. Das Denken und Fühlen in solchen optimalen Lebensräumen kann oft „eng, dunkel, kalt und ausweglos“ sein, den Bedingungen in einem Kerker ähnelnd.

Es scheint offensichtlich so zu sein, dass sich hinter der Eindruck erweckenden Fassade etwas Schreckliches abspielt, das niemand (von den oben erwähnten Personen abgesehen) kennt und kennen darf: die Ehe der Konrads, die „[...] konradsche Eehölle (Wieser) [...].“ (Kal, 8)

Die materiellen, sichtbaren Rahmenbedingungen für eine glückliche Partnerschaft (das schöne, neu gebaute bzw. renovierte Heim) verbergen zum einen eine zwischenmenschliche Katastrophe, zum anderen den Verfall von Körper und Geist der einzelnen Personen. Beides ist selbstverständlich nicht voneinander zu trennen, und beide Vorgänge sind äußerst privat, gehen niemanden etwas an. Die Geschichte des Zusammenlebens der Konrads gipfelt schließlich in der Ermordung der Konrad durch Konrad, also in der größten anzunehmenden zwischenmenschlichen Katastrophe.

In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass die Konrads sich nicht nur von der Außenwelt abschotten, da ihm, Konrad, der Umgang mit Menschen in der Regel zuwider ist, sondern auch, weil sie sich von der Umgebung des Kalkwerks, der Region um Sicking, bedroht fühlen. Eine Waffe zu besitzen, sei unumgänglich.

„Sie, er und seine Frau, hielten es im Kalkwerk und überhaupt in Sicking keinen Augenblick ohne Waffe aus. Im Kalkwerk müsse man ununterbrochen bewaffnet sein und man habe genauso ununterbrochen mit einem Verbrechen an der eigenen Person zu rechnen. Nur ein Dummkopf sei in einem solchen Gebäude wie in dem Kalkwerk und in einer solchen Gegend wie in der Gegend von Sicking waffenlos.“ (Kal, 40)

Die Formulierung Konrads, man habe ununterbrochen mit einem Verbrechen an der eigenen Person zu rechnen, wirkt befremdlich, hat er (!) doch im Kalkwerk seine Frau ermordet zum einen, zum anderen ist Konrads Vorstrafenliste (Ehrenbeleidigungen und Körperverletzungen)

ziemlich lang. Er fühlt sich bedroht von einer rauen, unkultivierten, gewalttätigen, eben „natürlichen“ Umgebung und ist selbst Teil davon, auch wenn er verzweifelt versucht, sich zu isolieren, durch Sprechen und Denken, durch Geistesarbeit, abzugrenzen. Konrad wird nicht müde, seine einzigartige Geistesleistung (die Studie) zu rühmen und ist letztlich den gleichen natürlichen, erbarmungslosen Gesetzen der Natur unterworfen, die keine Kultur kennt.

Die Opposition Kultur vs. Natur, die uns bei Bernhard in zahlreichen Texten begegnet (eben auch im *Theatermacher* und in der *Auslöschung*), ist somit so eindeutig nicht. Der Roman *Das Kalkwerk* zeigt, dass der Kulturmensch auch Naturmensch ist, den gleichen natürlichen Prozessen, Krankheit und Tod, unterworfen ist, ja mehr noch, nach den erbarmungslosen Gesetzen der Natur andere Lebewesen tötet. Das Kalkwerk als Ort ist also weder ein Ort des Geistes noch ein Ort der Natur. In ihm entwickelt Konrad seine Studie über das Gehör, in ihm führt Konrad mit seinen Vertrauten komplexe philosophische Gespräche und in ihm sind aber auch seine verkrüppelte Frau, der alternde, stetig kränker werdende Konrad und der Mörder Konrad. Das Kalkwerk gehört zweifellos zu den interessantesten Räumen in der Literaturgeschichte. Es ist die Essenz von Lebensraum: Sicherheit, Geborgenheit, Schutz<sup>172</sup> und in ihm Krankheit, Tod, Verzweiflung. Dies ist kein Widerspruch, vielmehr Realität. Es gibt keinen Raum, der uns vor anderen schützt und sollte es ihn dennoch geben, schützt er uns nicht vor uns, vor unserer Natur, vor unseren Trieben, Verlangen, Unzulänglichkeiten, Ängsten und vor denen, die mit uns in diesem Raum leben.

Die Frage, warum die Konrads (besser Konrad) den Raum „Kalkwerk“ aufsuchen (aufsucht), wird von beiden explizit thematisiert. Sie sind sich durchaus bewusst, dass das Kalkwerk ein problematischer Ort ist, ein Ort, den man eigentlich nicht zum Leben wählt.

„Die Leute hätten die Konrad ausgelacht, wie sie gesagt haben, sie ziehen ins Kalkwerk. Ins Kalkwerk ziehen nur Verrückte, sollen die Sickingen gesagt haben. Konrad soll zu Wieser gesagt haben: diese Leute, lieber Wieser haben recht gehabt.“ (Kal, 181)

Die Konrads sind ins Kalkwerk gezogen, da Konrad meinte, dieser Ort sei der ideale, um seine Studie niederzuschreiben, doch dann erkannte er, dass auch dieser Ort nicht geeignet ist. Einerseits ist er geeignet, andererseits nicht.

---

<sup>172</sup> Dies These wird am besten deutlich an der Burg Hochgöbernitz in der *Verstörung*. Eine offensichtlich herrschaftliche, hoch gelegene Burg, umgeben von einer inneren und äußeren Burgmauer (doppelt gesichert), arrondiert die Grundstücke, Tausende Hektar. In der Burg lebend die Familie Saurau: ein hochgradig pathologisches Familiensystem.

„Noch vor zwei Jahren bin ich der Ansicht gewesen: das Kalkwerk ist meiner Studie nützlich, heute bin ich nicht mehr dieser Ansicht, heute weiß ich, das Kalkwerk hat mir restlos die Möglichkeit genommen, die Studie niederzuschreiben. Das heißt, soll er zu Wieser gesagt haben, einmal glaube ich, das Kalkwerk ist schuld, daß ich die Studie nicht niederschreiben kann, einmal glaube ich, gerade weil ich im Kalkwerk bin, habe ich die Möglichkeit, doch noch die Studie niederschreiben zu können. (Kal, 181)

Die Konrads haben das Kalkwerk gekauft, es mit großem Aufwand renoviert, sich eingerichtet, offensichtlich allein zu dem Zweck, dass Konrad dort seine Studien vorantreibt und diese schließlich durch die Niederschrift zum Abschluss bringt. Gleichzeitig spielt sich offensichtlich in den Mauern des Kalkwerks eine zwischenmenschliche Katastrophe, die oben erwähnte Konrad'sche Eehölle.

Es ist deshalb von großer Bedeutung für die Analyse des Romans herauszuarbeiten, was es denn mit „der Studie“ überhaupt auf sich hat. Was erforscht hier eigentlich Konrad? Womit beschäftigt er sich seit Jahrzehnten? Warum glaubt er zunächst, das Kalkwerk sei der ideale Ort für die Studie, und warum erkennt er plötzlich, es sei doch nicht der ideale Ort? Warum gelingt es ihm letztlich nicht, seine Arbeit abzuschließen, sie niederzuschreiben? Und schließlich: Welche Rolle spielt seine Ehefrau in diesem Kontext?

Seit über zwanzig Jahren arbeitet Konrad an einer Studie über das Gehör. Dabei handele es sich nicht, wie der Titel suggeriert, um eine rein medizinische Abhandlung, vielmehr sei die Studie, wie wir heute sagen würden, interdisziplinär angelegt.

„Diese ungeheuer schwierige, alle Augenblicke vollkommen zerbrechliche medizinisch-musikalisch-philosophisch-mathematische Arbeit!“ (Kal, 68)

Konrad hat sich für dieses Projekt entschieden, da er auf diesem Gebiet großen Nachholbedarf sieht. Darüber hinaus ist ihm keine Abhandlung von Qualität bekannt.

„So viele unzureichende, dilettantische Doktorarbeiten über das Gehör, soll Konrad zum Baurat gesagt haben, sagt Wieser, und naturgemäß sei der Dissertationsdilettantismus der allerpeinlichste Dilettantismus. [...] Wenn ich Ihnen sage, soll Konrad gesagt haben, daß ich allein zweihundert Dissertationen über das Gehör durchgearbeitet habe, die alle keine Ahnung vom Gehör haben.“ (Kal, 69)

Im Zentrum seines Experimentierens steht die sogenannte urbantschitsche Methode.<sup>173</sup>

„[...] an ihr [seiner Frau] habe er die sogenannte urbantschitsche Methode bis zur äußersten Perfektion entwickelt [...].“ (Kal, 79)

„[...] tagtäglich habe sich seine Frau durch die urbantschitsche Methode von ihm total erschöpfen lassen.“ (Kal, 79)

„Mehrere Sätze mit kurzen I habe er ihr, seiner Frau vorgesagt, beispielsweise ‚Im Innviertel habe ich nichts‘, an die hundert Male langsam, an die hundert Male schnell, schließlich an die zweihundert Male schnell, so schnell als möglich abgehakt.“ (Kal, 79)

„[...]wie lange habe ich nicht mehr mit dem kurzen I experimentiert, oder, wie lange nicht mehr mit dem kurzen O, oder mit dem kurzen A oder mit dem kurzen U. Einmal sage er ihr den Satz ‚Im Innviertel habe ich nichts‘ beispielsweise von links ins Ohr, dann von rechts, abwechselnd von rechts und von links.“ (Kal, 80)

„Höre er auf, verlange er die sofortige Beschreibung der Wirkung seiner ihr vorgesprochenen Sätze auf ihr Gehör wie auf ihr Gehirn, soll Konrad zu Fro gesagt haben.“ (Kal, 79)

Mit solchen und ähnlichen Experimenten verbringen die Konrads viele Stunden des Tages.

„Fro: dieser Vorgang wiederhole sich tagtäglich: er, Konrad, gehe in ihr Zimmer, sage etwas und sie müsse das von ihm Gesagte kommentieren.“ (Kal, 100)

Auffällig und somit interpretationsbedürftig ist die Tatsache, das Urbantschitsch seine Methode bei Taubstummen und Gehörlosen angewandt hat, die Konrad aber weder taubstumm noch gehörlos ist. Es ist eine absurde Situation: Die Konrad muss Übungen für Taubstumme und Gehörlose über sich ergehen lassen, und als Belohnung legt Konrad ihr eine Schallplatte auf.

„Er soll immer gesagt haben: wir können uns gestatten, Schluß zu machen, und darauf sofort: willst du die Schallplatte hören?, worauf sie bat, er möge ihr ihre Lieblingsschallplatte, die Haffnersymphonie von Mozart, auflegen [...].“ (Kal, 81)

Eine weitere Form der Belohnung (auf diesen Aspekt wird unten noch einmal explizit eingegangen) ist das Vorlesen eines bestimmten Buches, dem *Ofterdingen*.<sup>174</sup>

„[...] welche Lektüre er ihr sozusagen als Belohnung für ihre Bereitwilligkeit, sich ihm für die urbantschitsche Methode und das daraus resultierende Experimentieren zur Verfügung zu stellen [...], er habe ihr, wenn sie es wünschte, natürlich aus dem von ihr geliebten *Ofterdingen* [...] vorgelesen [...].“ (Kal, 140)

<sup>173</sup> Viktor Urbantschitsch (1847–1921) war ein österreichischer HNO-Arzt. Er entwickelte Hörübungen für eine Optimierung der Wahrnehmung durch Wahrnehmungssteigerung für früher nicht hörbare Schallquellen. Er arbeitete überwiegend mit Taubstummen.

Vgl. [https://www.deutsche-biographie.de/sfz135621.html#ndbcontent\\_leben](https://www.deutsche-biographie.de/sfz135621.html#ndbcontent_leben). Eingesehen am 10. Mai 2021.

<sup>174</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen.

Zwei Bereiche (Musik hören und etwas Vorgelesenem folgen), in denen ein gutes Gehör von fundamentaler Bedeutung ist, werden herangezogen, um den Patienten/Probanden, der „gehörlos“ ist, zu belohnen. In der Tat, wie eben erwähnt, eine höchst widersprüchliche Situation.

Aber eines ist damit sicher, die Übungen Konrads mit seiner Frau haben keine medizinische Berechtigung. Die Konrad hört gut. Ich vertrete die Auffassung, das Experimentieren mit der urbantschitschen Methode steht vielmehr in Zusammenhang mit Zuhören, Sprechen, Verstehen, Lernen und sich belehren lassen. Es geht, kurz gesagt, um Kommunikation und soziale Interaktion, in der Ehe und darüber hinaus.

„[...] die Schwierigkeit des Zusammenlebens mit Menschen habe für ihn immer darin bestanden, dass er immer vieles hörte und vieles sah, die anderen aber nichts hörten und nichts sahen, und in der Unmöglichkeit, die Menschen, gleich welcher Kategorie, in Hören und Sehen einzuschulen.“ (Kal, 26)

In seiner Studie<sup>175</sup> beginnt er sozusagen mit der kleinsten Einheit des Hörens und Verstehens, dem Vorsprechen von Lauten und der Rückmeldung der Versuchsperson, welchen Laut sie gehört hat (siehe Zitat oben), dann werden Wörter und Sätze vorgegeben.

„[...] und er fange mit den Übungen augenblicklich an, sie füge sich, er rufe ihr aus der Fensterecke immer wieder das Wort Labyrinth zu, zuerst zehnmal kurz hintereinander (was er augenblicklich kommentieren lasse), dann in immer größeren Abständen immer wieder das Wort Labyrinth (ohne ihr kommentieren).“ (Kal, 112)

„Darauf das Wort ‚Rinnsal‘, das reinste. Mit dem Wort ‚Rinnsal‘ experimentiere er an die zehn Jahre, soll er zu Wieser gesagt haben.“ (Kal, 100)

„Oder er stehe an seinem Fenster und beschließe augenblicklich: jetzt in ihr Zimmer hinauf und ihr schnell den Satz ‚Vogelschwärme, immer mehr Vogelschwärme schwärzen den Park‘ vorsagen und sie kommentiere, habe er ihr den Satz vorgesagt, sofort.“ (Kal, 98)

„[...] er soll diesen Satz an die achtzig- oder neunzigmal in ihr Gehör hineingesagt haben, immer wieder ‚man macht sich an den Menschen nur schmutzig‘ und sie habe jedesmal zu kommentieren gehabt [...]“.“ (Kal, 98)

Der nächste Schritt Konrads in seiner Studie ist die Analyse der Aussagen seiner Frau zu Alltagssituationen.

---

<sup>175</sup> Heinrich Lindenmayer teilt mit mir die Auffassung, dass die Studie Konrads letztlich nichts anderes beinhaltet, als die Frau Kommunikation zu lehren: „[...] das Experimentieren mit der urbantschitschen Methode sollte ursprünglich die Konrad in das Hören einschulen und folglich zur echten Kommunikation beitragen [...]“. (Lindenmayer, 1982, S. 81).

„Er lese über den Tod des Fleischhauers Hagers in der Zeitung und gehe ins Zimmer seiner Frau, klopfte an, warte auf ihr Ja und gehe hinein und sage: der Fleischhauer Hager ist gestorben, worauf sie gesagt haben soll: also ist der Fleischhauer Hager doch gestorben, eine Äußerung, die einer längeren Untersuchung, Studie, soll Konrad zu Fro gesagt haben, wert sei.“ (Kal, 151)

Schließlich werden soziale Interaktionsrituale (auch nonverbale) thematisiert. So reden die Konrads sehr oft über das Essen, das ihnen der Hausangestellte Höller täglich vom Gasthaus herüberbringt. Das Reden über das, was man beabsichtigt zu essen oder gegessen hat, ist wie das Reden über das Wetter, eine Art Notkommunikation, etwas sprechen, so dass gesprochen wird.

„[...] stundenlang saßen sich Konrad und seine Frau gegenüber und redeten andauernd von Sauerkraut, Kohl, Fleisch, Eierspeise, von Suppen und Saucen, von Salaten und Kompotten, ohne sich auf eine bestimmte Mahlzeit einigen zu können.“ (Kal, 120)

Auch Handlungsinteraktion kann vollzogen werden, nur zu dem Zweck, dass gehandelt wird. Ein Beispiel dafür ist die im Text mehrmals Erwähnung findende „Fäustlingsszene“. Die Konrad strickt Konrad über Monate hinweg immer die gleichen Fäustlinge. Kurz bevor sie fertig wird, trennt sie ihre Arbeit auf und beginnt von neuem, diesmal mit einer anderen Wollfarbe. An dieser Stelle sei kurz ein von Renate Langer<sup>176</sup> angeführtes Zitat Schmidt-Denglers erwähnt, über das nachzudenken sich in jedem Falle lohnt. „So wie diese negative Penelope nur an einem Fäustling strickt, so schreibt Bernhard im Grunde nur an einem Werk, das die Sinnlosigkeit jeder Tätigkeit spiegeln soll.“ Zwischendurch nötigt sie Konrad immer wieder, die Fäustlinge<sup>177</sup> zu probieren. Konrad probiert somit ein halbes Jahr Fäustlinge, die nie fertig gestrickt werden. Darüber hinaus hasst Konrad, schon seit seiner Kindheit, Fäustlinge und beabsichtigt nicht, diese jemals anzuziehen.

„[...] an einem einzigen Paar Fäustlinge soll die Konrad ein halbes Jahr gestrickt haben, in dem sie jeden der beiden Fäustlinge, kurz bevor sie sie fertig gehabt habe, wieder aufgetrennt habe [...].“ (Kal, 153)

„[...] hat meine Frau nur die Fäustlinge im Kopf, die sie mir strickt, obwohl ich die Fäustlinge hasse [...].“ (Kal, 154)

<sup>176</sup> Vgl. Langer 2018, S. 56.

<sup>177</sup> „Die Fäustlinge“ sind bedeutungstragend. Sie tauchen auch noch einmal in *Gehen* auf. Auch dort strickt die Schwester des Protagonisten Oehler Wollfäustlinge. „Während Oehler Fäustlinge anhat [...], dicke, derbe Wollfäustlinge, die ihm seine Schwester gestrickt hat [...].“ (Geh, 145). Die Fäustlinge der Schwester als Zeichen für ihre mütterliche Fürsorge, für einen letztlich lebensunfähigen, in die Gesellschaft nicht integrierbaren Geistesmenschen. Der Geistesmensch wird hier zum Kind. Deutlich wird dies, wenn man das obige Zitat fortführt: „[...] habe ich [der Erzähler und Freund Oehlers] Handschuhe an, dünne, allerdings gefütterte Schweinslederhandschuhe, die mir meine Frau gekauft hat.“ Erstens sind die Handschuhe gekauft, was bedeutet, man nimmt am üblichen sozialen Leben teil und zweitens wurden die Handschuhe von der Ehefrau gekauft, was bedeutet, der Erzähler ist kein Kind mehr, nicht mehr hilfsbedürftig, eben erwachsen.

Immer mehr wird deutlich, dass die Studie Konrads eine Erkundung der zwischenmenschlichen Kommunikation und Interaktion ist. Konrads Anliegen ist die Erforschung des verbalen und nonverbalen Umgangs miteinander in der Partnerschaft, in der Ehe, zwischen Menschen allgemein. Streng wissenschaftlich, zumindest den Wissenschaftler gebend, überaus sorgfältig, peinlich, jedes Detail berücksichtigend, darüber hinaus, wie erwähnt, interdisziplinär angelegt, versucht er hinter das Geheimnis der Kommunikation zu kommen. Ziel seiner Arbeit kann nur sein, aufgrund der gewonnenen Erkenntnisse, die ideale Kommunikation in der Praxis, in der Ehe, ja letztlich das ideale Zusammenleben zu verwirklichen. Doch es gelingt Konrad nicht, obwohl er die Studie bereits im Kopf hat, sie niederzuschreiben. Dafür nennt er eine Reihe von Gründen:

1. Eine schreckliche Kindheit, eine skrupellose Erziehung

„In dieser, von ihm schließlich als skrupellos bezeichneten Erziehung sei die Ursache dafür zu suchen, habe er zu Fro gesagt, daß er die Studie, an welcher er zwei Jahrzehnte mehr oder weniger intensiv gearbeitet, nicht aufschreiben könne [...]“ (Kal, 52)

2. Die Erkrankung seiner Frau

„[...] Ursache für das spätere, vor allem mit der zunehmenden Erkrankung seiner Frau deutlicher und deutlicher sich durchsetzende Unvermögen, seine Studie niederschreiben zu können [...]“ (Kal, 54)

3. Das Kalkwerk und die ganze Gegend um Sicking

„Und jetzt, hier im Kalkwerk, soll Konrad zu Fro gesagt haben, zeige sich auch alles als das Ungünstigste für die Niederschrift der Studie [...]“ „Auch alle möglichen Krankheitsvorkommnisse in der Gegend von Sicking, gab er, so Fro, die Schuld.“ (Kal, 54)

4. Ständige Störungen in seinem Lebensumfeld. Oft habe Konrad den Eindruck, alles habe sich gegen ihn und seiner Studie verschworen.

„Als ob sich alles gegen die Niederschrift meiner Studie verschworen hätte, soll Konrad gesagt haben. Gestern ist es der Baurat gewesen, heute ist der Höller, Tausende, Aber-tausende von Winzigkeiten sind es, die mich daran hindern, meine Studie niederzuschreiben.“ (Kal, 56)

„Alles sei eine einzige Verschwörung gegen einen und das heiße, gegen die Geistesarbeit, die man verrichte.“ (Kal, 57)

„Die Leute, soll Konrad zum Baurat gesagt haben, sagt Wieser, hören nicht auf anzuklopfen, obwohl sie wissen, sie stören, sie halten mich in meiner Arbeit auf, sie ruinieren unter Umständen meine Studie [...]“ (Kal, 63)



„[...] alle möglichen Fremdbilder mischen sich in das Bild, das ich von der Studie habe, in das klare Bild und zerstören es mir, die Studie fällt unter Tausenden und Abertausenden von Fremdbildern, vorgestellten Menschengesichtern et cetera, auseinander. Immer habe ihn etwas anderes an der Niederschrift der Studie gehindert, in Paris, in London die Größe, in Berlin die Oberflächlichkeit, in Wien die Schwachsinnigkeit der Leute, in München der Föhn [...].“ (Kal, 214f.)

5. Obwohl seine Frau für seine Studie in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung ist, ist sie es auch, die durch ständige Störungen seine Arbeit behindert.

„[...] wegen der geringsten Unsinnigkeiten seine Studie im Stich zu lassen, nur, weil seine Frau oben einen Polster gerichtet haben will, weil sie etwas zu trinken will, weil sie ein Stück aus dem Osterdingen vorgelesen haben will, weil sie die Vorhänge auf- oder zugemacht haben will, weil ich ihr eine Brotscheibe abschneiden, die Haarschleife zuziehen, das Strumpfband zubinden, [...] den Rücken mit Melissengeist einreiben soll [...].“ (Kal, 64)

An dieser Stelle sei kurz eingeschoben, dass das Thema, das Unvermögen, eine sich im Kopf befindende Geistesarbeit niederzuschreiben, auch Franz-Josef Murau in der *Auslöschung* reflektiert.

„[...] wir glauben, wir können ein solches Vorhaben anfangen und sind doch nicht imstande dazu, alles ist immer gegen uns und gegen ein solches Vorhaben, so zögern wir es immer hinaus und kommen niemals dazu, so werden so viele Geistesarbeiten, die geschrieben werden müßten, nicht geschrieben, bleiben so viele Niederschriften, die wir die ganze Zeit, jahrelang, jahrzehntelang in unserem Kopf haben, in unserem Kopf. Wir ziehen alle möglichen Gründe, mit einer solchen Arbeit nicht anfangen zu müssen, heran, wir kramen alle nur möglichen Ausreden aus [...].“ (Aus, 157)

Offensichtlich kann die Studie (so die Auffassung Konrads) über den verbalen (nonverbalen) Umgang der Menschen miteinander nicht zu Papier gebracht werden, da a) Traumata aus der Kindheit vorliegen, b) „kranke Frauen“ gegenwärtig sind, c) das Lebensumfeld stupide und primitiv ist und d) man ständig entweder von äußerlichen Belanglosigkeiten gestört wird oder im Gedächtnis gespeicherte Bilder aus der Lebensgeschichte irritieren. Dabei wäre die erfolgreiche Niederschrift einer wissenschaftlichen Studie für das persönliche Wohlbefinden des Geistesmenschen von großer Bedeutung. Leider ist aber „alles“ (äußere Gegebenheiten und blockierende Gedanken) gegen ihn eingestellt.

„In letzter Zeit zermürben mich die unsinnigsten Gedanken, alles Ausflüchte aus der Tatsache, daß ich die Studie nicht aufschreiben kann, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, könnte ich die Studie aufschreiben, hätte ich die Studie aufgeschrieben, alles wäre anders, alles wäre erleichtert in mir [...].“ (Kal, 217)

Bezeichnend ist folgende Aussage Konrads:

„[...] in der langen Lederhose natürlich, in der Absicht, zu den Holzziehern zu gehen, verlasse er sogar das Kalkwerksareal, kehre aber dann doch gleich hinter dem Gestrüpp wieder um, weil ihm, was er vorhabe, unsinnig vorkomme, zurück zur Studie, denke er dann, zur Studie zurück, an der Schreibtisch, zurück zur Vernunft.“ (Kal, 220)

Die Studie allein ist die Vernunft, alles andere ist die Unvernunft. Doch genau diese Unvernunft ist es, die die Studie zerstört. Man lässt die Unvernunft zu (und dies ist unvermeidbar, da die Lebenswelt sich „unvernünftig“, nicht geistig, darstellt) und blockiere damit, selbstredend, das Denken, das wissenschaftliche Denken. Das tägliche Leben der Konrads ist ja bereits das empirische Material der Studie. Die von den Konrads geführte Ehe zeigt das Eheleben, das Leben zwischen Mann und Frau. Doch Konrad ist Teil dieses Systems und damit per se ungeeignet, dieses zu analysieren. Wir kennen die Problematik aus der Psychotherapie. Nur jemand, ein Außenstehender (Psychotherapeut), der nicht Teil des pathologischen Systems ist, kann dieses heilen. Es ist einem Konrad unmöglich, eine Studie über Kommunikation (Das Gehör) in der Ehe abzufassen, da er der Ehemann ist und seine Frau als Experimentierobjekt dient. Dennoch glaubt er daran, gibt die Hoffnung nicht auf.

Im Folgenden wird ausgeführt, dass es, eingedenk aller „Störungen“, die eine Niederschrift verhindern, letztlich dann doch im Kern die Ehefrau ist, die die Geistesarbeit zerstört und somit eine wissenschaftliche Arbeit, ein Produkt des Geistes, eine kulturelle Ausnahmeleistung, ein gutes, hochwertiges, schließlich glückliches Leben verhindert.

Diese Situation ist bereits aus dem *Theatermacher* bekannt. Auch dort, wie oben gezeigt wurde, ist es die Frau von Bruscon, dem Theatermacher, dem Protagonisten, dem Geistesmensch, die durch ihre „Krankheit“ Ehe, Familie und die künstlerische (kulturelle) Leistung ihres Mannes zerstört.

## 4.1 Die Figur der Ehefrau

Die Konrad ist in Toblach (Pustertal, Südtirol) aufgewachsen. Toblach ist nicht der Ort des Tobens und Lachens (siehe oben), sondern der Ort der Enge, des Beschränktseins.

„[...] sie [Konrads Frau] sei in den engen Toblacher Zimmern aufgewachsen, in den kleinen Toblacher Kammern, überhaupt aufgewachsen in der Enge von Toblach, alles sei dort eng und man glaubt immer, soll Konrad gesagt haben, man erstickt, hält man sich in Toblach auf [...].“ (Kal, 31)

Während er, Konrad, große Räume, große Zimmer benötige, in denen er „fünfzehn oder zwanzig Schritte ungestört hin- und ebenso viele Schritte ungestört hergehen könne [...]“ (Kal, 30) und mit seiner „Kopfarbeit“ (Kal, 30) beschäftigt ist, habe seine Frau,

„die an Toblach gewöhnt sei, in großen Zimmern Angst, von der Größe der Zimmer erdrückt zu werden, unter einem riesigen Firmament das Gefühl, von diesem riesigen Firmament erdrückt zu werden, wie auch unter einem großen Menschen von diesem großen Menschen erdrückt zu werden.“ (Kal, 31)

Konrad habe das Kalkwerk gekauft, ein riesiges Haus mit großen Zimmern, um dort Bedingungen vorzufinden, um große Geistesprodukte, eben seine Studie, abfassen zu können.

Die Opposition „Mich deprimieren die kleinen, sie deprimieren die großen Zimmer“ (Kal, 31) kann durchaus umformuliert werden: Mich deprimieren die kleinen Gedanken, sie die großen. Auch, dies wird bereits jetzt deutlich, leidet die Konrad unter „großen Menschen“, Figuren der Art ihres Mannes. Frauen wachsen in der Enge (in einem begrenzten Heimatidyll) auf, und diese Enge ist auch eine Enge des Denkens. Deshalb haben sie enorme Schwierigkeiten, mit „Größe“ (Geistesgröße) zurechtzukommen.

Es ist nicht nur die Enge Toblachs, die Konrad konstatiert, sondern er betont auch, dass ihre Herkunft „immer faul und morbid gewesen sein soll“. (Kal, 157)

Die Konrad ist somit nicht nur begrenzt in ihrem Denkvermögen, ihre Herkunft nicht nur eine Quelle von Krankheiten, sie selbst ist schwerkrank und körperlich beeinträchtigt.

„[...] seine durch jahrzehntelange falsche Medikamentenbehandlung schon beinahe gänzlich verkrüppelte, die Hälfte ihres Lebens in einem speziell für sie konstruierten französischen Krankensessel hockende Frau, eine geborene Zryd, der jetzt, wie Wieser sagt, nichts mehr weh tue [...].“ (Kal, 7)

Diese Frau hat Konrad geheiratet. Zum Zeitpunkt der Hochzeit war sie bereits schwerkrank und körperlich beeinträchtigt, und Konrad wusste, dass ihre Krankheit unheilbar ist und sich jährlich verschlimmern wird.

„[...] er, Konrad habe seine Frau schon als schwer kranke und verkrüppelte geheiratet, obwohl er, wie er Wieser gegenüber gesagt haben soll, gewußt habe, daß diese ihre Krankheit und Verkrüppelung unheilbar seien.“ (Kal, 228)

Die Gründe, warum der junge Konrad die spätere Konrad heiratete, werden explizit im Text genannt.

„[...] ja, gerade weil sie krank und verkrüppelt, also verkrüppelt durch ihre Krankheit die Hilfsbedürftigste gewesen war, habe er sie geheiratet, eine Frau, die vollkommen auf mich angewiesen ist, heirate ich, habe er, Konrad, damals überlegt gehabt, und: die mich einerseits braucht, haben muss, ohne mich nicht existieren kann, oder wenigstens glaubt, ohne mich nicht existieren zu können, die mir andererseits aber bedingungslos für meine Zwecke, und das heißt für meine Wissenschaft, zur Verfügung steht, die ich, wenn es sein muß, wenn es, wie Konrad zu Wieser gesagt haben soll, wenn es die wissenschaftlichen Umstände erfordern, mißbrauchen kann.“ (Kal, 228)

Die Ehefrau Konrads ist abhängig von Konrad. Die Abhängigkeit einer Frau von ihrem Mann kann in unserer Kultur sehr vielschichtig, diffizil sein. Es ist unter Umständen ein komplizierter, bewusst oder unbewusst vom Mann initiiertes Prozess, bei dem am Ende die Abhängigkeit der Frau von ihm steht. Am leichtesten ist eine Abhängigkeit zu einer körperlich beeinträchtigten Frau herzustellen, einer Frau, die selbst nicht mehr für sich sorgen kann, die nicht kochen kann, sich nicht ankleiden kann, nicht mobil ist, gepflegt werden muss. Der Begriff „missbrauchen“, den Konrad verwendet, konnotiert in unserer Sprachkultur, wenn davon die Rede ist, dass ein Mensch einen anderen missbraucht, mit dem Begriff „sexueller Missbrauch“. Dieser liegt nicht vor, jedoch wird die Konrad genötigt, entsprechend einer sexuellen Nötigung, Handlungen auszuführen, die sie nicht ausführen möchte. Konrad benötigt eine Frau, die für ihn „zur Verfügung steht“, für Handlungen, die er will. Diese Handlungen sind seine Hör- und Verstehexperimente. Er missbraucht seine Frau für seine Studie. Es ist gewissermaßen ein intellektueller, nicht körperlicher, nicht sexueller Missbrauch. Konrad sucht sich bewusst eine „schwache Frau“ aus, um seine Kommunikationsversuche über Hören, Zuhören, Verstehen etc. durchzuführen. Ist die Ehepartnerin des Protagonisten, wider Erwarten, wie im Drama *Über allen Gipfeln ist Ruh'*, eine angesehene Künstlerin (hier Pianistin), so wird diese gezwungen, ihren Status aufzugeben, um im Dienste ihres Ehemannes, in der Abhängigkeit ihres Mannes (mit seinen wissenschaftlichen Ambitionen) zu leben.

„In das Kalkwerk!, habe er immer wieder gedacht, in das Kalkwerk!, in das Kalkwerk!, während seine Frau an nichts anderes gedacht habe als nur: nach Toblach zurück, zurück nach Toblach!, aber der Gehorsam seiner Frau sei der außerordentlichste gewesen.“  
(Kal, 24)

Semantisch steckt in Gehorsam hören, zuhören, dann befolgen, ausführen; im Gegensatz zum Antonym von Gehorsam, Mündigkeit, das semantisch mit „sprechen dürfen“ in Beziehung steht. Im Rahmen der sogenannten urbantschitschen Methode treibt Konrad seine Forderung nach Gehorsamkeit auf die Spitze. Wir haben es hier geradezu mit einer Gehorsam-Karikatur zu tun.

„[...] er soll diesen Satz an die achtzig- oder neunzigmal in ihr Gehör hineingesagt haben, immer wieder ´man macht sich an den Menschen nur schmutzig´ und sie habe jedesmal zu kommentieren gehabt [...].“ (Kal, 98)

Ihren Heimatort Toblach zu verlassen, war der erste Schritt eines ihrem Mann gegenüber gehorsamen Verhaltens. Es ist für Konrad eine Selbstverständlichkeit, dass die Frau ihre sozialen Bezüge aufgibt,

„[...] aber jetzt kämen alle diese Leute nicht mehr, das Kalkwerk sei nach und nach frei geworden von diesem Verwandtschaftsunrat. Wir brauchen alle diese Leute nicht, soll Konrad zu seiner Frau gesagt haben, immer wieder, so lange, bis alle diese Leute endlich ausgeblieben sind und sich nicht einmal mehr brieflich zu melden getraut haben“  
(Kal, 89),

um in der Welt des Mannes (das Kalkwerk und die Studie) zu leben.

Der Wunsch des Geistesmenschen, seine Frau von allen ihr wichtigen sozialen Bezügen (Bekannte, Verwandte) zu lösen, um einzig und allein für ihn, man kann durchaus sagen, zu existieren, wird auch in *Über allen Gipfeln ist Ruh'* explizit angesprochen.

„Wir hatten es so schwer die ersten Jahrzehnte  
wir hatten ja mit allen Leuten gebrochen  
selbst mit den engsten Verwandten  
weil es für die Entwicklung meines Mannes notwendig gewesen war.“ (GiR, 224)

Zurück zum *Kalkwerk*. Sich in die Abhängigkeit des Mannes zu begeben, bedeutet auf einfache Weise, Sicherheit und Lebenssinn zu erlangen. Dies ist sozusagen der Vorteil im Nachteil. Das Leben der Konrad in dieser Ehe ist eine Qual, einerseits, andererseits ist die Ehe voller Rituale und damit berechenbar, konsequent durchstrukturiert und in gewisser Weise sinnvoll (wenn auch der Sinn des Lebens durch den Mann vorgegeben wird, hier „die Studie“). Das bietet Konrad seiner Frau, und sie nimmt das Angebot an, sie spielt mit. Auch die Ehefrau von Moritz Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh'* erhält über die Arbeit ihres Mannes einen Lebenssinn,

wird wahrlich glücklich. Doch es gibt einen grundsätzlichen Unterschied im Verhalten der beiden Ehefrauen: Obwohl die Konrad von ihrer Ehe profitiert, behält sie immer ein Stück Eigenständigkeit, setzt ihre Interessen durch (z.B. wünscht sie, dass heute aus ihrem Lieblingsbuch vorgelesen wird) und erlaubt sich eigene Urteile, z.B. über die Studie ihres Mannes, die sie bekanntlich als „Hirngespinst“ abtut. Diese Ehe scheitert. Konrad ermordet seine Frau. Frau Meister hingegen unterstützt bedingungslos das Lebensprojekt ihres Mannes, begehrt nicht auf, geht keinen persönlichen Interessen nach, identifiziert sich komplett mit der Arbeit ihres Mannes. Diese Ehe scheitert nicht.

Die folgenden Textausschnitte sollen andeuten, wie ritualisiert die Ehe der Konrads gestaltet ist.

- Das tägliche Experimentieren mit der urbantschitschen Methode, also das tägliche Trainieren von hören, zuhören, verstehen.

„Fro: dieser Vorgang wiederhole sich tagtäglich: er, Konrad, gehe in ihr Zimmer, sage etwas und sie müsse das von ihm Gesagte kommentieren.“ (Kal, 100)

- Die Gespräche über das Essen und die Rituale beim Essen. Frühstück und Mittagessen sind Fixpunkte im Leben der Konrads.

„[...] stundenlang saßen sich Konrad und seine Frau gegenüber und redeten andauernd von Sauerkraut, Kohl, Fleisch, Eierspeise, von Suppen und Saucen, von Salaten und Kompotten, ohne sich auf eine bestimmte Mahlzeit einigen zu können.“ (Kal, 120)

„[...] Zu Fro: und seine Frau rästelten lieber in ihrer durch nichts zu übertreffenden, vom ersten Moment ihres Zusammenseins tödlichen Gemeinsamkeit den ganzen Vormittag um die Frage herum, was [...] Höller aus dem Gasthaus heraufbringe, ob es eine Fleisch- oder eine Mehlspeise oder weder eine Fleisch- noch eine Mehlspeise, sondern Fisch sei und ob er Suppe mitbringe und Salat [...].“ (Kal, 137f.)

„Zuerst stecke er den Wasserkocher an, dann beeile er sich mit dem Brotaufstreichen, Butter oder Margarine, in letzter Zeit naturgemäß Margarine. Dann soll sie gefragt haben: hast du gut geschlafen?, er gefragt haben: hast du gut geschlafen?, sie geantwortet haben, er geantwortet haben, sehr oft sie: natürlich nicht, er: natürlich nicht.“ (Kal, 110)

- Um sich von ihrer trostlosen Lebenssituation abzulenken, sind die Konrads immer auf der Suche nach Neuigkeiten, nach Tratsch und Klatsch.

„[...] fragten sich, ob der Höller [...] Neuigkeiten aus dem Gasthaus bringe, eine Todesmitteilung oder die Nachricht von einer Hochzeit, von einer Taufe [...], wie weit die Arbeiten an den Güterwegen [...] wie kalt es im Wasser, wie finster im Wald, [...] ob der Markt gut oder schlecht besucht gewesen wäre [...], die Genszen dezimiert seien, [...] alles wollten sie wissen, sagt Fro, [...] und so Stunden um Stunden, allein mit

all diesen Unsinnigkeiten (Fro) beschäftigt, sich abgelenkt zu haben, er sich von seiner Studie, sie sich von ihrer Krankheit [...]“ (Kal, 139f.)

- Das Vorlesen aus dem Kropotkin und aus dem Ofterdingen

Kropotkins „Memoiren eines Revolutionärs“ ist das Buch Konrads, Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ das Buch der Konrad. Als Bestrafung für Unaufmerksamkeit während des Experimentierens mit der urbantschitschen Methode bestraft Konrad seine Frau, indem er ihr aus dem von ihr gehassten Kropotkin vorliest, einerseits, andererseits, will Konrad seiner Frau etwas Gutes tun, liest er ihr aus dem Ofterdingen vor.

„Für Unaufmerksamkeit während des Experimentierens mit der urbantschitschen Methode oder überhaupt für jede Art von Unaufmerksamkeit oder jede Art von Aufmucken, strafe er sie durch Vorlesen aus dem Kropotkin. Aber natürlich, soll Konrad zu Fro gesagt haben, lese ich ihr aus dem Ofterdingen vor, wenn sie mich darum bittet.“ (Kal, 91)

„[...] die das Experimentieren unterbrechenden Pausen füllen sie ja schon jahrzehntelang mit Vorlesen aus, wie in den letzten Wochen, aus dem Kropotkin, also aus ‚seinem‘ Buch, oder aus dem Ofterdingen, also aus ‚ihrem‘ Buch [...].“ (st,128)

Fertige Texte dienen dazu, Lob und Zuwendung auszusprechen, bzw. dem Partner gegenüber Unmut zum Ausdruck zu bringen. Die Konrads reden nicht mehr miteinander mit selbst gewählten Worten, sie haben die Bereitschaft verloren, auf den Partner, auf die soziale Situation verbal individuell zu reagieren, sondern benutzen verbale Lob- und Strafmachines. „Die Pausen“ werden mit Vorlesen gefüllt, mit „fertigen Texten“, nicht mit einer „normalen“ Unterhaltung zwischen zwei Personen.

Auch initiierte Konrad des Öfteren eine Debatte über das Vorgelesene, wobei die Debatte letztlich keine echte Debatte ist, vielmehr gefällt sich Konrad in seinen wissenschaftlichen Stellungen, die Frau hört im Prinzip nur (halbherzig) zu, auch deshalb, da sie (da Frau) ihn nicht versteht, ihm nicht folgen kann.

„Im Grunde bestimmte immer er, Konrad, was vorgelesen wurde. An jeder Vorlesung schlossen sich eine Debatte über das Vorgelesene an, auch diese Debatte war, so Wieser, naturgemäß immer von Konrad, niemals von seiner Frau geführt worden.“ (Kal, 141)

- Tagesvorhaben werden beibehalten, auch wenn durch eine plötzlich veränderte Situation diese nicht mehr stimmig sind.

Das Ehepaar Konrad bereitet sich umfassend auf den Besuch des Forstrats vor.

„[...] und auf dem Höhepunkt der Erwartung des Forstrats, auch seine, Konrads, Frau sei ganz auf den Besuch des Forstrats konzentriert gewesen und habe ihm, Konrad, Anweisung betreffend der Aufwartungen für den Forstrat, Speck, Schnaps, Most, gegeben, habe ein neues Kleid angezogen, [...] habe sich kämen lassen, [...] die Fingernägel schneiden [...].“

„[...] also auf den Höhepunkt der Erwartung [...] sei ein Holzfäller gekommen und habe die Absage des Forstrats überbracht [...].“ (Kal, 144)

Unmittelbar nach der Absage erscheint Fro und wird, völlig überrascht, so empfangen, behandelt und bewirtet als sei er der Forstrat.

„[...] ihm, Fro, sei vorgekommen, daß die beiden Konrad ganz einfach aus der Unfähigkeit heraus, von einem Augenblick auf den anderen, die Enttäuschung durch die Absage des Forstrats sofort auf den gänzlich unerwarteten zu Besuch gekommenen Fro zu übertragen, sozusagen Fro als den Forstrat behandelt haben [...].“ (Kal, 145)

Es sind sinnentleerte Alltagsrituale, Kommunikation von geringer Bedeutungsqualität.

„Schon die längste Zeit seien nurmehr noch die einfachsten Sätze zwischen ihnen, Konrad und seiner Frau, gewesen, das Notwendigste, wie Konrad einmal zu Fro gesagt haben soll, es habe längst keinen sogenannten Gedanken-, nurmehr noch einen Wörteraustausch zwischen ihnen beiden gegeben [...].“ (Kal, 152)

Wie geradezu primitiv eine zwischenmenschliche, partnerschaftliche Gesprächsführung sein kann, zeigt sich auch darin, dass man die Aussagen des Gesprächspartners nachäfft, d.h. ein Gespräch wird nicht geführt auf der Basis von Rede, Frage und Antwort, sondern indem die Sätze des Gesprächspartners nachgeäfft, nachgeplappert werden, dabei dessen Stimme imitierend.

„Wenn ich nur Geduld hätte, soll sie gesagt haben, wenn ich nur Geduld hätte, aber ich habe keine Geduld, er, Konrad, soll, während er das nachsagte, sogar ihre Stimme nachzuahmen versucht haben, mehrere Male soll er Fro gegenüber wiederholt haben: wenn ich nur Geduld hätte, wenn ich nur Geduld hätte. Ich habe einfach die Geduld verloren!, soll sie gesagt haben.“ (Kal, 96)

„[...] darauf sie: furchtbarer Mensch!, dieses furchtbarer Mensch soll er Wieser gegenüber in ihrem Tonfall nachgemacht haben.“ (Kal, 99)

Darüber hinaus ist in der Ehe der Konrads die Lüge, die wohl unangenehmste Form der Kommunikation, allgegenwärtig.

„Jahrzehntelang sei ja die Lüge und nichts mehr als die Lüge das einzige Mittel zwischen ihm, Konrad, und seiner Frau gewesen, nicht vollständig verzweifeln zu müssen, einfach doch noch eine Zeitlang weiterzukommen, Kontakt halten, und sich selber gegenseitig aushalten zu können, ohne Lüge wären die beiden längst in völliger Kontaktlosigkeit und in der tiefsten Verzweiflung gewesen, meint Fro.“ (Kal, 38)



Die eben zitierte Textstelle („wären die beiden längst in völliger Kontaktlosigkeit [...] gewesen“) bringt noch einmal meine These der nicht vorhandenen oder der unzureichenden oder der falsch geführten Kommunikation zwischen den Ehepartnern als Ursache für das Misslingen einer Partnerschaft explizit zum Ausdruck.

Weiter möchte ich noch einmal in Erinnerung rufen, dass der Erzähler in der Erzählung *Ja* die Beziehung zur „idealen Partnerin“ abgebrochen hat, da sich ihrer beider (qualitativ hochwertiger) Gesprächsstoff rasch erschöpfte.

„Schließlich hatte sich nach und nach [...] auch unser Gesprächsstoff abgenutzt, schließlich erschöpft gehabt.“ (Kal, 102)

Die ideale Partnerin scheint die zu sein, die, wie bereits erwähnt, klassische Bildung aufweist, eloquent ist und zudem über Empathie verfügt. Die entscheidende Eigenschaft dieser Eigenschaften scheint jedoch unumstritten die Fähigkeit, Gespräche zu führen, zu sein. Fällt diese weg, zerbricht die Partnerschaft.

Konrad selbst fasst zusammen:

„Und stellen Sie sich vor, mein lieber Fro, soll Konrad zu Fo gesagt haben, was ich Ihnen alles sage, schildere, andeute, wiederholt sich im Grunde täglich, alles was sich hier zuträgt, trägt sich tagtäglich zu, das Unsinnigste, dadurch Fürchterlichste, tagtäglich.“ (Kal, 115f.)

Die eben zur Ehe der Konrads gemachten Bemerkungen bringen eindeutig zum Ausdruck, dass die Konrad für den Geistesmenschen Konrad offensichtlich nicht die ideale Ehepartnerin (im Sinne der Persönlichkeit der Perserin) ist. Warum hat Konrad sie dann geheiratet? Warum lebt er mit ihr bereits über Jahrzehnte zusammen? Warum erlaubt er, dass sie ihn zum Narren macht, gängelt, demütigt?

Nicht nur absurde Verhaltensrituale, wie die oben bereits angedeutete Fäustlingsszene, in der Konrad über Monate hinweg immer die gleichen von ihr halbfertig gestrickten Fäustlinge anzuprobieren hat, oder die Mostholzene, in der Konrad immer wieder in den Keller geschickt wird, um ein Glas Most zu holen, mehrere Male hintereinander, weil sie es nicht erlaubt, dass er, was ja vernünftig wäre, gleich einen Krug Most holt,

[...] in den Keller hinunter und aus dem Keller herauf und, so Konrad zu Fro, wahrscheinlich weidet sie sich daran, mich alle Augenblicke in den Keller hinunter-, und wieder aus dem Keller heraufgehen zu sehen [...] immer mühsamer [...]“ (Kal, 166f.),

sondern auch konkrete, verbale Beleidigungen demütigen Konrad im hohen Maße.

„[...] daß sie ihn als Narren, als Verrückten, ja sogar als einen durch und durch hochintelligenten Geisteskranken bezeichnet habe, soll sie ihn schon oft bis zum Äußersten gereizt [...] haben.“ (Kal, 183)

Der Text gibt bis zuletzt keine Auskunft darüber, wie denn eine ideale Ehe und der Kern dieses Unternehmens, der verbale Umgang miteinander, gestaltet werden könnte, jedoch bringt er, meines Erachtens, klar zum Ausdruck, weshalb die Ehe der Konrads dennoch so lange geführt wird.

Auf eine Ursache wurde bereits hingewiesen: Der Geistesmensch benötigt einen willigen Zuhörer, eine Person, die er belehren, unterrichten, formen kann. Eine weibliche Partnerin ist dafür gut geeignet, denn „dem Manne sei angeboren, was der Frau angelehrt werden müsse in mühevoller, oft verzweifelter Lehrmethode [...].“ (Kal, 141f.) Ist diese Frau, wie die Konrad, krank und verkrüppelt, hilfsbedürftig (auch im körperlichen Sinne), ist sie noch abhängiger, einem Kind, einem Schüler gleich und damit ein noch dankbareres Objekt für die Unterweisungen durch einen Gelehrten.

Warum Konrad seine Frau ermordete, wird unten geklärt, jedoch wird an dieser Stelle bereits deutlich, wieso der Tod der Konrad auch den (metaphorischen) Tod Konrads bedeutet. Seine Lebensaufgabe, die Studie, ist damit hinfällig: Es gibt kein Objekt mehr, mit dem experimentiert werden könnte, es gibt keinen „Zuhörer“ mehr, und die Studie über Hören und Verstehen und Reden (Das Gehör) ist sinnlos geworden, denn die soziale Situation (die Ehe) existiert nicht mehr.

Zweitens braucht Konrad einen Menschen. Obwohl er sich selbst als Menschenfeind darstellt, ist ihm, nicht nur intuitiv, sondern auch verstandesmäßig klar, dass man zum Leben andere Menschen benötigt. Er selbst hat sich bewusst dazu entschieden, dem Erzähler in *Ja* vergleichbar, mit dem Einzug ins Kalkwerk sich von den Menschen zu trennen, die Einsamkeit (mit seiner Frau) zu suchen. Er geht davon aus, dass der (männliche) Geistesmensch, der an einem intellektuellen Projekt, einer wissenschaftlichen Arbeit, arbeitet, dies nur in der Abgeschiedenheit von Menschen tun kann. Die Gesellschaft stört, lenkt von der Geistesarbeit ab. Frauen hingegen wünschen die Gesellschaft, sind gerne unter Menschen, kommunizieren leidenschaftlich. So ergibt sich folgender Konflikt in der Ehe der Konrads.

„[...] während ich mir, soll Konrad zu Fro gesagt haben, mit allen mir zur Verfügung stehenden Mitteln sage, die Gesellschaft ist nichts, die Studie ist alles, beharre seine Frau auf der Formel, die Studie ist nichts, die Gesellschaft ist alles [...].“ (Kal, 150)

Doch ebenso wie der Erzähler in *Ja* erwägt Konrad eine Kontaktaufnahme mit Menschen. Konrad erinnert sich der Korrespondenzen mit unzähligen Personen und unternimmt den Versuch, diese anzuschreiben, sich nach ihnen zu erkundigen.

„[...] mir fällt ab und zu ein, ob es nicht doch ratsam sei, in was für einer Beziehung, wisse er nicht, sich einzusetzen und alle diese Karten und Briefe zu beantworten, Kontakt wieder aufzunehmen mit allen diesen möglichen Leuten [...].“ (Kal, 223)

Doch letztlich „denke er plötzlich, daß es doch dumm sei, zu korrespondieren“. (Kal, 223) Der Geistesmensch erkennt aber durchaus die Notwendigkeit der sozialen Interaktion, deshalb ist ihm seine Frau sehr wichtig, obwohl der Umgang miteinander zusehends skurriler und absurder wird. Dies scheint Konrad in Kauf zu nehmen. Allein die Tatsache, dass jemand da ist, gemeinsam mit ihm den Alltag verbringt, wiegt z.B. die von der Konrad an ihm vollzogenen Demütigungen und Verletzungen, sowie die sinnentleerte und ritualisierte Kommunikation auf. Er kümmert sich auch um sie, kämmt ihr die Haare, bereitet ihr das Frühstück, kleidet sie, liest ihr aus ihrem Lieblingsbuch vor. Die Ehefrau (wie der Ehemann) wird, auch unter den widrigsten zwischenmenschlichen Umgangsformen, als nötig betrachtet.

„Aber auch das Martervollste wird zur Gewohnheit, soll Konrad gesagt haben, und so gewöhnen sich die, die zusammen leben, zusammen vegetieren nach und nach an ihr Zusammenleben und Zusammenvegetieren [...].“ (Kal, 158)

Wenn die Ehefrau als „notwendiges Übel“ vom Geistesmenschen gesehen wird, warum ermordet Konrad dann seine Frau? Warum leben sie nicht in der gewohnten Form weiter bis ans natürliche Ende ihrer Tage? Was ist vorgefallen, dass Konrad sich zu dieser Tat entschließt?

Ich sehe folgende Ursachen für den Mord Konrads an seiner Frau.

Zum einen steigert die Konrad die Provokationen und Vorwürfe ihren zunehmend psychisch und physisch kränkelndem Mann gegenüber, indem sie ihn gehäuft als Narren bezeichnet und seine Studie als „sogenannte Studie“ und als „Hirngespinst“ abtut. Es ist das Verhalten der kranken Frau, ihre Einfalt, ihre Stumpfsinnigkeit, Gemeinheit, Ignoranz, Kommunikationsunfähigkeit, die letztlich ein Zusammenleben, eine Ehe, unmöglich macht.

„Die sogenannte Studie [...] sei ihn in Wirklichkeit nichts anderes als ein Hirngespinst. Mit dem Wort Hirngespinst hatte sie eine Waffe in der Hand, vor welcher er sich fürchtete, mehrere Male am Tage soll sie sich getraut haben, vor ihm das Wort Hirngespinst auszusprechen [...].“ (Kal, 160)

„Und ich habe zwanzig Jahre an dieses Hirngespinst geglaubt!, soll sie mehrere Male noch am Vorabend der sogenannten Bluttat [...] ausgerufen haben, möglicherweise, sagt Fro, habe ihn, Konrad, das seine Frau erschießen lassen.“ (Kal, 160)

„[...] daß sie möglicherweise an dem Unglückstag, an dem Tag der Bluttat [...] ihren Mann plötzlich wieder, wie schon öfters vorher einen Narren genannt habe [...].“ (Kal, 183)

„Wahrscheinlich, so meine Theorie [Fro] [...] hat Konrad seine Frau umgebracht, weil sie ihn wieder einmal [...] als hochintelligenten Geisteskranken bezeichnet habe.“ (Kal, 183)

„Die Grenzüberschreitungen im Zuge ununterbrochener Vorwürfe der Frauen gegen ihre Männer, so Wieser, sei in nicht wenigen Fällen plötzlich an einem Punkt angelangt, in welchem ein Mord geschehen müsse.“ (Kal, 184)

Zum zweiten hat das Zusammenleben der Konrads ein Stadium erreicht, in dem selbst die oben beschriebene skurrile, absurde, ritualisierte, sinnentleerte Kommunikation nicht mehr stattfindet. Mir erscheint dieser Aspekt von großer Bedeutung, denn wenn selbst die einfachsten sozialen Interaktionen zwischen den Ehepartnern nicht mehr stattfinden, ist der Sinn des Zusammenlebens nicht mehr gegeben. Wenn dann ein Ehepartner, durch Mord, wegfällt, führt dies zu keiner Veränderung des Lebens des anderen. Der Ehepartner ist ja faktisch bereits vor dessen Tod tot.

„Zu Fro: nicht das erste Mal sitzen wir in völliger Finsternis. Wir haben nichts zum Nachtmahl gegessen. Nicht das Unsinnigste kann ich tun, nicht Fingernägel schneiden, nicht Zehennägel schneiden, sagt Konrad. Absolute Untätigkeit.“ (Kal, 202f.)

„Während ich ihr gegenüber sitze, kommt mir die ganze Verwahrlosung und Armseligkeit meiner Frau deutlicher denn je zu Bewußtsein, auch meine eigene Verwahrlosung und Armseligkeit.“ (Kal, 203)

„Wir sind beide unbeweglich in unseren Sesseln. Bis in die Frühe sitzen wir wortlos, völlig erschöpft, völlig ermüdet und total erschöpft in unseren Sesseln [...].“ (Kal, 203)

Weiter ist das Kalkwerk selbst, die Isolation, die Abgeschiedenheit, die Trennung von der Gesellschaft Ursache für die Verzweiflungstat. Einsamkeit führt zu Depressionen. Dieses Phänomen ist auch aus *Ja* bekannt. Der Erzähler in *Ja* wählt, wie bereits oben angedeutet, die Einsamkeit, in der Hoffnung, Ruhe von der unerträglichen Gesellschaft zu erhalten. In Wahrheit erzeugt dieses Leben bei ihm Niedergeschlagenheit, Depressionen bis hin zu Selbstmordplänen.

Im *Kalkwerk* heißt es:

„Mit der Zeit nützte sich die Welt einfach ab, vor allen während des Herumreisens [...]. Daraus zu entkommen, indem man in ein weit abgelegenes Gebäude einziehe, sei natürlich auch ein Irrtum [...].“ (Kal, 191)

„Bevor wir ins Kalkwerk gegangen sind, so Konrad zu Wieser, ununterbrochen und die größte Menschengesellschaft, nachdem wir ins Kalkwerk gegangen waren, überhaupt keine Menschengesellschaft mehr, das müsse zuerst zur Verzweiflung, dann zur Geistes- und Gefühlsöde, dann zur Krankheit und Tod führen.“ (Kal, 193)

„Unser Ziel ist das Kalkwerk gewesen, unser Ziel ist der Tod gewesen durch das Kalkwerk.“ (Kal, 193)

Schließlich stellt Konrad an sich fest, dass er zunehmend psychisch und physisch kränker wird. Die Stelle, an der Konrad ein Glas Wasser trinkt und dabei kurzzeitig seine Stimme verliert, ist bezeichnend. Der redegewandte Konrad, der eine Studie über das Gehör verfasst, sich mit Kommunikation beschäftigt, andere permanent belehrt, verliert seine Stimme. Das ist die größte anzunehmende Katastrophe für einen Menschen wie Konrad.

„Eine Woche bevor er seine Frau erschossen hat, habe er sich aber plötzlich tatsächlich eingebildet, sich durch zu rasches Austrinken eines Wasserglases verkühlt zu haben. Wieser sagte: er Konrad, habe auf einmal nicht mehr sprechen können, er versuchte zu sprechen, konnte aber nicht.“ (Kal, 226)

Er hatte massive Angst, durch den Stimmverlust nicht mehr mit der urbantschitschen Methode experimentieren zu können und damit den Bezug zur Studie, seiner Lebensaufgabe, seines Lebenssinns zu verlieren. Seine Frau sieht den Vorfall selbstverständlich völlig anders. Sie ist erleichtert, freut sich, einem sprachlosen Konrad gegenüberzustehen.

„Man kann sich [...] die [...] insgeheime Freude seiner Frau über die Tatsache, daß er auf einmal sprachlos sein, vorstellen [...].“ (Kal, 227)

Obwohl Konrad wieder seine Stimme erlangt, stellt er fest:

„[...] jetzt sind wir beide in dem Maße hilfebedürftig, in welchem Hilfe beinahe nicht mehr möglich ist. Es sei alles nur mehr noch Unzulänglichkeit und Gebrechlichkeit.“ (Kal, 227)

Neben seiner Augenschwäche ist er nun auch mit einem zeitweisen Stimmverlust konfrontiert, und er denkt, dies sei nur der Anfang,

„[...] von seinem Kopfe aus [...] werden noch ganz andere, tatsächlich viel verheerendere Gebrechen vorbereitet, [...] deren Auswirkungen unter Umständen sehr bald tödlich sein könnten. Er, Konrad, glaube nicht daran, noch länger als nur ein paar Jahre zu leben, soll er acht Tage, bevor er seine Frau erschossen hat, gesagt haben.“ (Kal, 229)

Und Konrad erkennt, dass es nur eine Frage der Zeit ist, dass er plötzlich auch nichts mehr hört.

„[...] funktioniert auf einmal das Gehör nicht mehr und setzt aus, und Wieser denke, ob Konrad nicht in der Nacht, in welcher er seine Frau umgebracht hat, eine Gehörschwäche gehabt habe, [...] daran glaube er fest: Konrad sei in der sogenannten Mordnacht von der ersten Gehörschwäche befallen worden.“ (Kal, 230)

Wenn es Konrad nicht mehr möglich ist, die Welt mit den Sinnen exakt zu erfassen, seine entscheidenden Fähigkeiten, hören und sprechen, also kommunizieren, sich mitteilen, besser, anderen etwas mitteilen, nicht mehr zum Tragen kommen, ist dies faktisch das Ende seines Le-

bens. Er könnte Selbstmord begehen, tötet jedoch seine Frau. Der Mord Konrads an seiner Frau ist aber nichts anderes als ein kollektiver Selbstmord. Durch das Töten seiner Frau tötet Konrad auch sich selbst. Er endet in der Gefängniszelle oder in der Psychiatrie, in jedem Falle in der sinnenleerten Einsamkeit, im metaphorischen Tod.

## 4.2 Zusammenfassung

Gegeben ist das Ehepaar Konrad. Sie leben einsam in einem entlegen gelegenen herrschaftlichen Haus, dem Kalkwerk. Konrad arbeitet an einer Studie über das Gehör. Seine Frau dient ihm als Versuchsobjekt. Täglich muss sie Hör- und Verstehensübungen über sich ergehen lassen. Die Analyse des Textes zeigt, dass Konrads „wissenschaftliche Untersuchungen“ einzig und allein dazu dienen, die Grundlagen zwischenmenschlicher Kommunikation (zuhören können, verstehen, reden) zu generieren, denn dass die Kommunikation zwischen den Ehepartnern nicht mehr funktioniert, wird im Text hinreichend deutlich dokumentiert. Seine Frau sollte so „trainiert“ werden, dass sie eine adäquate Gesprächspartnerin wird, darum hat er sie von Menschen getrennt, um störende Einflüsse zu vermeiden. Um dieses „Kommunikationsprojekt“ zu verwirklichen, muss sich die Ehefrau komplett dem Diktat des Ehemannes unterwerfen, doch dies tut sie nur zum Teil (aus opportunistischen Gründen – sie ist von ihm aufgrund ihrer Krankheit abhängig). Der „Erziehungsplan“ Konrads scheitert, die Ehefrau ist nicht bereit, Konrads Projekt engagiert zu unterstützen, im Gegenteil, sie besteht zumindest ein Stück auf ihre Bedürfnisse, auf ihre Wünsche, auf „ihr Leben“ und sie lehnt Konrads Studie ab. Als dann Konrad merkt, dass er, aufgrund zunehmender Altersschwäche, nicht nur nicht mehr richtig sehen kann, sondern auch Sprech- und Hörprobleme hat, entschließt er sich zum radikalen Abbruch seiner Studie, seines Projekts: Konrad tötet seine Frau und damit metaphorisch sich selbst, denn ohne „Partnerin“ ist die Fortsetzung seiner Studie nicht möglich, der Sinn seines Lebens nicht mehr gegeben.

*Frau Meister  
 Hier sitze ich oft Stunden Fräulein Werdenfels  
 am Nachmittag  
 und denke im stillen  
 ganz im stillen  
 mein Mann arbeitet  
 Dann höre ich wie er aufsteht  
 und zweimal in seinem Zimmer aufundab geht  
 Dann ist es Zeit für mich  
 ihm das Nachtmahl zu machen  
 Thomas Bernhard, *Über allen Gipfeln ist Ruh'**

## 5 Über allen Gipfeln ist Ruh'

Das Drama erschien im April 1981 im Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main und wurde am 25. Juni 1982 bei den Ludwigsburger Schlossfestspielen unter der Leitung von Alfred Kirchner uraufgeführt.<sup>178</sup>

### Inhalt

Gezeigt wird ein Tagesablauf („Ein deutscher Dichtertag um 1980“, so der Untertitel) des Ehepaars Meister mit Gästen in ihrer von Weingärten umgebenen Villa im deutschen Voralpenraum. Der Schriftsteller Moritz Meister hat eine sogenannte Tetralogie verfasst, „ein [...] zweitausend Seiten umfassendes Werk, in welchem die ganze Kulturgeschichte verarbeitet ist“. (GiR, 178) Frau Meister, die Doktorandin Fräulein Werdenfels und (später) der Journalist Herr von Wegener sowie der Verleger Meisters reflektieren über den durch die Arbeit Meisters entstandenen Ruhm in der Öffentlichkeit. Gezeigt wird dabei, gnadenlos überzeichnet und mit perfider Ironie, ein Tag im Leben eines schriftstellerisch tätigen Vertreters des deutschen Bildungsbürgertums.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf der Figur der Ehefrau (auf der Ehe) der Bernhard'schen Protagonisten. Diese Männer sind nahezu durchwegs sogenannte Geistesmenschen, Intellektuelle, die, fixiert auf ihre Geistesarbeit, oftmals die Bandbreite des gesellschaftlich üblichen Denkens und Verhaltens überschreiten. Konrad im *Kalkwerk* bezeichnet sich

<sup>178</sup> Vgl. Huber/Mittermayer 2018, S. 237.

selbst als Verrückten. Auch Bruscon im *Theatermacher* zeigt gesellschaftlich abnormes, massiv auffälliges, extrem eigenwilliges Denken und Verhalten. Auch der Weltverbesserer in *Der Weltverbesserer* gehört in die Kategorie des verrückten Philosophen, Kulturkritikers, Wissenschaftlers und Kuschaffenden.

In *Über allen Gipfeln ist Ruh'* tritt nun ein Geistesmensch auf (Frau Meister zu Fräulein Wendenfels, die gerade die Landschaft fotografiert: „Gerade so geschaffen für einen Geistesmenschen“, GiR, 141), der nicht in das übliche Schema des skurrilen Intellektuellen (zumindest auf den ersten Blick) passt, ganz im Gegenteil, seine Tätigkeiten, Interessen und sein Denken sind überaus solide („klassisch“), fest verwurzelt in der (von Bernhard förmlich bloßgestellten) Lebensphilosophie des deutschen Bildungsbürgertums.

In der wissenschaftlichen Literatur wird auf die Beziehung Moritz Meisters und seines Auftretens mit Elementen der Literatur und des Lebens Goethes verwiesen.<sup>179</sup> Das ist sicher richtig, aber für mein Interesse nicht dezidiert von Bedeutung und deshalb gehe ich nicht näher auf diesen Aspekt ein, wobei in den folgenden Zeilen diese Zusammenhänge für den literaturgeschichtlich Bewanderten ohnehin sofort sichtbar werden. Weiter kann das Drama in Bezug zum Stück *Vor dem Ruhestand* gelesen werden und gerät damit in die Reihe der Arbeiten Bernhards, die sich in verschiedensten Formen mit dem nationalsozialistischen Denken der Nachkriegsgeneration beschäftigt. So stellt Süselbeck einen „offenen Judenhass“ beim „selbstherrlichen“ Ehepaar Meister fest, das aber dennoch („schmarotzerhaft“) in der ehemaligen Villa jüdischer Intellektueller lebt.<sup>180</sup> Für mich überraschend ist die Tatsache, auf die Süselbeck<sup>181</sup> verweist, dass die relativ wenigen wissenschaftlichen Arbeiten zu *Über allen Gipfeln ist Ruh'* von biographischen Parallelen zwischen Moritz Meister und Thomas Bernhard handeln, denn solche Parallelen scheinen mir, speziell in diesem Text, nicht nur wenig bedeutsam, sondern auch nicht immer leicht zu erkennen. Dem Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit geschuldet, ist der folgende Zugang zum Text ein von den drei geschilderten Varianten deutlich anderer. Für mich von Interesse ist die Frage, wie die Ehefrau eines solchen Geistesmenschen denkt, fühlt, sich verhält und wie die Beziehung zu ihrem Ehemann gestaltet ist.

Im Folgenden relevante Merkmale der Person des Moritz Meister.

Die Meisters haben zahlreiche Bildungsreisen unternommen, vornehmlich in den Mittelmeerraum, in die Wiege der abendländischen Kultur.

---

<sup>179</sup> „Es ist also weniger der Über-Autor-Goethe, den Bernhard in seiner Komödie verspottet, sondern die spezifische deutsche Goethe-Verehrung nach 1945.“ (Süselbeck 2018, S. 239).

<sup>180</sup> Vgl. Süselbeck 2018, S. 237ff.

<sup>181</sup> Vgl. Süselbeck 2018, S. 237.



**Frau Meister**

*Nach Kreta an den Ursprung  
an die Geschichtsquelle (GiR, 140)*

[...]

*die gute Gesellschaft ist gut gereist  
und hat sich auf alle diese Reisen gut vorbereitet  
nicht wie der Pöbel (GiR, 141)*

[...]

Herr Meister konsumiert nicht nur die Sehenswürdigkeiten der Welt, wie der Pöbel, sondern bereitet sich auf die Reisen gewissenhaft vor und wird auch praktisch wissenschaftlich tätig. Moritz Meister begeistert sich für die Archäologie, für die Geschichte.

**Frau Meister**

[...]

*Die Archäologie hat meinen Mann  
schon immer interessiert  
als alles andere Wissenschaftliche*

[...]

*Er ist ja mehr Wissenschaftler als Schriftsteller  
Mit der Zeit verstehe auch ich schon  
eine ganze Menge von Archäologie  
Nicht das ich prahle aber in Knossos  
habe auch ich gegraben (GiR, 140)*

[...]

Wie im *Kalkwerk*, reist auch dieses Ehepaar quer durch die Welt, um dann letztlich an einem Zielort die Reise zu beenden. Im *Kalkwerk* ist es das Kalkwerk, ein ruhiger, einsamer Ort, ein herrschaftliches Haus in der heimatlichen Region des Mannes, in vorliegendem Theaterstück ist es eine Villa („Herr von Wegener: ‚Was für ein prachtvolles Haus ist dies‘“, GiR, 193), auch ruhig und einsam gelegenen, unweit des Ortes, an dem Moritz Meister aufgewachsen ist. Und beide, Konrad wie Meister, können nur an diesem Ort, in ihrer Heimat, ihre große Geistesarbeit (eine wissenschaftliche Abhandlung) abfassen. Konrad scheitert, Meister gelingt die Niederschrift. Ich werde unten noch einmal dezidiert auf diese Tatsache eingehen, denn es sind die Ehefrauen, die in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle spielen.

**Fräulein Werdenfels** fotografiert in die Ferne

**Frau Meister**

*Da wo die Schafe sind im Vordergrund  
da ist im Hintergrund das Elternhaus meines Mannes (GiR, 144)*

[...]

Der endgültige Wohnsitz der Ehepaare liegt immer in der Heimatregion des Mannes, die Frau ist gezwungen, ihren Heimatort und die damit verknüpften sozialen Beziehungen aufzugeben. Diese Konstellation finden wir auch bei den Konrads im *Kalkwerk*.

Doch nicht nur für die (tote) Geschichte interessiert sich Meister, sondern auch für die Natur und für die Biologie. Stellvertretend für diesen Bereich ist seine Leidenschaft für die Bienen.

***Frau Meister***

[...]

*Wenn er die Bienen nicht hätte*

*Er ist ein richtiger Bienennarr*

[...]

*Er lebt und existiert nur für die Bienen*

*oft ist den ganzen Tag im Bienenhaus (GiR, 144)*

[...]

Meister entstammt einfachsten Verhältnissen (bildungsfern) und hat sich emporgearbeitet zum (Hobby)Wissenschaftler und weltberühmten Schriftsteller.

***Frau Meister***

[...]

*Vom Dachdeckerlehrling zum berühmten Schriftsteller*

[...]

*Aus solcher Not hervorgegangen aus dem Nichts*

*Aus dem Garnichts Fräulein Werdenfels (GiR, 144)*

[...]

***Herr Meister***

[...]

*mein Vater war ein ganz kleiner Angestellter in einer Großziegelei*

[...]

*und meine Mutter war die Tochter eines Straßenarbeiters (GiR, 166)*

[...]

*Da drüben sehen Sie wo es ganz karg ist*

*da bin ich geboren*

*Zwei Ziegen und vier Morgen Land das war alles (GiR, 167)*

[...]

Im Gegensatz zu Meister kommt Frau Meister aus einer Gelehrtenfamilie. Dazu später mehr.

Selbstverständlich legt Meister großen Wert auf Korrektheit und Exaktheit. Vor seiner Karriere als Schriftsteller war er Bibliothekar, eine durchaus für Meister adäquate Tätigkeit.

***Frau Meister***

...

*Alles muß seinen Platz haben*

*Ein Pedant Fräulein Werdenfels (GiR, 139)*

[...]

*Alles im rechten Winkel wissen sie*

*Wer in den kleinsten Dingen ohne Disziplin ist*

*ist es auch in den großen (GiR, 142)*

[...]

Das Bild des Universalgelehrten Moritz Meister ist dann vollständig, wenn er auch in den Künsten bewandert ist.

***Frau Meister***

[...]

*Der gebildete Deutsche ist in die italienische Oper vernarrt*

*Da kann mein Mann sich ganz hingeben*

[...]

*Aber natürlich beruht das darauf*

*daß mein Mann ursprünglich Sänger hatte werden wollen*

[...]

*Man merkt es jeder Zeile meines Mannes an*

*daß er ein hochmusikalischer Mensch ist (GiR, 155)*

[...]

Die Persönlichkeit des kunstschaffenden und wissenschaftlich tätigen deutschen Bildungsbürgers ist schließlich abgerundet, wenn er in der Gesellschaft geachtet und anerkannt ist. Alle relevanten Instanzen der Macht (Politik, Kirche, Wissenschaft ...) akzeptieren und wertschätzen ihn. Darüber hinaus unterhält er formale Beziehungen zum sogenannten einfachen Volk, engagiert sich für soziale Zwecke und gibt sich, obwohl im Wohlstand lebend, als bescheiden aus. Als Deutscher bringt er seine positive Einstellung zum Militär zum Ausdruck und seine Abneigung gegenüber dem jüdischen Volk.

Die folgenden, aus einer Vielzahl von Belegen ausgewählten Textstellen, sollen diese Aspekte im Leben Moritz Meisters belegen.

***Frau Meister***

[...]

*und die hohen Militärs haben ihn immer brennend interessiert*

[...]

*Ursprünglich hatte mein Mann General werden wollen  
Generalfeldmarschall natürlich (GiR, 143)*  
[...]

***Frau Meister***

[...]  
*Und die Akademie für Sprache und Dichtung  
hat meinen Mann zum Mitglied gewählt*  
[...]  
*Nun ist mein Mann auch noch Akademiker*  
[...]  
*Einstimmig Fräulein Werdenfels einstimmig  
Und mit meinem Mann ist der Herr Bundespräsident gewählt worden*  
[...]  
*ein so hoher Staatsmann  
und ein so großer bedeutender Dichter gleichzeitig (GiR, 145)*  
[...]  
*Frau Meister beim Öffnen der Post*  
[...]  
*Ein Brief von der bayerischen Staatskanzlei  
Und ein Brief vom Bürgermeisteramt Zürich (GiR, 175)*  
[...]

***Frau Meister*** [zu ihrem Mann bezüglich eines von ihm verfassten Gedichts]  
*Das hast du ihn Nürnberg geschrieben  
auf dem Katholikentag  
da waren wir von Kardinal Frings eingeladen  
wir saßen neben Frings (GiR, 169)*  
[...]

***Frau Meister***

[...]  
*da waren wir auch vom Papst empfangen worden  
in Privataudienz  
Mein Mann hat einen päpstlichen Orden bekommen (GiR, 201)*  
[...]

***Herr Meister***

*Natürlich waren die Juden immer die Drahtzieher*  
[...]  
*der Jude lenkt die Welt  
wenn es auch nicht den Anschein hat  
aber der Jude lenkt die Welt  
Alle wichtigen Positionen sind in Judenhänden  
auch heute  
Wo der Reichtum ist da ist der Jude (GiR, 194f)*  
[...]

**Frau Meister** [in Bezug auf ihre Haushälterin, der sie eben läutete]  
*Wir haben ein ganz ungebrochenes Verhältnis  
zu den einfachen Leuten* (GiR, 197)

**Frau Meister**  
[...]  
*Wie anspruchslos wir hier leben  
wie bescheiden* (GiR, 153)  
[...]

**Frau Meister**  
[...]  
*wir geben den Armen den Einfachen  
schon Monate vor dem Weihnachtsfest nähe ich kleine Jäckchen  
für die alten Leute im Altersheim* (GiR, 144)  
[...]

Auch wirft der alternde Moritz Meister gerne noch einen Blick auf junge Frauen, und Frau Meister sieht darin scheinbar kein Problem. Gezeigt wird damit, dass Meister auch noch gelegentlich sexuelles Begehren empfindet und damit neben seiner geistigen Leistungsfähigkeit auch biologisch sich noch als Mann zeigt, jedoch wird er im Text in keiner Form sexuell tatsächlich aktiv.

**Frau Meister**  
*Mein Mann liebt die Caecilientorte  
zu ihrem Mann  
Nicht war du liebst die Caecilientorte  
gib zu du liebst sie  
im Flüsterton  
Er ist in Wirklichkeit in die Süßigkeiten vernarrt  
(...)  
zu ihrem Mann direkt  
Nicht wahr  
In alle Süßigkeiten*  
**Fräulein Werdenfels** ist in den Hintergrund getreten und macht  
ein Blitzlichtfoto (GiR, 202f)

## 5.1 Die Figur der Ehefrau

Frau Meisters Funktion in der Ehe besteht ausschließlich in der Förderung, der Unterstützung, der Betreuung ihres Mannes in seiner künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeit. Sein Erfolg und sein Ruhm geben ihr vordergründig Genugtuung, Freude und Glück.

### ***Frau Meister***

[...]

*Plötzlich kommt doch der verdiente Augenblick*

*Plötzlich emporgehoben in die höchste Höhe*

*Was für ein Glücksgefühl (GiR, 145)*

[...]

Frau Meister selbst war eine erfolgreiche Künstlerin, eine Pianistin, hat allerdings ihrem Mann zuliebe ihre Karriere aufgegeben.

### ***Herr Meister***

[...]

*Meine Frau ist eine richtige Klaviervirtuosin*

*sie ist eine Klaviersolistin ersten Ranges*

[...]

*aber dann plötzlich war alles aus*

*stellen Sie sich vor*

*wie wir geheiratet haben*

*von da an hat meine Frau keine Konzerte mehr gegeben*

*nur einer von beiden kann sich der hohen Kunst widmen*

*haben wir uns gesagt*

*Die Wahl ist auf mich gefallen (GiR, 162f.)*

[...]

Bemerkenswert ist die Entscheidung der Meisters vor allen Dingen in der Hinsicht, dass zu diesem Zeitpunkt Meister selbst noch keine ernsthafte, erfolgsversprechende künstlerische Laufbahn eingeschlagen hatte, Frau Meister jedoch bereits „sogar unter Furtwängler im Wiener Konzerthaus gespielt“ (GiR, 162) hat.

Die Wahl fiel offensichtlich auf Meister, da in einer derartigen Ehe die höhere Position in der Gesellschaft (Ansehen, Macht, Ruhm, Erfolg ...) dem Mann gebührt und die Frau (freiwillig), obwohl bereits etabliert, zurücktritt.

### ***Herr Meister***

[...]

*Das ist ein Opfer*

*sich aufzugeben für den Anderen den Lebenspartner*

*Meine Frau hat Berühmtheit erlangt*

*und auf dem Höhepunkt alles aufgegeben (GiR, 163)*

[...]

**Frau Meister**

[...]

*Dann hatte ich ja meine Kunst aufgegeben für seine Kunst**das ist das schwierigste**der eine opfert sich auf für den anderen (GiR, 225)*

[...]

Meister sieht durchaus, dass sich seine Frau (ihre Karriere) für ihn geopfert hat, stößt sich allerdings nicht daran, ganz im Gegenteil, er verkauft ihr Opfer als Gewinn für ihre Kunst und betont, dass sie in ihrer Kunst gewachsenen ist und er (alleine) dies wahrnehmen darf. Die Frau soll somit im Stillen ihre Kunst verfolgen, nicht in der Öffentlichkeit, denn die Öffentlichkeit ist für den Mann vorgesehen, er präsentiert sich, zeigt allen seine intellektuellen, wissenschaftlichen und künstlerischen Fähigkeiten. Dass der Mann allein Zeuge des künstlerischen Könnens der Frau ist, muss dieser genügen.

**Herr Meister**

[...]

zu seiner Frau direkt

*im stillen bist du gereift zur höchsten Meisterschaft**und ich allein bin Zeuge ich allein (GiR, 163)*

[...]

Nicht nur ihre Karriere muss die Ehefrau opfern, sondern auch, wie erwähnt, ihre Herkunft und ihre sozialen Beziehungen. Letztlich muss sie komplett ihrem Mann zur Verfügung stehen, um seine Entwicklung zu fördern.

**Herr Meister** (zu Fräulein Werdenfels über seine Frau)

[...]

*In Wahrheit müssen Sie wissen**war ihre Mutter eine geborene Erzherzogin**Habsburgerin müssen Sie wissen**aber davon sprechen wir nicht (GiR, 187)*

[...]

**Frau Meister**

[...]

*Ich bin meinem Mann immer treu geblieben**auch in schlimmster Zeit stand ich immer zu ihm*

[...]

*wir hatten ja mit allen Leuten gebrochen**selbst mit den engsten Verwandten**weil es für die Entwicklung meines Mannes notwendig gewesen war (GiR, 224)*

[...]

Die Parallelen zum *Kalkwerk* sind sehr deutlich. Auch dort musste, wie oben gezeigt worden ist, die Ehefrau ihre Heimat und die damit verbundenen sozialen Beziehungen aufgeben, um komplett für den Mann zu existieren. Konrad selbst gesteht sogar ein, seine Frau für seine Zwecke zu „missbrauchen“.

**Herr Meister**

[...]

*Ich danke sehr viel meiner Frau*

*Jahrzehntlang habe ich ja nur von ihr gelebt*

*Sie hat alles aufgegeben für mich*

*alles beinahe alles*

*Sie hat mir über alle Unsicherheiten hinweggeholfen*

*Sie war es die mich gelenkt hat*

*Ohne sie wäre ich nichts (GiR, 247)*

Man kann durchaus die Ehefrau als Managerin des Lebens ihres Mannes bezeichnen. Sie regelt nicht nur seine Karriere, sondern auch seinen Alltag, ist ihm stets zu Diensten, spürt und erfüllt jeden Wunsch und hilft ihm, wie einem Kind, welche bezeichnende Situation, immer wieder sich von seinem Biennetz zu befreien.

**Frau Meister**

[...]

*Ich werde meinen Mann auf seiner Vorlesereise begleiten*

*Er weiß es noch nicht*

*daß er diese Vorlesereise machen wird*

*aber ich habe schon alle Verträge abgeschlossen (GiR, 157)*

[...]

**Frau Meister**

[...]

*Dann höre ich wie er aufsteht*

*Und zweimal in seinem Zimmer aufundab geht*

*Dann ist es Zeit für mich*

*ihm das Nachtmahl zu machen (GiR, 150)*

[...]

**Herr Meister** will sich das Netz vom Kopf nehmen, aber es gelingt ihm nicht

*Nimm mir doch bitte das Netz ab*

**Frau Meister** nimmt ihm das Netz vom Kopf (GiR, 158)

[...]

Das im Text dargestellte Ehemodell hat auch Stellen, die es leicht zu Fall bringen könnten, hätte Frau Meister diese nicht auch unter Kontrolle.



**Frau Meister**

[...]

*Nicht umsonst heißt man Mann Der Schwierige**Mein Mann ist schwierig das muss ich sagen**Er ist immer schwierig gewesen**Aber mit der Zeit gewöhnt man sich daran*

[...]

*Sehr oft hat mein Mann an Selbstmord gedacht**Er hat noch heute die Pistole unter seinem Kopfpolster liegen**Jahrelang fürchtete ich mich vor dem Schuß in seine Schläfe**Damit hat er mir immer gedroht (GiR, 224f.)*

[...]

*Diese schweren Krankheiten die mein Mann gehabt hat**Dann die Psychiatriephase von der Sie ja wissen (GiR, 226)*

[...]

Herr Meister ist offensichtlich psychisch krank, vermutlich depressiv.

**Frau Meister**

[...]

*Mein Mann ist ein glücklicher Mensch schreiben Sie das ruhig**Herr von Wegener**er ist nicht so düster wie die Leute glauben*

[...]

*Die Zeitungen schreiben immer über einen Düstermann**dabei ist mein Mann alles andere als düster**Mit einem solchen Mann [...]**hätte ich nicht einen einzigen Tag zusammengelebt**zu ihrem Mann**Nicht wahr du bist doch nicht düster Moritz (GiR, 207)*

[...]

Frau Meister muss sich offensichtlich auch noch mit einem psychisch kranken Menschen arrangieren. Doch ihre Selbstaufgabe, die Akzeptanz ihres Loses, ausschließlich für ihren Mann zu leben und buchstäblich alle Aufgaben und Schwierigkeiten im Leben ihres Mannes und in der Ehe gelassen zu bewältigen und zu akzeptieren, ermöglichen ihr (psychisches) Überleben.

Nur an einer Stelle im Text wird sie dezent sentimental und hadert kurz mit ihrem Schicksal.

**Frau Meister**

[...]

*Natürlich haben wir auch glückliche Zeiten zusammen gehabt**sie spielt ein paar Takte**Die Jugend ist immer schön (GiR, 225)*

[...]

Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass ihr jetziges Leben (in der Ehe, nicht mehr in der Jugend) eine unglückliche Zeit ist.

Die Meisters täuschen offensichtlich eine heile Welt, eine glückliche Ehe vor. Dies ist nur möglich, indem Frau Meister ihr Leben komplett aufgibt und sich ausschließlich um die Belange ihres Mannes kümmert. Eine glückliche Ehe scheint nur dann möglich zu sein, so der Text, wenn nicht beide Partner auf ihre persönliche Entfaltung bestehen.

Es sei an dieser Stelle noch einmal auf die oben bereits erwähnten Texte *Ja*, *Beton* und *Das Kalkwerk* verwiesen. Die Perserin in *Ja* hat ihren Mann, dem Kraftwerksbauer, zu seiner Karriere verholfen und Anna Härdtl in *Beton* ihrem Mann die Gründung eines eigenen Unternehmens nahegelegt. In beiden Texten enden die Beziehungen tragisch. Die Perserin distanziert sich zunehmend von ihrem Mann, sehnt sich nach einem ihrer Persönlichkeit adäquaten Partner und findet diesen im Erzähler. Doch auch diese Beziehung scheitert, da beide letztlich beziehungsunfähig sind, nur auf ihre Person konzentrierte Charaktere. Und Hanspeter Härdtl in *Beton* begeht aus Überforderung Selbstmord. Seine Frau hat seine Persönlichkeit nicht erkannt, nicht Rücksicht genommen auf seine tatsächlichen Fähigkeiten und Eigenschaften und ihn damit in den Tod getrieben. Auch die Konrad im *Kalkwerk* opfert sich ihrem Mann für seine wissenschaftlichen Ambitionen und auch hier endet die Beziehung tragisch. Konrad ermordet seine Frau und er endet in der Psychiatrie beziehungsweise im Gefängnis. Die Gründe sind bekannt. Die Konrad hat zwar ihren Mann und sein Lebensprojekt unterstützt, jedoch auch immer wieder Widerstand geleistet, ihre Bedürfnisse eingefordert, ihn bloßgestellt, kritisiert, gedemütigt.

## 5.2 Zusammenfassung

In *Über allen Gipfeln ist Ruh'* scheint es so zu sein, dass das gelebte Modell der Ehe Erfolg hat. Die Ursache liegt einzig und allein im Verhalten der Ehefrau. Frau Meister verhält sich grundlegend anders als Anna Härdtl, die Perserin oder die Konrad. Sie akzeptiert die Persönlichkeit ihres Mannes ohne Widerrede, unterstützt und begleitet sein Leben umfassend und verzichtet auf persönliche Bedürfnisse und freie Entfaltung.

Der Text skizziert einen Tag im Leben einer Ehe in der sozialen Schicht des Bildungsbürgertums der heutigen Zeit. Er zeigt damit schonungslos, wie wir eine solche Ehe, ein solches Leben zu verstehen haben. Hinter der Fassade des glücklichen Ehepaars und des erfolgreichen Lebenskonzepts wird eine Person geopfert, metaphorisch getötet, die Ehefrau. Damit endet auch diese Beziehung in gewisser Weise tragisch. Es scheint tatsächlich so zu sein, dass eine Ehe (oder Partnerschaft) per se zum Scheitern verurteilt ist, egal, wie diese gestaltet sein mag.<sup>182</sup> Dennoch werden Ehen geschlossen. Bruscon im *Theatermacher* weist, wie oben zitiert, darauf hin, dass ohne Frauen, so schwierig und unbelehrbar diese sind, ein Leben nicht möglich ist, und auch Konrad im *Kalkwerk* „braucht“ seine Frau, sonst zerbricht er an der Einsamkeit, und der eben besprochene Moritz Meister wäre wohl ohne seine Frau lebensunfähig, er könnte sich nicht einmal vom Bienennetz befreien.

---

<sup>182</sup> Eine Ausnahme bildet die Beziehung zwischen Franz-Josef Murau und seinem Schüler Gambetti in der *Auslösung*. Vergleiche dazu die entsprechenden Passagen in der vorliegenden Arbeit (7.1.5)



*Die sogenannte Studie, als solche getraute sich die Konrad die Studie im Kopf ihres Mannes in letzter Zeit ohne weiteres [...] zu bezeichnen, sei in Wirklichkeit nichts anderes als ein Hirngespinnst. Mit dem Wort Hirngespinnst hatte sie eine Waffe in der Hand, vor welcher er sich fürchtete, mehrere Male am Tag soll sie sich getraut haben, vor ihm das Wort Hirngespinnst auszusprechen [...].*  
Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*

## 6 Die Ehefrauen/Lebensgefährtinnen und die Geistesarbeiten ihrer Männer

Ich möchte nun kurz auf die Geistesarbeiten eingehen, die geschaffenen Leistungen (Leistungen) der Protagonisten/der Männer und die Beziehung der Ehefrauen/Partnerinnen zu diesen Arbeiten.

Bruscon, der Protagonist und Geistesmensch im *Theatermacher*, lässt sich von seiner Tochter als „der größte Schauspieler aller Zeiten“ (The, 161) titulieren, und er selbst sieht sich als Dramatiker in einer Reihe mit Shakespeare und Goethe:

*Bruscon*  
[...]  
*Shakespeare*  
*Goethe*  
*Bruscon*  
*das ist die Wahrheit* (The, 220)  
[...]

Sein Projekt, seine Geistesarbeit ist ein Theaterstück mit dem Titel *Das Rad der Geschichte*.

***Bruscon***  
[...]  
*Die Idee war ja*  
*eine Komödie zu schreiben*  
*in der alle Komödien enthalten sind*  
*die jemals geschrieben worden sind*  
*Eine absurde Idee zweifellos*  
*Für Bruscon durchaus zu verwirklichen allerdings* (The, 200f.)  
[...]

Vermeintliche und wahre Größen der Geschichte (Lady Churchill, Metternich, Madame Curie, Napoleon, Zar Nikolaus, Caesar, Nero, Hitler ...) agieren kreuz und quer miteinander ohne nachvollziehbare sinnvolle Handlung. Auszüge aus dem *Rad der Geschichte* erhalten wir an den Stellen, an denen Bruscon mit seiner Familie probt.

**Bruscon**

[...]

*Wenn Metternich auftritt  
kann Lady Churchill ohne weiteres  
noch den Hut aufhaben  
er fällt ihr erst vom Kopf  
wenn sie sich gesetzt hat*

[...]

*Er tut so  
als wisse er nicht  
wo die Hutnadel liegt  
alle Welt sieht  
wo die Hutnadel liegt  
aber er sieht sie nicht*

[...]

*natürlich denkt Metternich schon  
an den Einsteinauftritt*

[...]

*In Gaspoltshofen habe ich mit Absicht  
Einstein gestrichen  
während ich alles auf die Madame Curie gesetzt habe*

[...]

*In dem Augenblick  
in welchem sich Lady Churchill bückt  
gehe ich mit dem Licht zurück*

[...]

*während ich doch schon dabei bin  
mich zu Napoleon zu machen (The, 191ff.)*

[...]

Für sein Lebenswerk fordert Bruscon den vollen Einsatz seiner Familie und in erster Linie von seiner Frau. Die jedoch enttäuscht ihn, wie oben gezeigt, durchwegs.

**Bruscon**

[...]

*Jahrzehntelang müssen sie [die Frauen] trainiert werden  
um das Einfachste zu begreifen  
und wie schwer ist es erst  
wenn es sich um die eigene Frau handelt (The, 120)*

[...]

**Bruscon** [zu Sarah]

*Deine Mutter  
ist ein Antitalent (The, 148f)*

[...]

*Das dachte ich mir  
daß sie den Text verhustet* (The, 152)  
[...]

Das Geistesarbeit Bruscons ist, selbstredend, ein völliger Unsinn. Seine Frau wirkt nicht korrigierend, greift weder fachlich noch ihn emotional unterstützend in die Arbeit ihres Mannes ein. Ganz im Gegenteil, sie weigert sich, ihn zu unterstützen, flüchtet sich in die Krankheit, bleibt stumm. Und was könnte ein größerer Protest gegen das Drama (die Geistesarbeit) ihres Mannes sein als das Verstummen, die Verweigerung der zentralen Aufgabe des Schauspielers auf der Bühne.

Beim *Theatermacher* nicht explizit gelöst ist die Frage, ob die Geistesarbeit, das Lebenswerk des Mannes von Qualität wäre, würde sich die Frau hier engagieren, ihn unterstützen, beraten, fördern. Doch ist dies überhaupt möglich? Der Theatermacher Bruscon zweifelt dies massiv an, er hat kein Vertrauen in die intellektuelle Leistungsfähigkeit von Frauen, seiner Ehefrau. Damit kann er auch nicht auf Unterstützung hoffen, die er jedoch (vielleicht) bräuchte, um seine Geistesarbeit gelingen zu lassen.

Im Roman *Ja* werden zwei Beziehungen explizit thematisiert. Die Beziehung der Perserin mit ihrem langjährigen Lebensgefährten, „dem Schweizer“, und die kurze (geistige) Liaison der Perserin mit dem Erzähler.

Als junge Studentin ist die Perserin auf den Schweizer gestoßen, hat sein Talent erkannt und ihn über Jahrzehnte gefördert und beraten, aus ihm eine Berühmtheit gemacht. Die Ingenieursarbeiten des Schweizers, Kraftwerke in allen Teilen der Welt, dokumentieren seinen beruflichen Erfolg, seine Lebensleistung.

„In Wahrheit war ja alles an dem Schweizer, alles was der Schweizer war, sicher das Produkt seiner Lebensgefährtin gewesen [...], daß vor allem die ganze berufliche Laufbahn des Schweizers als Ingenieur und als Kraftwerksbauer und also vor allen als Berühmtheit, ein Produkt der Lebensgefährtin des Schweizers sei [...].“ (Ja, 73)

Doch die Medaille hat eine Kehrseite. Das Engagement der Perserin für ihren Lebensgefährten bedeutete für sie den Verzicht auf sozial-emotionale Zuwendung durch ihren Mann, den Verzicht auf gute und wohltuende Gespräche über die eigene Befindlichkeit und den Verzicht auf die Beschäftigung mit Themen aus Kunst, Literatur und Musik. Die Perserin hat somit ihre komplette Energie in die berufliche Laufbahn des Mannes gleitet und sich dabei selbst aufgeben.

„In Wahrheit lebt sie mit ihrem Lebensgefährten schon so viele Jahre schweigsam und wortlos zusammen. Kein Gespräch zwischen den beiden, nicht die geringste Unterhaltung. Jahre und Jahre mehr oder weniger wortlos mit einem Menschen, dem Schweizer also, mit welchem sie nichts mehr gemeinsam habe.“ (Ja, 49)

Nun, da altersbedingt das Karriereende des Schweizers naht, baut dieser an einem schrecklichen Ort, auf einer feuchten Wiese, „hinter dem Friedhof“ (Ja, 12) auf einem Grundstück, das über Jahre hinweg für niemanden von Interesse gewesen ist, ein abstoßendes Beton-Wohnhaus. Obwohl beim Kauf des Grundstückes seine Lebensgefährtin anwesend ist, bespricht er diesbezüglich nichts mit ihr, er ignoriert sie und sie steht desinteressiert, teilnahmslos am Rande des Geschehens.

Es scheint offensichtlich so zu sein, dass die Männer eine außergewöhnliche Lebensleistung erbringen, eine Berühmtheit werden, wenn sie von ihren Frauen bedingungslos unterstützt werden, diese bereit sind, ihr Leben für den Erfolg des Mannes zu opfern. Neigt sich das so konzipierte Eheprojekt dem Ende zu, zerbricht dieses (künstliche) Konstrukt. Die Frau verlässt die Beziehung mental komplett, der Mann (Ingenieur) hingegen baut noch ein Bauwerk, jedoch keines mit einer positiven Ausrichtung, sondern letztlich nichts anderes als seine Grabstätte.

„Der Schweizer hatte offensichtlich sein Wohnhaus, das er fortwährend als sein ‚letztes Wohnhaus‘ bezeichnete, genauso entworfen wie seine Kraftwerke [...]“ (Ja, 27)

Beide (die Frau nur kurz verzögert) akzeptieren die Sinnlosigkeit des Daseins (es gibt keine Kraftwerke mehr zu bauen), den Tod ihrer Beziehung und ihrer Person. Im Gegensatz zu Anne Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh'* zieht die Perserin keinen emotionalen Gewinn aus der beruflichen Förderung ihres Mannes. Sie wird, wie Anne Meister, nicht über den Umweg „Erfolg des Mannes“ glücklich.

Exakt an diesem Punkt ihres Lebens trifft die Perserin nun auf den Erzähler, der in der Einsamkeit seines Anwesens eine naturwissenschaftlichen Studie über die Antikörper, seine Geistesarbeit, verfasst. Ihn dürstet nach positiver Beziehung, nach der Bekanntschaft mit gleichgesinnten Menschen, und sie sieht eine Gelegenheit, verpasste Gespräche nachzuholen, nicht nur über Literatur und Musik, sondern auch über persönliche Gefühle und Stimmungen.

Der Erzähler resümiert:

„Jetzt schien eingetreten zu sein, was ich bei meiner ersten Begegnung mit ihr beim Moritz mir gewünscht hatte, daß ich einen idealen Partner für Geist und Gemüt haben werde [...]“ (Ja, 100)



Auffallend ist, dass die beiden sich über Philosophie und Musik unterhalten, ihren Seelenzustand gegenseitig offenlegen, jedoch nicht über das naturwissenschaftliche Projekt des Erzählers reden. Dies ist insofern bemerkenswert, da ja diese naturwissenschaftliche Arbeit seine Lebensaufgabe zu sein scheint. Ein Gespräch darüber während eines der zahlreichen Spaziergänge wäre naheliegend. Aber es findet nicht statt.

Die Beziehung hält nicht lange. Wie oben ausführlich dargestellt, sind die Gesprächsthemen rasch erschöpft, beide zeigen Eigenwilligkeiten und waren „eine viel zu lange Zeit nur auf [sich] selbst angewiesen“. (Ja, 102) Die Beziehung ist, simpel formuliert, zu oberflächlich. Sie hat keine Grundlage, z.B. kein gemeinsames Lebensprojekt, und ist damit nur kurzlebig.

Konrad im *Kalkwerk* arbeitet seit über zwanzig Jahren an einer Studie über das Gehör. Es ist, wie gesagt, eine, nach Konrads Verständnis, interdisziplinär angelegte Arbeit. Eine philosophisch-medizinische Abhandlung, die auf den Ergebnissen zahlreicher Experimente auf der Grundlage der sogenannten urbantschitschen Methode aufgebaut ist. Seine Ehefrau, die Konrad, dient ihm bereitwillig als Versuchsobjekt. Mit ihr führt Konrad täglich stundenlange Experimente über Hören und Verstehen durch. Als Dank dafür pflegt Konrad seine schwerkranke Frau und er ist ferner dankbar (obwohl die Ehe „die Hölle“ ist), dass er nicht einsam ist. Die Konrad ist somit bereit, ihren Mann bei seiner Geistesarbeit, seinem Lebenswerk zu unterstützen. Doch diese Unterstützung ist nicht motiviert durch ein ehrliches Interesse an den Studien ihres Mannes. Sie willigt letztlich nur ein, da sie, durch ihre Pflegebedürftigkeit, von ihrem Mann abhängig ist und da auch sie, wie Konrad, einen Menschen braucht, um dem Alleinsein zu entgehen. Dass die Konrad in Wahrheit kein Interesse an der Arbeit ihres Mannes hat, zeigt sich darin, dass sie ihn, wie oben ausführlich belegt, einen „Narren“ nennt, die Studie eine „sogenannte Studie“ und die ganze Arbeit ihres Mannes als „Hirngespinnst“ abtut. Die Ehe endet dadurch, dass Konrad seine Frau ermordet und damit sich selbst ins Gefängnis/in die Psychiatrie bringt, was faktisch „Nicht-Leben“, Tod, bedeutet. Tatsache ist jedoch, dass die Ehe bereits Jahrzehnte vorher zunehmend in die Krise gerät, nicht mehr sozialverträglich miteinander kommuniziert wird. Gespräche finden nicht mehr statt (beide schweigen stundenlang) oder die Kommunikation ist stark ritualisiert und inhaltsleer oder es sind nur technische Anweisungen im Zuge der Experimente.

Die Studie *Das Gehör* wird niemals niedergeschrieben, das Lebenswerk nicht vollendet.

Im Drama *Über allen Gipfeln ist Ruh'* verfasst der Ehemann Moritz Meister eine zweitausend Seiten umfassende Kulturgeschichte, sein Lebenswerk. Er gibt sich als Universalgelehrter, Goethe ist sein Vorbild. Meister gelangt zu Ruhm und Ehren.

Ihm zur Seite steht seine Frau. Sie unterstützt bedingungslos seit Beginn ihrer Ehe die schriftstellerische Arbeit ihres Mannes. Sie fördert ihn, berät ihn, erfüllt alle seine Wünsche, bereitet ihm einen angenehmen Alltag, ist die Managerin seines Lebens. Sie steht nicht nur formal hinter der Person Meisters und seiner Arbeit, sondern identifiziert sich auch emotional mit seinen Ambitionen, seinem Denken und seinen Lebenszielen.

Um diese Leistungen für ihren Mann zu erbringen, muss sie „ihr Leben opfern“. Beispielhaft hierfür ist die Aufgabe ihrer Karriere als Pianistin. Sie akzeptiert diese Situation, hadert nicht mit ihrem Schicksal, obwohl sie zugibt, unglücklich zu sein. Doch offensichtlich ist es so, dass im Unglück der Frau das Glück des Mannes liegt, was wiederum Glück für die Frau bedeutet. Sie erlangt somit nicht durch eine positive (egozentrische) Gestaltung ihres Lebens Glück und Zufriedenheit, sondern über den Umweg des Erfolgs ihres Mannes.

Bei der Betrachtung der formalen Kriterien für Erfolg hat Moritz Meister tatsächlich Erfolg. Mit seiner Tetralogie und anderen Werken erhält er Anerkennung von den relevanten Instanzen der gesellschaftlichen Macht (den Vertretern seiner Subkultur). Inhaltlich betrachtet jedoch sind seine Arbeiten, so bringt der Text Bernhards unmissverständlich zum Ausdruck, kompletter Unsinn, wirres Zeug, ohne Sinn und Verstand. Und sein Gedicht „Die Schopflerche“ siedelt ihn auf der Stufe des Gedichte verfassenden pubertierenden Jünglings an.

„Die Lerche machte bei mir Rast  
aus einer Welt aus Angst und Hast  
du zeigst dich mir auf grüner Flur  
als allerreinste Urnatur“ (GiR, 158)

Das Lebenswerk Meisters ist offensichtlich nur Fassade. Es ist keine objektiv gute Arbeit. Im Gegensatz zum Klavierspiel seiner Frau, das tatsächlich in den Konzerthäusern gefeiert wurde. Gibt die Lebenspartnerin ihr Leben für die Lebensaufgabe ihres Mannes auf, so entsteht damit nicht automatisch (wie in *Ja*) im Zuge dieses Eheprojekts ein qualitativ hochwertiges Produkt. Doch bei den Meisters ist dies irrelevant. Sie begnügen sich mit dem Schein, ihr Leben ist Schein.

*Herkunft*  
*Ursprung*  
*Abstammung*  
*alles wegwischen*  
*verstehen Sie*  
*alles wegwischen*  
Thomas Bernhard, *Die Jagdgesellschaft*

## 7 Auslöschung. Ein Zerfall.

Der Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* erschien 1986 im Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main.

### **Inhalt**

Der Protagonist des Textes, Franz-Josef Murau (im Folgenden „Murau“ genannt), hat sich bereits als junger Mann von seiner Familie auf Schloss Wolfsegg in Oberösterreich getrennt und lebt nun, nach einigen Zwischenstationen in europäischen Großstädten, in Rom. Dort ist er als eine Art Privatlehrer für Deutsche Literatur tätig.

Murau erhält ein Telegramm von seinen Schwestern aus Wolfsegg, dass der Vater, die Mutter und der Bruder Johannes tödlich verunglückt sind und, dies bleibt zunächst unausgesprochen, er folglich der Alleinerbe eines schlossähnlichen, riesigen land- und forstwirtschaftlichen Gutes ist.

Im ersten Teil des Romans (Das Telegramm) reflektiert Murau, in seiner Wohnung in Rom, alte Fotos der toten Familienmitglieder in den Händen, über sein Leben als Kind und Jugendlicher in Wolfsegg. Schwerpunkte seines Sinnierens sind die Beziehungen zu seinem Vater, seinen Schwestern und vor allen Dingen zu seiner Mutter. Er stellt dabei fest, dass er in all seinen Ansichten und Wertvorstellungen dem Rest der Familie gegenübersteht. Murau sieht sich als weltoffener Intellektueller, während seine Familie und damit verbunden die Region, das Land, in dem sie lebt, geprägt ist von Einfalt, Primitivität und der Ablehnung jeglicher, im Sinne Muraus, geistiger Tätigkeit. Auch geht er in seinen Reflexionen ausführlich ein auf die Ablehnung seiner Person durch die Eltern in Vergangenheit und Gegenwart.

Im zweiten Teil des Textes (Das Testament) fährt nun Murau nach Wolfsegg zu den Begräbnisfeierlichkeiten und letztlich zur Regelung des Erbes. Jetzt, vor Ort, setzt er seine Reflexionen über seine Familie und den Ort Wolfsegg fort, nun beziehend auf die real existierenden Schwestern, Bediensteten, Verwandten etc. Einen großen Raum im Rahmen seines Beobachtens und Nachdenkens nimmt der nach Wolfsegg gereiste Freund Muraus, der in Rom tätige Erzbischof und von Murau immer wieder als Kirchenfürst bezeichnete Spadolini ein. Er war über dreißig Jahre der (heimliche) Geliebte seiner Mutter.

Nach den Feierlichkeiten trifft Murau seine Entscheidung, Wolfsegg betreffend. Er schenkt den kompletten Besitz der israelitischen Gemeinde in Wien.

Die Handlung erstreckt sich über drei Tage.

Der Text baut auf einer fundamentalen, den Roman prägenden räumlichen Opposition auf: Rom vs. Wolfsegg. Sie spiegelt sich auch in den beiden Kapiteln des Romans wider. Der erste Teil spielt in Rom, der zweite in Wolfsegg. Ist das mediterrane Rom der Ort des Geistes, der Ort an dem Geisteshmenschen frei denken können und einer leichten Lebensführung folgen und damit der Wohnort Muraus, ist Wolfsegg der Inbegriff eines unflexiblen, starren, immer gleichen engen Denkens und damit der Wohnort der Familie. Andreas Gößling schreibt in seinem Versuch, die Deutungsvarianten des Romans aufzulisten: „Wiederholt hingewiesen wurde außerdem auf die Bedeutung mediterraner ‚Lebenskunst‘ in ‚Auslöschung‘ und generell in Bernhards Spätwerk; als ‚Stadt der Kunst und des freien Geistes‘ bildet Rom, Muraus Wahlheimat, den politischen Gegenpol zum nördlich-kalten Österreich.“<sup>183</sup> Ich sehe weniger das Politische in der Opposition Rom vs. Wolfsegg/Österreich, sondern, wie im Folgenden deutlich werden soll, die gegensätzlichen Wertesysteme und damit Denk- und Lebensstile. Beachtenswert ist die Feststellung Gößlings,<sup>184</sup> dass die Kindervilla und die Orangerie südliche Lebenskunst und Kultur in Wolfsegg repräsentieren bzw. repräsentierten und Murau Überlegungen anstellte, die Kindervilla (mit den römischen Stuckaturen) zu restaurieren und damit wieder ein Stück südländische Lebensart (wie es offensichtlich in vergangenen Zeiten üblich war) nach Wolfsegg zu holen. Wir wissen, und dies sei an dieser Stelle kurz erwähnt, dass Murau den Plan, aus Wolfsegg wieder einen Ort des Geistes zu machen, aufgegeben hat.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Gößling 2018, S. 94.

<sup>184</sup> Vgl. Gößling 2018, S. 90.

<sup>185</sup> Die Gründe dafür sind für Gößling (vgl. Gößling 2018, S. 90f.) klar und ich folge ihm in dieser Auffassung. Es ist nicht möglich, diesen Ort wiederzubeleben, da mehrere fundamentale Probleme (die klassischen Bernhard-Probleme) dem entgegenstehen: Der Ort ist gewissermaßen kontaminiert, verunreinigt, mit 1. einer schrecklichen Kindheit, 2. dem allgegenwärtigen Katholizismus, 3. der nationalsozialistischen Vergangenheit und 4. der kleinbürgerlichen, proletarischen Lebensweise des Menschen des Industriezeitalters.

Wolfsegg haben wir uns als ein Schloss und Landgut im oberösterreichischen Voralpenland vorzustellen, das „zwölftausend Hektar“ (Aus, 19) umfasst. An einer Stelle beschreibt Murau seinem römischen Schüler Gambetti die Anlage Wolfsegg etwas näher.

„Oben, hatte ich zu Gambetti gesagt, liegt Wolfsegg, über achthundert Meter hoch, jahrhundertlang uneinnehmbar, eine Festung aus einem sogenannten Hauptgebäude und mehreren Nebenhäusern, also das Gärtnerhaus, das Jägerhaus, die Meierei, die sogenannte Orangerie, die Kindervilla [...].“ (Aus, 128)

„Überhaupt, hatte ich zu Gambetti gesagt, hat man von Wolfsegg aus den allerweitesten Blick auf die Alpen [...].“ (Aus, 129)

Selbstredend beherbergt Wolfsegg unglaubliche Schätze, an erster Stelle wohl die fünf Bibliotheken.

„Sie hatten zwar Tausende von Büchern in den Bibliotheken in Wolfsegg, das fünf Bibliotheken beherbergt, [...] aber sie hatten diese Bücher aus diesen ihren Bibliotheken niemals gelesen.“ (Aus, 19)

Auch die Wohnung Muraus in Rom in einem Palazzo, finanziert von den Eltern durch regelmäßige Überweisungen, ist groß und prunkvoll, geradezu herrschaftlich.

„Die Wohnung ist so groß, daß ich nicht das Gefühl haben muß in ihr, in meinen Gedanken eingeschränkt oder gar bedrückt zu sein [...]. Das habe ich berücksichtigt, als ich die Wohnung genommen habe in meinem Größenwahn, denn zweifellos ist es der Größenwahn meinerseits gewesen, der mich diese große Wohnung auf der Piazza Minerva hatte mieten lassen zu einem letzten Endes doch ungeheuerlichen Preis [...].“ (Aus, 242)

Die räumlich-materiellen Rahmenbedingungen des Wohnens sind in Rom wie in Wolfsegg außergewöhnlich. Sie sind Zeugen von großem Reichtum und dem Wunsch seiner Bewohner nach edlem Ambiente. Doch diese sind, dies sei bereits an dieser Stelle kurz angedeutet, keineswegs glücklich und zufrieden hinter diesen Mauern. Das höchst problematische Zusammenleben der Familie in Wolfsegg wird in den folgenden Seiten detailliert thematisiert, aber auch Muraus Leben in seiner Wohnung ist nicht sorgenfrei.

„In Wahrheit empfinde ich aber auch diese Wohnung ab und zu als einen Kerker, sagte ich mir, und ich gehe in ihr hin und her, als ob ich in einem Kerker hin und her ginge.“ (Aus, 242)

Die Romane *Auslöschung* und *Das Kalkwerk* liegen sechzehn Jahre auseinander, und beide Male wohnen die Protagonisten, die Bernhard'schen Geistesmenschen, in einem stilvollen Haus, in einer stilvollen Wohnung, aber empfinden dieses bzw. diese teilweise als „(Denk)Ker-

ker“ (Aus, 242). Die äußere sichtbare Hülle (so wundervoll diese sein mag) einer Existenz, das Haus, die Wohnung, verbirgt, was in ihr passiert, oftmals soziale oder individuelle, psychische Katastrophen.

Räume (im architektonischen Sinne) spielen, wie oben angedeutet, bei Bernhard generell eine große Rolle. Verweisen möchte ich z.B. hier auf die „Räume“ *Schloss Wolfsegg* in der *Auslöschung*, den *Bordone-Saal* in *Alte Meister*, den *Turm* in *Amras*, das *Kalkwerk* in *Das Kalkwerk*, das *Betonhaus* in *Ja*, die *höllersche Dachkammer* in *Korrektur*, die *Jagdhäuser* in *Verstörung* und in *Die Jagdgesellschaft* etc. Die Wahl dieser „Wohnräume“ ist in keinem Falle zufällig und deshalb in jedem Falle interpretationsbedürftig. Ich erlaube mir hier, obwohl es dazu an vielen Stellen in den Werken Bernhards Anlass gäbe und ferner nicht als Widerspruch zu meiner Vorankündigung in der Einleitung dieser Arbeit Biografisches textanalytisch zu verwenden, dass Thomas Bernhard in seinem privaten Leben sehr viel Wert auf den Wohnraum legte. Nicht zuletzt besaß er mehrere, äußerst stilvoll und aufwendig renovierte Anwesen in Oberösterreich. Ich verweise auf den von André Heller herausgegebenen Band *Bernhard Hab & Gut*.<sup>186</sup> Dort schreibt André Heller:

„Mich interessieren, mein Erwachsenenleben lang, die Wohnungen und Häuser von Ausnahmewesen, weil sie immer eine kostbare Ergänzung zum Verständnis von Werk und Person sind.“ (Bernhard Hab und Gut, Klappentext)

André Heller hat hier durchaus nicht Unrecht, und es wäre reizvoll, diesen Gedanken weiterzupursuchen, hat doch Bernhard seine eigenen Anwesen auch gelegentlich als Kerker bezeichnet.

„Ich bin am liebsten alleine. Im Grunde ist das ein Idealzustand. Mein Haus ist auch eigentlich ein riesiger Kerker. Ich habe das sehr gerne; möglichst kahle Wände. Es ist kalt und kühl.“ (Bernhard Hab und Gut, S.9)

Beim Lesen dieses Zitats Bernhards denkt man unweigerlich an *Konrad*, wie er gleich nach dem Einzug ins Kalkwerk alle Schnörkel im Kalkwerkgebäude entfernt, mit dem Ziel, „alles muss einfach sein“.<sup>187</sup>

*Kerker* also in mehrfacher Hinsicht: schmucklos, kühl und kahl einerseits, andererseits ist der Kerker ein Gefängnis, in dem man, so machen es die Bernhard-Protagonisten immer wieder, z.B. in der *Auslöschung*, im *Kalkwerk* stundenlang „hin und her gehen“ und schließlich ist der

<sup>186</sup> Heller, André: Thomas Bernhard Hab & Gut. Das Refugium des Dichters. Wien 2019.

<sup>187</sup> Ferner denkt man an Elias Canettis Beschreibung von Bernhards Vierkanthof, „ein besonderer Fall von faszinierend pathologischem Geschmack nach Leere.“ (Hanuschek 2005, S. 550). Canetti wörtlich: „[...] Der große weisse Stall: leer. Sechs Zimmer unten: leer. Sechs Zimmer oben: leer. Soviel Platz für eine einzige Angst. Küche leer. Es wird nie gekocht. Hygiene der Leere [...]“ (Hanuschek 2005, S. 583f.).

Kerker *Denkkerker*, was bedeutet, in ihm wird die Geistesarbeit vollzogen. In *Korrektur* spricht der Erzähler in Zusammenhang mit der „höllerschen Dachkammer“ nicht von einem Denkkerker, sondern von einer *Denkkammer*.

„[...] hatte ich sofort den Eindruck, mich in einer Denkkammer zu befinden, alles in dieser Kammer war nur auf das Denken bezogen, der hier Eingetretene war zum Denken gezwungen, ununterbrochenes Denken war die Voraussetzung, kein Mensch ohne ununterbrochenes Denken hätte es hier ausgehalten [...].“ (Kor, 21)

Leider kann im Rahmen dieser Arbeit dieser Aspekt (Räume bei Bernhard) nur partiell, wenn zum Verständnis des kompletten Textes von Bedeutung, angesprochen werden. Doch gelegentlich sei mir ein kurzer Bezug zur Biographie Bernhards, als interessanter Einschub, erlaubt.

Die Räume (jetzt nicht im architektonischen Sinne, sondern als Wertesystem gedacht, siehe unten) *Rom* und *Wolfsegg* sind besetzt von Figuren. Im Folgenden zunächst eine einfache Darstellung der Figurenkonstellationen.<sup>188</sup>

## Rom

Franz-Josef Murau (Protagonist und Geistesmensch):

- befreundet mit Zacchi, Eisenberg (Gleichgesinnte/Studienkollegen)
- befreundet mit der Dichterin Maria
- befreundet mit Erzbischof Spadolini (beiden Systemen angehörend)
- verwandt mit Onkel Georg (bereits verstorben)
- Schüler Gambetti
- Verwandter Alexander

## Wolfsegg

- Vater von Murau
- Mutter von Murau

---

<sup>188</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich die Bemerkungen Höllers (vgl. Höller 1997) einfügen, der konstatiert: „Neu ist im Roman, und damit kann er als eine Art österreichischer Bildungsroman gelten, die Vielzahl der rettenden Gestalten und rettenden Gegenorte.“ (S. 53). Damit meint Höller Onkel Georg, Gambetti, Maria, Zacchi, Alexander etc. und Rom, das Gärtnerhaus, die Kindervilla. Dies ist in der Tat auffällig und in keinem der „großen Romane“ so wieder zu finden. Diese Tatsache sehe ich zwar nicht als konstitutiv für den Bildungsroman an, doch kann die *Auslöschung* durchaus gelesen werden als die seelische und geistige Auseinandersetzung eines jungen Menschen mit seiner Umwelt. In diesem zeitlich-räumlichen Feld benötigt der junge Mensch Anlaufpunkte, die ihm Sicherheit geben. Beispielhaft hierfür sind die „Gärtner“ in der *Auslöschung*, die dem Kind Murau die nötige Empathie, das nötige Verständnis entgegenbringen und zu denen sich Murau regelmäßig flüchtet. „Die Gärtner“ sind eine Oase der Ruhe, der Besonnenheit und Weisheit in der schrecklichen Welt „Wolfsegg“.

- Johannes, Bruder von Murau
- Amalia und Caecilia, Schwestern von Murau
- Weinflaschenstöpselfabrikant, Ehemann von Caecilia und Schwager von Murau
- Erzbischof Spadolini (beiden Systemen angehörend),<sup>189</sup> Geliebter von Muraus Mutter

Bedienstete: Gruppe „Jäger“ und Gruppe „Gärtner“, die innerhalb Wolfseggs eine Opposition bilden. Siehe unten.

Wie ein roter Faden zieht sich die Opposition Rom vs. Wolfsegg durch den Roman.

„[...] es ist mir unerträglich, auch nur eine Stunde ohne Widerwillen in Wolfsegg zu sein. Ich habe keine Beziehung mehr zu Wolfsegg. Ich verabscheue alles, das mit Wolfsegg zusammenhängt.“ (Aus, 85)

„In den romanischen Ländern haben die allereinfachsten Leute Geschmack, Kultur, sagte ich, in Wolfsegg hat niemand auch nur den geringsten Geschmack.“ (Aus, 88)

[zu Gambetti] „Wieder in Rom zu sein, Sie wissen nicht, was das für mich bedeutet [...]. Auf mein verehrtes Rom! Auf mein wunderbares Rom!“ (Aus, 88)

„[...] die Wolfsegger Luft ist nicht die römische, die Wolfsegger Atmosphäre absolut keine römische, Wolfsegg, mit einem Wort, ist nicht Rom [...].“ (Aus, 380)

„Rom beruhigt mich, Wolfsegg bringt mich auf.“ (Aus, 417)

„[...] denn aus Wolfsegg zurückgekommen, sei ich ein vollkommen anderer, ein dem sozusagen römischen entgegengesetzter. [...] Ich brauche immer mehrere Tage, um, aus Wolfsegg zurückgekommen, aus mir wieder den römischen Menschen zu machen [...].“ (Aus, 418)

Auf dieser Opposition aufbauend sind die Beziehungen der Figuren zwischen diesen beiden Welten zu sehen, die ich im Folgenden als *das System Rom* und *das System Wolfsegg* bezeichnen möchte, wobei selbstredend mit „Rom“ nicht primär die Hauptstadt Italiens gemeint ist, sondern eine eigene Art von Lebensführung, Geisteshaltung, Interessensspektrum (eine Art Wertesystem), ebenso im Falle des Ortes Wolfsegg.

---

<sup>189</sup> Auf die Figur Spadolini, schon oben in den theoretischen Ausführungen angesprochen und dann noch einmal thematisiert im Rahmen der Beschreibung seines Verhältnisses zu Mutter Murau unten, weist Schlichtmann 1996 mit interessanten Bemerkungen hin. Auch sie sieht Spadolini weder vollständig zum System „Wolfsegg“ noch vollständig zum System „Rom“ gehörend. „Spadolini ist eine schillernde Figur, die von Murau in ihren positiven, aber auch sehr deutlich in ihren negativen Facetten gezeichnet wird. Obgleich er nicht als ein klarer Gegenentwurf zu Wolfsegg gelesen werden kann, wird er an dieser Stelle dennoch aufgeführt, da er in starker Ausprägung eine Reihe der Charakteristika aufweist, die grundlegend für die Gegenwelt zur Murauschen Familie sind.“ (Schlichtmann 1996, S. 79).



Das Leben der beiden Kinder Franz-Josef und seines Bruders Johannes wird im Folgenden betrachtet, denn in dieser Beziehung wird die Opposition der Systeme Rom und Wolfsegg im Detail deutlich.

„Schon mit sechs Jahren, denke ich, ist jeder von uns beiden in die dann sein ganzes Leben bestimmende Richtung gegangen, tatsächlich jeder von uns genau in die entgegengesetzte des anderen. Während Johannes immer noch tiefer und tiefer in Feld und Wald und Forst hineingegangen ist, habe ich mich mit der gleichen Entschiedenheit gerade aus Feld und Wald und Forst entfernt [...].“ (Aus, 66)

„Während die Lieblingswörter meines Bruders nach und nach keine anderen waren, als Getreide, Schweine, Fichten und Föhren etcetera, waren die meinigen Paris, London, Kaukasus, Tolstoi, Ibsen etcetera [...].“ (st,83)

„Während ich mich [...] die meiste Zeit in unseren Bibliotheken aufhielt, war er die meiste Zeit in den Stallungen anzutreffen [...].“ (Aus, 66)

„[...] er wartete im Stall darauf, dass eine Kuh endgültig kalbte, während ich in der Bibliothek mit der Aufschlüsselung eines Satzes von Novalis beschäftigt war [...].“ (Aus, 66)

„Während ich jede freie Minute dazu verwendete [...] mit meinem Onkel Georg [Philosoph, Lebenskünstler, Geistesmensch] zusammen zu sein [...], hatte [er] den Vater auf die Felder [begleitet] [...].“ (Aus, 66f)

„Mein Bruder traute sich nicht die Vorschriften in Wolfsegg zu umgehen, ich umging sie fortwährend.“ (Aus, 67)

„Auf der Landkarte mußte er lange suchen, um einen bestimmten Ort zu finden, ich nicht. Ich liebte Landkarten über alles. Ich breitete sie vor mir aus und machte große Reisen. [...] [Mein] Bruder kauerte in der Pferdestalldecke und beobachtete die Tiere.“ (Aus, 68)

„Jede Gelegenheit benützte ich, um den Ort [das Dorf unterhalb des Schlosses Wolfsegg] aufzusuchen, ich war [...] von ihm fasziniert gewesen, von den für mich neuen, anderen Menschen. Mein Bruder hatte dieses Interesse nicht [...].“ (Aus, 69)

„Bei Tisch hat sich mein Bruder immer ruhig verhalten und sich niemals getraut eine Frage zu stellen, während ich alle Augenblicke Fragen stellte bei Tisch [...].“ (Aus, 70)

„Ich hatte [im Aufsatzunterricht in der Schule] immer interessante [...] exotische Themen [...], mein Bruder die einfachsten [...].“ (Aus, 71)

„Ich war sehr oft ungeduldig und renitent den Lehrer gegenüber [...], er hatte sich immer allen Befehlen gefügt [...].“ (Aus, 72)

Diese Gegenüberstellungen, und es ließen sich noch zahlreiche weitere Belege anfügen,<sup>190</sup> zeigen in deutlichster Form, wie die Systeme „Rom“ und „Wolfsegg“ charakterisiert werden können.

### **Rom**

- an Geistestätigkeit, an Bücher, an Philosophie und Literatur interessiert
- offen für die Begegnung mit anderen Menschen und ihrer Kultur
- individuelle Gestaltung des eigenen Lebensraums
- eine gewisse Unruhe, ein ständiges Fragen und Hinterfragen
- kreativ und phantasievoll
- Bereitschaft, ungehorsam zu sein und Vorschriften zu missachten
- etc.

### **Wolfsegg**

- ausschließlich Interesse an Land- und Forstwirtschaft, an der Erhaltung des Besitzes, an der Geldvermehrung (vgl. Aus, 30f)
- das Interesse an Kunst (an Musik, an Literatur), an fernen Ländern etc. ist nur vorgetäuscht, eine Art Pflicht für Personen dieses Standes. Beispielhaft hierfür sind die faktisch nie genutzten Bibliotheken. („Es heißt, unsere Bibliotheken seien zusammen ebenso kostbar wie die Stiftsbibliothek von Lambach, die weltberühmt ist. Mein Vater las kein Buch, meine Mutter blätterte nur ab und zu in alten naturwissenschaftlichen Büchern, um sich an den farbenprächtigen Stichen zu ergötzen [...]. Meine Schwestern betraten die Bibliotheken überhaupt nicht [...].“) (Aus, 19)
- Bereitschaft, gegebene Normen bedingungslos einzuhalten. Der junge Johannes ist ein gehorsames Kind gegenüber den Eltern und den Lehrern. Die Eltern sind Opportunisten. Sie huldigen der katholischen Kirche und waren Verfechter der nationalsozialistischen Ideologie (vgl. Aus, 344f.)
- der eigene Lebensraum (Wolfsegg) ist gegeben und wird nicht verändert
- es besteht kein Interesse an „Fragen an die Welt“, an geistig-philosophischer Erkenntnisgewinnung
- man grenzt sich bewusst von „unteren Gesellschaftsschichten“ ab

---

<sup>190</sup> „Und weiter geht es mit den Gegensätzen: Kunst, Literatur im Süden, Begräbnis und Hinterlassenschaft im Norden, hier der Pincio und die menschenleere Piazza Minerva als Schauplätze, dort aber Bürgermeisteramt und Friedhof.“ (Haslinger 1996, S. 58).

Die folgende, man darf durchaus sagen amüsierende Textstelle zeigt, wie geistlos, geistfeindlich das System Wolfsegg aus der Sicht Muraus ist.

„Wenn mein Vater die Wahl hätte zwischen der Gesellschaft Kants und eines in Ried im Innkreis, einem berühmten Viehmarkt, prämierten Mastschweins, hatte ich zu Gambetti gesagt, er entschiede sich augenblicklich für das letztere.“ (Aus, 213)

Die oben aufgelisteten „Werte“ des *Systems Rom* und des *Systems Wolfsegg* werden noch ergänzt, betrachtet man Muraus Aussagen zu den in Wolfsegg beschäftigten Jägern und Gärtnern. Die beiden Personengruppen stellen eine Opposition im *System Wolfsegg* dar.

„In Wolfsegg haben sich immer zwei Lager gegenübergestanden, die der Jäger und die der Gärtner.“ (Aus, 150)

„Die Jäger überfielen mich immer schon von weitem mit ihrer protzigen, auftrumpfenden Art, mit ihren lauten versoffenen Stimmen [...]“ (Aus, 150)

„[...] während diese faulen und durch und durch gewöhnlichen und abgrundtief primitiven Witze im Jägerhaus meiner Mutter immer Gefallen haben [...]“ (Aus, 204)

„Wie meinem Vater [Landesjägermeister] war auch meinem Bruder die Jagd sehr früh zur einzigen wirklichen Leidenschaft geworden.“ (Aus, 146)

„Das Jägerhaus ist der Lieblingsaufenthalt meines Bruders, dort zieht er sich zurück [...], die ganze Buchhaltung ist im Jägerhaus.“ (Aus, 146)

„Er [der Bruder] läßt sich die Jagd alles kosten. [...] Und man sieht ihn auch nichts anders als Jagdadjustierung [...]“ (Aus, 147)

„Die Jäger waren auch immer die Fanatischen hatte ich zu Gambetti gesagt, tatsächlich läßt es sich beweisen, daß das Unglück der Welt zu einem Großteil auf die Jäger zurückzuführen ist [...]. Die Jäger waren die Faschisten, die Jäger waren die Nationalsozialisten, hatte ich zu Gambetti gesagt.“ (Aus, 151)

„Zu den Gärtner ging‘ ich, wenn ich unglücklicher, als erträglich war, wenn ich in höchster Not gewesen bin, hatte ich zu Gambetti gesagt [...]“ (Aus, 150)

Die *Jäger* und die *Gärtner* ergänzen die Profile der Systeme Rom und Wolfsegg um weitere Eigenschaften: Jäger: Rohheit und Brutalität, Gärtner: Sensibilität und Empathie.

Das Vorhandensein der Gruppe „Gärtner“ im System Wolfsegg zeigt, dass in einem gefühlkalten, geistfeindlichen, teilweise gewalttätigen System auch Empathie, Gelassenheit, Freundlichkeit zu finden ist.

Die eben durchgeführte knappe (dem Ziel der Arbeit untergeordnete) Analyse des Romans soll andeuten, in welchem übergeordneten Kontext die zu analysierenden „Beziehungen“ stehen.

## 7.1 Die Figur der Ehefrau

Folgende „Beziehungen“ werden betrachtet:

- Die Ehe zwischen der Mutter Muraus und dem Vater Muraus
- Die Beziehung der Mutter Muraus zu ihrem Geliebten, dem Erzbischof Spadolini
- Die Ehe zwischen Muraus Schwester Caecilia und dem Weinstöpselfabrikanten
- Die Beziehung Muraus zur Dichterin Maria
- Die Beziehung Muraus zu seinem Schüler Gambetti

### 7.1.1 Mutter Murau in der Ehe „Mutter Murau – Vater Murau“

Über die Frauen auf Wolfsegg äußert sich Murau konsequent negativ. Während er die Schwestern als dumm und gemein titulierte („Meine Schwester Caecilia ist nämlich durchtrieben, hatte ich zu Gambetti gesagt. Sie ist mit allen Wassern gewaschen, wie übrigens Amalia auch. Ihre Dummheit schließt ihre Durchtriebenheit nicht aus. Und wie bekannt, sind die Dümmden die Gefährlichsten, wenn sie nämlich, hatte ich ungeniert zu Gambetti gesagt, die Dummheit mit der Gemeinheit verschwägert.“ Aus, 106) und ihnen lediglich die Rolle des Sprachrohrs der Mutter („Meine Schwestern hatten sich mit der Zeit zu den zwei gefährlichsten Sprachrohren unserer Mutter entwickelt.“ Aus, 82) zuschreibt, geht er mit der Charakterisierung der Mutter noch einen deutlichen Schritt weiter.

„Während unsere Mutter in Wahrheit für Wolfsegg immer der größte Schädling gewesen ist.“ (Aus, 81)

„Eine solche Mutter und solche charakterlosen Schwestern können auf einen solchen Besitz wie Wolfsegg, jeden Tag, wann sie es wünschen, zur Nacht machen. Und sie haben zusammen so viele Tage, ja Jahre in Wolfsegg verfinstert.“ (Aus, 82)

„[...] das Mißtrauen unserer Mutter ist das allergrößte gewesen, sie litt an einem unstillbaren, unheilbaren, zwanghaften, heute muß ich sagen durch und durch perversen.“ (Aus, 140)

„Meine Mutter war die Geizigste, geiziger als alle anderen.“ (Aus, 142)

„Mein Onkel Georg machte sie [die Mutter] sein ganzes Leben lang für alles verantwortlich. Alle Augenblicke hat er gesagt, ‚deine Mutter ist Wolfseggs Unglück‘.“ (Aus, 149)

„[...] [meine Mutter], die eine hysterische Nationalsozialistin gewesen ist, während der ganzen Naziherrschaft [...].“ (Aus, 151)

„Die Lügenhaftigkeit meiner Mutter hatte [...] einen hohen Grad an Unverfrorenheit erreicht, hatte ich zu Gambetti gesagt [...].“ (Aus, 223)

Schließlich:

„Die treibende Kraft des Bösen, muß ich mir sagen, ist immer meine Mutter gewesen, hatte ich zu Gambetti gesagt. Das Böse auf Wolfsegg, wenn wir es auf seinen Ursprung zurückführen, führte immer auf unsere Mutter zurück, sie war der Ausgangspunkt.“ (Aus, 233)

Wie im *Theatermacher*, in *Beton*, im *Kalkwerk*, so bringt auch in der Auslöschung die Ehefrau das Unglück/die Krankheit/das Böse/das Unverständnis in die Partnerschaft, in die Familie. Die sozialen Katastrophen in den genannten Texten (*Theatermacher*: Kooperation und Verständnis innerhalb der Familie ist unmöglich geworden; *Beton*: Frau stellt hohe Ansprüche an den Mann, der diesen nicht gewachsen ist und daraufhin Selbstmord begeht; *Kalkwerk*: ein Zusammenleben der Ehepartner ist nicht mehr möglich und der Mann ermordet die Frau) haben ihren Ausgangspunkt bei der Ehefrau.

Die folgenden Textstellen sollen noch einmal eben formulierte These belegen.

[Onkel Georg zu Murau] „Dein Vater ist im Grunde nicht geldgierig. Sie, deine Mutter, hat in ihm erst die primitive Geldgier geweckt.“ (Aus, 39)

„Die Frauen tauchen auf und bringen den Mann [...] von seinen guten Eigenschaften, ja von seinem ganzen guten Charakter ab und vernichten ihn [...].“ (Aus, 40)

Darüber hinaus und hier treffen wir wieder auf die von mir während der vorliegenden Arbeit konsequent vertretene These, dass die Kernproblematik der Texte Bernhards um das Thema Kommunikation kreist. Wir sehen dies, wie oben gezeigt (und nicht nur dort), deutlich im *Theatermacher*, im *Kalkwerk* und in *Ja*. Auch die Konrad im *Kalkwerk* kann nicht zuhören und versteht nichts, und Frau Bruscon treibt das Bild der Kommunikationsunfähigkeit auf die Spitze, sie spricht überhaupt nicht. Es verwundert deshalb nicht, wenn auch die Ehefrau in der *Auslöschung* kommunikationsunfähig ist.

„[...] die Mutter hat nie zuhören können, hat immer in alles hineingeredet, hat niemals jemanden etwas aussprechen lassen, hat jedes Gespräch immer schon gleich am Anfang zerstört. Sie ertrug Gespräche nicht. Sie ließ kein Gespräch entstehen, dachte ich. [...] Es war einer ihrer unerträglichen Eigenschaften, daß sie jedes Gespräch hasste, noch dazu, wenn es sich um ein sogenanntes geistiges handelte, sozusagen um ein ‚höher angelegtes‘, das ertrug sie nicht und schlug es mehr oder weniger mit ihrer Dummheit zusammen. Sie war unsere Gesprächszusammenschlagerin [...].“ (Aus, 448)

Diese Frau heiratet nun in Wolfsegg ein. Grund der Heirat ist einzig und allein der Wunsch des Wolfseggbesitzers, Muraus Vater, nach einem Erben. An keiner Stelle des Textes werden andere Gründe angedeutet, wie etwa Zuneigung, gemeinsame Interessen, Attraktivität etc.

„Die Männer wie mein Vater wollen kein Kind, sie wollen einen Erben und sie verheiraten sich erst sehr spät nur zu diesem einzigen sie wirklich fesselnden Zweck [...].“ (Aus, 230)

Und die Mutter [die Frau] nimmt dieses Angebot gerne an, schenkt dem Mann einen Erben „und nimmt ihm gleichzeitig und tatsächlich praktisch alles weg.“ (Aus, 230)

„Ein Mann wie mein Vater, hatte ich zu Gambetti gesagt, heiratet eine Frau und dreht sich damit das Licht aus.“ (Aus, 82)

In der Tat übernimmt die Ehefrau nun das Regiment über Wolfsegg und über ihren Ehemann. Ihr Auftreten in Wolfsegg, ihr Größenwahn, ist für Wolfsegg eine Katastrophe. Diese Herrschaft über Wolfsegg ist allerdings nur möglich, da ihr von ihrem Ehemann nichts entgegengesetzt wird,<sup>191</sup> was offensichtlich der Fall ist.

„Mein Vater als Schwächling hatte niemals die Kraft und auch niemals den Charakter gehabt [...] der Unsinnigkeit seiner Frau Einhalt zu gebieten. Im Gegenteil, hatte er immer alles, was diese Frau, unsere Mutter, wünschte, gutgeheißen [...].“ (Aus, 81)

„Der dumme Mann, so ihr eigener Ausspruch, der von allem nichts versteht und der ihr zu gehorchen hat.“ (Aus, 154)

„Er betrachtete sich auf dem Traktor als den glücklichsten Menschen. Als den unabhängigen. Auf dem Traktor sei er selbst, das sei genauso traurig, wie wahr und ich glaubte ihm [...].“ (Aus, 276)

„Ich bin ein Waldmensch‘, hat er oft gesagt, am liebsten bin ich im Wald. ‚Am liebsten möchte ich im Wald sterben‘ [...].“ (Aus, 398)

„Unser Vater war zeitlebens immer nur ihr ausführendes Organ, um in der Sprache des Nationalsozialismus zu sprechen, Gambetti.“ (Aus, 154)

Die Ehe entwickelt sich nun erwartungsgemäß in Richtung soziale, zwischenmenschliche Katastrophe.

„Beide halten sich gegenseitig mit der Zeit alles vor und machen sich das Dasein zur Hölle. [...] Beide richten sich in dieser Hölle ein und hassen sich schließlich. Diesen gegenseitigen Haß erkennen sie bald als einen notwendigen an und leben mit ihm ganz gut den Rest ihrer Existenz auf.“ (Aus, 231)

[Onkel Georg zu Murau]

„Deine Mutter hat deinen Vater zu ihrem Hampelmann gemacht.“ (Aus, 40)

„Er heiratete seine Vernichterin und Verräterin.“ (Aus, 82)

<sup>191</sup> Margit Schreiner stellt fest, dass die Männer bei Bernhard die eigentlich Schwachen sind, ja oft weibisch wirken: „Und die Männer, die diesen starken Frauen unterliegen, sehen eher wie Weichlinge, ja, gelegentlich weibisch aus.“ In der Tat finden wir bei Bernhard viele Männerfiguren, die, so Schreiner, sich ständig beschwerten „über jedwedes und alles, den Föhn, die Schlaflosigkeit [...].“ (Schreiner 1996, S. 82).

Viele weitere Belege beweisen, dass diese Ehe durch die Schuld der Frau zerstört wurde. Kommunikationslosigkeit am Frühstückstisch („In den letzten Jahren waren diese elterlichen Frühstücke fast immer nur schweigend vor sich gegangen, man hörte dabei nichts als das Geschirrgeschrei.“ [Aus, 393]) ist ein Indiz, das zeigt, dass die Ehepartner nichts mehr miteinander zu tun haben. Schweigende Ehepartner am Frühstückstisch findet man bereits im *Kalkwerk*. Wieder zeigt sich die Fokussierung der Texte Bernhards auf den Aspekt Kommunikation. Können Ehepartner nicht mehr miteinander gute Gespräche führen, ist dies das Ende der Ehe.

Bevor ich eine kurze Zusammenfassung formuliere, möchte ich etwas näher auf den Roman *Korrektur*<sup>192</sup> eingehen. Ich erwähne deshalb an dieser Stelle den Text *Korrektur*, da er in der inhaltlichen Substanz und der Grundkonstellation von Raum, Zeit und Figuren die elf Jahre später publizierte *Auslöschung* vorwegnimmt. Auch thematisiert er die Themen Kommunikation, Ehe und Ehefrau. Die Parallelen sind offensichtlich:

Auch hier finden wir einen schlossähnlichen, land- und forstwirtschaftlichen Gutshof, Altensam, gelegen in Oberösterreich. Er wird bewohnt von der Familie Roithamer: Mutter, Vater, drei Söhne, eine Tochter. Der Protagonist des Textes ist (der junge) Roithamer. Er ist in Altensam aufgewachsen und hat früh erkannt, dass er, im Gegensatz zu Vater, Mutter und den Brüdern, ein Geistesmensch ist. Er hat es schwer in Altensam, da die Altensamer „alles Geistige haßten, alles, was mit Denken zu tun hatte, von vornherein verachteten und diese Eigenschaft nicht verbargen [...].“ (Kor, 40)

Wie in der *Auslöschung* sind auch die Altensamer unfassbar reich und Besitzer einer großen Bibliothek, trotzdem Bücherhasser.

„[...] die Mutter aber hatte, solange ich in ihrer Nähe gewesen bin, so Roithamer, niemals ein gutes Buch gelesen, alles, was mit Büchern [...] zusammenhing, haßte sie, wie sie selbst sagte, wie die Pest [...].“ (Kor, 225)

„[...] und es war bezeichnend gewesen, daß die immerhin drei- oder viertausend Bücher umfassende Bibliothek in Altensam [...] abgesperrt gewesen war [...].“ (Aus, 225)

Die Geistlosigkeit der Mutter und die rigiden Erziehungsmaßnahmen der Eltern („Wenn die Leute wüßten, wie karg und kurzgehalten unsere ganze Kindheit gewesen war [...], wie wir ja gehalten worden sind, wie Vieh gehalten wird auf dem Hof, so wir in Altensam.“ [Kor, 204], „[...] wie über die Tatsache, daß meine Eltern bedenkenlos gewalttätig geworden sind, keinerlei Zweifel besteht [...]“, [Kor, 210]) führten zum Hass des jungen Roithamer gegenüber den Al-

---

<sup>192</sup> Der Text wird noch einmal explizit im Kapitel „Die Schwester als Ehefrau“ thematisiert.

tensamern. Schließlich verlässt er Altensam und geht nach Cambridge, um dort als Naturwissenschaftler zu arbeiten. Damit haben wir, wie in der Auslöschung (Rom vs. Wolfsegg), zwei sich gegenüberstehende Wertesysteme: Cambridge vs. Altensam, Geist vs. Geistlosigkeit.

Themen seiner im schriftlichen Nachlass (Roithamer begeht Suizid) nachzulesenden Kritik an Altensam sind seine Geschwister, sein Vater und vor allen Dingen seine Mutter, in ihrer Rolle als Mutter und in ihrer Rolle als Ehefrau. Die Beschreibung seiner Mutter ist nahezu deckungsgleich mit der Beschreibung der Mutter Muraus durch Murau in der Auslöschung.

„[...] unsere Mutter [ist] auch eine berechnende Frau gewesen, alles an dieser Frau ist Berechnung, sie ist nie anders gewesen als berechnend [...].“ (Kor, 218)

„[...] das Mißtrauen war das hervorstechendste Merkmal unserer Mutter gewesen [...].“ (Kor, 219)

„Durch ihr schließlich menschenfeindliches Wesen und durch ihr umwelt- und selbstzerstörerisches Gemüt [...].“ (Kor, 270)

Exakt wie in der Auslöschung heiratet diese Frau in Altensam ein und bringt damit das Unglück, die Krankheit, den Niedergang nach Altensam.

„[...] war ihre Natur jene, die den Zerstörungs- und Vernichtungsprozess von Altensam beschleunigen mußte, solche Leute als Charaktere [...] kommen auf einmal wie meine Mutter, die Eferdingerin aus Eferding, aus ihrer Herkunft in die andere, um sie zu zerstören und zu vernichten [...].“ (Kor, 255)

„[...] die sofort nach ihrem Auftauchen ihre Kleinbürgerlichkeit und Grobheit und andererseits Jämmerlichkeit, ihre Ungezogenheit und Unbelehrbarkeit auf Altensam zu übertragen versucht hat und was ihr gelungen ist [...].“ (Kor, 227)

„[...] alles in Altensam ist darauf von der Willenskraft dieser Frau [...] beherrscht gewesen, alles in Altensam auf einmal kränkelnd, angekränkelt, was vorher niemals angekränkelt gewesen war [...].“ (Kor, 227)

Wie u.a. im *Theatermacher*, in der *Auslöschung*, in *Amras*, im *Kalkwerk* bringt die Ehefrau definitiv die Krankheit in die Ehe, in die Familie.

Der Vater hat diese Frau, ebenso wie der Vater Muraus, nur geheiratet, um Erben („[...] mein Vater hat nur Erben wollen, keine Kinder [...]“ [Kor, 203]) zu bekommen. Die Ehe verläuft wie die Ehe verlaufen muss: Dominanz der geistlosen, einfältigen aber doch dominanten, herrschsüchtigen Ehefrau, Rückzug des Mannes in seine „Männerwelt“ (Landwirtschaft, Wald, Jagd) und Kommunikationslosigkeit zwischen den Ehepartnern.



„Wie mein Vater immer von der Tragödie, meine Mutter immer von dem `Drama ihrer Gemeinsamkeit` gesprochen haben. Wochenlange Schweigsamkeit zwischen ihnen, Wortlosigkeit, das ganz offen zur Schau getragene Abschließen gegenseitig [...]“ (Kor, 203)

Altensam, die Eltern und seine Brüder, sind ein Wertesystem, von dem sich der Protagonist Roithamer, durch Wegzug, für immer abwendet. Eine Person in Altensam jedoch erfüllt die Vorstellungen vom „richtigen Menschsein“ Roithamers: seine Schwester. Sie ist ebenso ein Geistesmensch, ist vielseitig interessiert und offen für Gespräche, und sie zeigt Verständnis für den Mitmenschen, ist empathisch.

„Zeigte ich meiner Schwester einen sie zweifellos interessierenden Artikel, so Roithamer, war meine Schwester sofort ‚voller Anmut‘ [...], bereit, mit mir den Inhalt [...] zu besprechen [...], ich hatte gesagt, was mich an dem Artikel besonders interessiert [...] und wir hatten immer eine besonders tiefe Übereinstimmung feststellen können in gemeinsamer Anschauung der verschiedensten Gegenstände gleich welcher Natur, meine Schwester war immer daran interessiert gewesen, meine Meinung zu hören, wie sie ja immer zuhören hatte können [...].“ (Kor, 271f.)

Die Schwester wäre wohl die ideale Partnerin für Roithamer, doch sie ist seine Schwester, nicht eine beliebige Frau. Wie Roithamer und seine Schwester damit umgehen, wird im Kapitel „Die Schwester als Ehefrau“ explizit thematisiert.

### **Zusammenfassung:**

Gegeben ist das Schloss/das Gut Wolfsegg. Es wird geleitet durch den Vater von Franz-Josef Murau. Er ist ein einfacher, vielleicht geistloser, in jedem Falle an sich gutmütiger und liebenswerter Mensch, geprägt von stark konservativen und traditionellen Werten. Er braucht einen Erben und heiratet deswegen eine Frau. Diese Frau „von unten“ (Aus, 138), wie der Vater sagt, „proletarisiert“ (Aus, 138) Wolfsegg. Sie ist geizig, größenwahnsinnig, dominant, herrschsüchtig, ungebildet, böse, gewalttätig, ungerecht, unsensibel, nicht willig zur Kooperation und unfähig zur Kommunikation. Sie bringt das Unglück nach Wolfsegg. Die Ehe entwickelt sich zur Eehölle, wird jedoch formal aufrechterhalten.

*Die Auslöschung* unterscheidet sich bis dahin prinzipiell nicht von den bereits in dieser Arbeit thematisierten Texten. Ich wiederhole mich: Die Frauen bringen das Unglück in die Ehe, in die Familie. Sie zerstören diese Institutionen.

Doch *Die Auslöschung* bietet nun eine Dimension an, die zu betrachten von großer Bedeutung ist: Die Ehefrau hat, mit der Duldung ihres Ehemannes, eine Beziehung zu einem anderen

Mann. Eine Konstellation, die bereits aus der in dieser Arbeit schon mehrmals erwähnten Erzählung *Ja* bekannt ist. Auch dort haben wir eine zerstörte Partnerschaft (es findet keine Kommunikation mehr statt), und die Frau wendet sich einem anderen Mann zu.<sup>193</sup> Beide „Ehemänner“ wählen nun den Weg in die innere Emigration, sie flüchten vor ihren Frauen. Der „Schweizer“ baut sich ein Betonhaus, seine zukünftige Grabstätte, und der Wolfseggbesitzer Murau verkriecht sich in sein Büro oder sucht die Einsamkeit des Waldes (dort möchte er ohnehin einmal sterben). Auffallend ist, dass beide Männer die Beziehungen der Frauen tolerieren. Dies kann nur möglich sein, wenn man eine äußerst liberale Einstellung zur Ehe und Partnerschaft hat oder, und dies ist, angesichts des Wertesystems, in dem beide Männer leben, hier der Fall, man an seiner Frau kein Interesse mehr hat („Ist der Erbe da, interessiert ihn die Frau gar nicht mehr. Er straft sie die meiste Zeit durch Nichtbeachtung [...]“ [Aus, 230f.]). In *Ja* ist es keine Erbfrage, die das Interesse des „Schweizers“ an seiner Frau schwinden lässt, sondern das Ende seiner Berufslaufbahn. Wie wir oben erfahren, hat sie ihn während ihrer Partnerschaft beruflich unterstützt und gefördert. Nachdem der „Schweizer“ sein letztes Kraftwerk gebaut hat, benötigt er seine Frau nicht mehr. Vorher hat er sie ausschließlich als Managerin seiner beruflichen Laufbahn gesehen und nicht als Partnerin in einer „Liebesbeziehung“.

Wieder zeigen die genannten Texte, dass das Lebensprojekt des Mannes (Bruscons Theaterstück, die Kraftwerke des Schweizers, die Studie von Konrad, die Tetralogie von Meister, Wolfsegg von Vater Murau, Altensam von Vater Roithamer, „der Wald“ des Generals) von großer Bedeutung ist für die Beziehung zwischen Mann und Frau. Nur wenn die Ehefrau komplett aufgeht im Projekt des Mannes, ihre Persönlichkeit, ihr Leben auf dieses Projekt reduziert, ist die Partnerschaft nicht gefährdet. Sie zerbricht dann, wenn die Ehefrau sich nicht adäquat im Projekt des Mannes engagiert oder wenn dieses abgeschlossen ist.

---

<sup>193</sup> Auch im Drama *Die Jagdgesellschaft* finden wir diese Konstellation. Während „der General“ seine „männlichen Themen“ (Politik, Forstwirtschaft, Jagd, Krieg) abarbeitet, hält sich „die Generalin“ einen Art Hausfreund, einen Schriftsteller, der ihr ein Stück weit „aufregendes“ Leben ermöglicht. Sie spielen exzessiv Karten (steigern sich in eine geradezu sexuell konnotierte sadomasochistische Atmosphäre „Generalin: Sie quälen mich / indem wir jetzt / nicht spielen / wir spielen nicht jetzt/Sie wollen mich quälen / quälen / Dann wenn ich Lust habe / zu spielen / spielen Sie nicht / Aber wenn Sie Lust haben zu spielen / spielen wir / dann wird ununterbrochen gespielt / bis zur Bewußtlosigkeit“ [Jag, 341]), trinken Alkohol, philosophieren über die Welt. Mutter Murau in der Auslöschung, die Schweizerin in *Ja* und die Generalin in *Die Jagdgesellschaft* zeigen „Ehefrauenfiguren“, die es durchaus verstehen, persönliche Bedürfnisse einzufordern.

### 7.1.2 Mutter Murau in der Beziehung Mutter Murau – Erzbischof Spadolini<sup>194</sup>

Mutter Murau unterhält „über Jahrzehnte“ (Aus, 220) ein Verhältnis zu dem in Rom lebenden Erzbischof Spadolini. Vater Murau weiß von diesem Verhältnis.

„Mein Vater aber hat natürlich nicht nur eine Ahnung von dieser Liaison, hatte ich zu Gambetti gesagt, er ‚hat volle Kenntnis davon‘ [...].“ (Aus, 222)

Wer ist Spadolini?

Spadolini ist Erzbischof in Rom und in einer einflussreichen Stellung im Vatikan. Seit Jahrzehnten geht er in Wolfsegg ein und aus. Er ist in Rom ein guter Freund von Murau, und auch Vater Murau schätzt ihn.

Murau über Spadolini:

„Spadolini, dieser intelligente Kopf, dieser hervorragende Wissenschaftler, Verfasser so ausgezeichneten Schriften, das Genie der Rede- wie der Schweigekunst, von welchem für mich immer eine ganze große Faszination ausgegangen ist.“ (Aus, 221)

„Ein Mann von solcher Schönheit, muß ich sagen, von solchen Manieren, von solcher Natürlichkeit, wie kein zweiter, ebenso Künstlichkeit, wie kein zweiter.“ (Aus, 221)

„[...] er ist einer der intelligentesten und gebildetsten Menschen. Nuntius in Lima, in Kopenhagen, in Paris schließlich, in New York und Madrid, Gambetti, das ist schon etwas, alle diese Sprachen, die er spricht, Tausende von Büchern, die der Mann gelesen hat, was er alles gesehen und gehört hat [...].“ (Aus, 220)

„Denn ohne Zweifel ist Spadolini einer der wenigen ‚Geistes‘menschen, die ich in Rom habe. Auf einen solchen verzichtet ein ‚Verstandes‘mensch nicht.“ (Aus, 226)

Die Verehrung Spadolinis durch Murau (sie wird dann gegen Ende des Textes, als Spadolini im Rahmen der Beerdigung und nur für Murau und seine Schwestern gedacht, eine in den Privaträumen Wolfseggs gehaltene Rede über die Verstorbenen hält, deutlich relativiert) ist nachvollziehbar: Er gehört dem *System Rom* an, er ist ein Geistesmensch.

---

<sup>194</sup> Die Figur Spadolini an sich und die Beziehung der Figur Spadolini zu Murau und zu Muraus Mutter ist im literaturwissenschaftlichen Diskurs eine höchst spannende Angelegenheit, allein deshalb, da sich ein Bernhard'scher Protagonist (Franz-Josef Murau, ein ausgewiesener Geistesmensch mit all den Einstellungen und Werthaltungen, die wir von diesem Typus kennen) mit einem hohen Vertreter des Katholizismus gemein macht, ja ihn geradezu verehrt. Dieser Spadolini, „ein korrupter Opportunist“ (Tabah 1995, S. 151), ist der Geliebte von Muraus Mutter. Ich füge an dieser Stelle (ergänzend zu meiner oben ausformulierten Interpretation) die Auffassung von Mireille Tabah an: „Da Murau nicht bereit ist, sei fragwürdiges Verhältnis zu Spadolini als Komplizenschaft mit dem Bösen zu erkennen, treibt er den eigenen Dämon aus, indem er ihn auf ein dafür geeignetes Objekt projiziert: auf die Geliebte des genialen Schwindlers, auf die Mutter. Die Verderbtheit aber, die Murau in der Mutter dämonisiert und die ihn bei Spadolini fasziniert, ist ein verdrängter Bestandteil seines eigenen zweideutigen Selbst.“ (Tabah 1995, S. 151).

Murau akzeptiert die Beziehung zwischen Spadolini und seiner Mutter, obwohl er sie als letztlich „unappetitlich“ (Aus, 220) bezeichnet und die Geheimnistuerei kritisiert.

Auch, wie gesagt, akzeptiert der Vater Muraus die Beziehung seiner Ehefrau zu Spadolini. Er ist sogar von Spadolini angetan und möchte nicht auf ihn verzichten.

„Aber der Vater sei von Spadolini immer ebenso fasziniert gewesen wie ich [...].“  
(Aus, 187)

Gelegentlich sind sie sogar zu dritt nach Rom gefahren, wobei nicht Spadolini, „sondern der Vater als Zuschauer fungiert hat“. (Aus, 238)

Die Beziehung von Muraus Mutter zu Spadolini ist alles andere als eine platonische. Muraus Mutter und Spadolini verkehren auch sexuell miteinander.

„Und stellen Sie sich vor, auf zwei Tage ist sie mit Spadolini nach Palermo gereist mit dem Flugzeug und hat mit ihm auch noch zwei Nächte in Cefalú verbracht.“ (Aus, 220)

„[...] die Nächte hat sie nur [während ihrer Reisen nach Rom, um ihren Sohn zu besuchen] mit Spadolini verbracht [...].“ (Aus, 219)

An mehreren Stellen wird angedeutet, dass Spadolini und Muraus Mutter auch die Nächte miteinander verbracht haben. Wenn in unserer Kultur ein Mann und eine Frau eine Beziehung unterhalten (die teils geheim ist) und gemeinsam „eine Nacht verbringen“, bedeutet dies, dass auch Sexualität im Spiel ist. Ein Motiv Muraus Mutter, sich von Muraus Vater zu trennen, ist offensichtlich auch der Wunsch von Muraus Mutter nach Sexualität mit einem attraktiven Mann.

„Spadolini ist ja der, wie Sie wissen, der alle Frauen am meisten fasziniert, vor welchem die Botschafterinnen zu Boden gehen, sie drängen sich, um ihn die Hand zu küssen und ihm mit zitternden Knien von unten in die Augen zu schauen.“ (Aus, 222)

Zudem ist dieser attraktive Mann („beneidenswert gut gebauter Körper“, [Aus, 231]) auch noch gesellschaftlich hoch angesehen.

Muraus Mutter „verlässt“ ihren Ehemann, um das Leben mit einem attraktiven, weltgewandten und gebildeten Mann zu genießen. Wir wissen, ihr Ehemann ist das exakte Gegenteil von Spadolini. Muraus Vater selbst betitelte ihn (Spadolini) als den „Glanzvollen“ (Aus, 394) und Murau seinen Vater als den „Glanzlosen“. (Aus, 394)

Die Frage ist berechtigt, warum ein Mann wie Spadolini, dem alle Frauen zu Füßen liegen, über Jahrzehnte die Beziehung zu Muraus Mutter aufrechterhält.

„[...] das ist das Erstaunliche, daß gerade ein solcher an meine Mutter gekommen ist und an ihr festgehalten hat, an einer solchen durch und durch oberflächlichen Frau.“  
(Aus, 220)

„Vielleicht fasziniert Spadolini gerade die Unbekümmertheit, die Dummheit meiner Mutter, hatte ich zu Gambetti gesagt.“ (Aus, 221)

Dass sich Spadolini „eine dumme Frau“ aussucht, ist typisch für den Geistesmenschen in den Texten Bernhards. Aus der Analyse der vorangegangenen Texte wissen wir, dass die Geistesmenschen Frauen benötigen, die sie belehren können, die zuhören, die man umerziehen kann, die man auf eine höhere Stufe heben kann. Je einfältiger, schwächer die Frau, umso höher ist die Position des Beliehenden.

Dass diese These absolut korrekt ist, wird bewiesen, indem man sich die Beziehung Spadolinis zur Dichterin Maria, einer gemeinsamen Freundin Muraus und Spadolinis in Rom, genauer ansieht. Maria hasst, verabscheut Spadolini, und auch Spadolini möchte mit Maria nichts zu tun haben. Die Ursache dieser Konstellation ist evident: Maria ist ein „weiblicher Geistesmensch“, der nicht, wie z.B. Anne Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh'*, beabsichtigt, sich dem „männlichen Geistesmenschen“ unterzuordnen. Sie gibt nicht ihre Intellektualität, ihre Leidenschaften, ihre künstlerischen Fähigkeiten auf, um zu denen des Mannes hochzublicken.

Murau über Maria:

„Regelmäßig habe ich mich, solange ich in Rom bin, mit Maria getroffen, die einzige Frau, mit welcher ich wirklich Kontakt pflegte, zu der zu gehen ich jede Woche ein Bedürfnis gehabt habe die ganze Zeit, ‚zu der gescheiten gehst du‘, habe ich immer gedacht, ‚zu der phantasievollen, zu der großen‘ [...].“ (Aus, 236f.)

An weiblichen Geistesmenschen hat Spadolini kein Interesse. Diese sind nicht unterwürfig, nicht belehrbar. Mit derartigen Frauen wollen Geistesmenschen, noch dazu aus dem klerikalen Bereich, selbstverständlich nichts zu tun haben. Maria verfügt über die gleiche Intellektualität wie Spadolini und über das gleiche Selbstbewusstsein.

„Deshalb ist Maria auch immer sofort der Mittelpunkt [...], Spadolini ist es auf seine Art, unter gleich welchen Menschen.“ (Aus, 178)

Beide sind immer der Mittelpunkt. Aber dies ist nicht möglich. Es gibt keine zwei Mittelpunkte.

„Treffen Maria und Spadolini zusammen, zerstören sie unweigerlich jede Gesellschaft [...].“ (Aus, 178)

„Spadolini gibt sich wenigstens den Anschein, daß er Maria nicht haßt, Maria hält ihre Verachtung Spadolinis aber nie zurück [...].“ (Aus, 178)

Spadolini lobt und wertschätzt die Gedichte Marias, jedoch nur, um von seinem Haß abzulenken, zu vertuschen, „aber es gelingt ihm natürlich nicht“. (Aus, 179)

Spadolini ist de facto der eigentlich (ideale) Ehemann von Muraus Mutter und Muraus Vater, Murau und seine Schwestern wissen dies. Gezeigt wird dieses Eingeständnis auch dadurch, dass Spadolini am Tag vor dem Begräbnis im Zimmer von Muraus Vater übernachtet, als wäre dies das Natürlichste der Welt. Von dem außenstehenden Beobachter muss es jedoch (wüsste er von der Beziehung von Muraus Mutter und Spadolini) als Geschmacklosigkeit empfunden werden.

Ein weiteres Interesse Spadolinis an Muraus Mutter ist ihr Reichtum.

„Dann sprach ich mit Gambetti über die Tatsache, daß sich Spadolini nie gescheute hat, von meiner Mutter Geld anzunehmen auch für seine höchstpersönlichen Zwecke, mit diesem Geld hat er seine Eitelkeit befriedigen können, sagte ich zu Gambetti, die Mutter wies ihm jedes Jahr mehrere hohe Geldbeträge an, die zweifellos aus dem Wolfsegger Kapital stammten.“ (Aus, 186)

„[...] ist Spadolini gewesen, den meine Mutter auf all diesen Ausflügen und Reisen selbstverständlich, wie gesagt wird, ‚ausgehalten‘ hat. Der Erzbischof reiste auf ihre Rechnung und sie hatte ihren Triumph.“ (Aus, 456)

Die Beziehung zwischen Spadolini und Muraus Mutter ist, wie wir heute sagen würden, eine Win-Win-Situation. Sie hat einen glanzvollen, weltgewandten, gebildeten, in hoher beruflicher Position agierenden und (sexuell) attraktiven Mann, er, der „(klerikale) Geistesmensch“, eine dumme und reiche Frau. Diese Konstellation scheint offensichtlich ideal zu sein, denn sie hält über Jahrzehnte an. Muraus Mutter ist dieses Leben auch nur möglich, da ihr Mann kein wirkliches Interesse mehr an ihr, sich bereits „in den Wald“ und „in sein Büro“ zurückgezogen hat, und den Kindern dieser Ehe ist dies letztlich egal, es geht sie auch nichts an.

In den von mir explizit angesprochenen Texten Bernhards finden wir nun eine zweite (neben der von Anne Meister und Moritz Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh*) „Ehekonstellation“, die gelingt. Spadolini und Muraus Mutter haben in ihrer Beziehung, wie die Meisters, gemeinsame Ziele, ein gemeinsames Lebensprojekt, das für beide von existentieller Bedeutung ist. Deshalb suchen sie sich gegenseitig auf, reisen, verbringen Abende in schönen Lokalen und Nächte in luxuriösen Hotels. Wie oben mehrmals erwähnt, finden wir diese Konstellation nicht bei den Konrads im *Kalkwerk*, bei den Bruscons im *Theatermacher* und auch nicht zwischen dem Erzähler und der Schweizerin in *Ja*. Die beiden zuletzt genannten hätten, so scheint es zunächst, das Potential für eine gelingende Beziehung: Sie empfinden Sympathie zueinander, haben gleiche Interessen, sind emphatisch und führen Gespräche auf hohem Niveau. Doch

ihnen fehlt das nachhaltig Verbindende. In den Gesprächen zwischen diesen beiden geht es „nur“ um Philosophie und Kunst. Sie sprechen nicht über das wissenschaftliche Projekt (Lebensprojekt) des Erzählers (Anne Meister tut dies mit Euphorie über die Arbeit ihres Mannes) und sie sind nicht sexuell aktiv. Sexualität dient jedoch oft als Mittel der Paarbindung.<sup>195</sup> Auch die Ehe von Muraus Vater und Muraus Mutter „gelingt“, denn ihr gemeinsames Projekt ist Wolfsegg. Damit begnügt sich Muraus Vater, Muraus Mutter ist dies, in ihrem bereits oben zitierten Größenwahn, zu wenig. Sie benötigt den „Glanzvollen“ und sie benötigt Sexualität.

### 7.1.3 Muraus Schwester Caecilia in der Ehe Caecilia – Weinflaschenstöpsel­fabrikant

Muraus gnadenlose verbale Vernichtung der beiden Schwestern Caecilia und Amalia nimmt einen großen Raum im Text ein.

„Sie sind die dummen Landpomeranzen geblieben, die sie damals waren. [...] Mehr oder weniger sind sie häßlich. [...] Zu der von ihrer Mutter stammenden Habgier, ist dann die Verbitterung dazugekommen.“ (Aus, 48)

„[...] und wenn sie gefragt werden, was sie sind, sagen sie zuallererst das Wort katholisch.“ (Aus, 49)

„Im Ort waren meine Schwestern auch nicht beliebt, ich hörte, wenn ich mich umhörte, nur das Widerwärtigste über sie.“ (Aus, 58)

„Sie sind vierzig Jahre alt und grau geworden und ich sehe sie immer noch hüpfend. War ich ihnen endlich entkommen, überraschten sie mich plötzlich hüpfend und ließen mir keine Ruhe, kicherten in mich hinein und machten mich mit ihren Kichern halb verrückt. [...] Als ob sie von meinen Eltern ‚ganz bewusst gegen mich‘ erzeugt worden wären. [...] Oft war ich aufgewacht aus meinem Traum, in welchem sie mich töten wollten.“ (Aus, 77)

„Die Mutter sagte eine Gemeinheit und die Schwestern nahmen diese Gemeinheit, ohne nachzudenken, auf und verdreifachten sie.“ (Aus, 58)

„[...] und mein Onkel Georg hatte versucht, aus ihnen Musikerinnen zu machen, ein kläglicher Versuch, der scheitern mußte.“ (Aus, 48)

„Sie waren schon mit vier, fünf Jahren von ihrer Mutter in immer gleichgeschneiderte gleichgemusterte Dirndlkleider gesteckt worden, in welchen sie mit der Zeit verkümmern mußten.“ (Aus, 48)

---

<sup>195</sup> Vgl. Lingenhöhl, 2017.

Die Mutter Moraus hat die beiden Töchter eng an sich gebunden.

„Ihre Mutter hat sie von Anfang an, an sich gekettet und nicht mehr ausgelassen. (Aus, 50)

„Meine Mutter hat ihre Töchter immer wie Puppen angezogen, weil sie sie letzten Endes auch immer wie Puppen behandelt hat, sie hat in ihren Töchtern nie etwas anderes als Puppen gesehen. (Aus, 96)

„Noch mit vierzig sind diese Puppen, meine Schwestern, diesem Spieltrieb ihrer Mutter untergeordnet [...].“ (Aus, 97)

„[...] bei einer Mutter, die ihren Töchtern Männer und überhaupt männlichen Umgang immer verboten hat, die Schwestern waren schon gegen dreißig und hatten sich an dieses mütterliche Verbot zu halten, wagten es nicht, es zu durchbrechen [...].“ (Aus, 298)

Trotz dieser Konstellation heiratet Caecilia nun, ungefähr vierzigjährig, einen Weinflaschenstöpselfabrikanten.

„Aber genau die Menschen wie der Weinstöpselfabrikant, sind es, die mich immer aufgeregt haben [...], weil sie wie keine anderen das unerträgliche Zerrbild des Menschen zeigen, seine Verunstaltung, seine gemeine Lächerlichkeit [...].“ (Aus, 297)

Wenige Tage vor dem Tod der Eltern und des Bruders heiratete Moraus Schwester Caecilia den Weinflaschenstöpselfabrikanten. Die Ehe wurde von der sogenannten Titiseetante, die Schwester von Moraus Vater, eingefädelt. Als Caecilia einmal bei der Titiseetante zu Besuch war, hat diese ein Treffen von Caecilia und den Weinflaschenstöpselfabrikanten arrangiert. Schon kurze Zeit später fand die Hochzeit auf Wolfsegg statt.

„Es heißt, unsere Tante in Titisee habe, wie gesagt wird, Caecilias Ehe ‚gestiftet‘.“ (Aus, 51)

Die Hochzeit von Caecilia mit dem Unternehmer aus dem Schwarzwald fand aus zwei Gründen statt: Die Titiseetante konnte Moraus Mutter, ihre Schwägerin, nicht leiden, wusste jedoch von der engen Bindung von Moraus Mutter zu ihren Töchtern und der Tatsache, dass ihre Schwägerin die Töchter nie verheiraten würde, da sie diese sonst verlöre.

„Sie hatte meine Mutter nie leiden mögen, jetzt hat sie ihren Triumph.“ (Aus, 52)

Der zweite Grund ist darin zu sehen, dass Caecilia, jetzt mit vierzig Jahren, einen verzweifelten, geradezu pubertären Versuch startet, sich von der Mutter zu lösen. Es ist jedoch nur ein halbherziger Versuch, denn, wie wir unten sehen werden, ist die Bindung zur Mutter, zur Schwester, zu Wolfsegg nicht aufzulösen.



„[...] denn Caecilia hatte darauf [auf die Ehe] bestanden, sich zum ersten Mal in ihrem Leben auf die Füße gestellt, wie gesagt wird, und gegen die Mutter ein Verbrechen begangen, denn meine Mutter hatte diese Heirat von Anfang an als ‚nichts als ein Verbrechen‘ Caecilias bezeichnet, das gegen sie und nur gegen sie begangen werde [...].“ (Aus, 295)

Weiter heißt es:

„Die Töchter sollten beide, wie sie sich gedacht und es sich als unumstößlich Tatsache vorgestellt hatte, lebenslänglich zu ihren Diensten in ihrer unmittelbaren Nähe sein, also in Wolfsegg, und eine Heirat war vollkommen ausgeschlossen.“ (Aus, 295)

Aber nicht nur die Mutter, auch die Schwester Caecilias, Amalia, rebellierte gegen diese Ehe. Wie oben angedeutet wurde, waren die Schwestern unzertrennlich, und die Hochzeit ihrer Schwester war in Tat für Amalia ein Schlag ins Gesicht.

„Caecilia heiratete und hatte dadurch den Haß ihrer Schwester Amalia auf sich gezogen. Amalia ist aus dem Haupthaus aus- und in das Gärtnerhaus eingezogen.“ (Aus, 50)

„Sie sitzt, wie ich sie kenne, im Gärtnerhaus in einem Schemel und grübelt darüber nach, wie die unerwartete und absolut unerwünschte Ehe ihrer Schwester auseinanderzubringen sei, mit allen Mitteln.“ (Aus, 105)

„[...] hat sie [die Mutter Muraus] sicher schon im Auge gehabt, wie diese unwillkommene Ehe von ihr auf schnellstem Wege zu zerstören sei, denke ich. In ihren Kopf arbeitete bereits dieser Zerstörungsmechanismus [...].“ (Aus, 52)

„Mutter und Tochter hatten einen Komplott gegründet gegen die Ehe Caecilias mit dem Weinflaschenstöpselhersteller.“ (Aus, 105)

Aber Amalia und ihre Mutter machten sich unberechtigt Sorgen, denn schon wenige Tage nach der Hochzeit wurde klar, dass diese Ehe nicht funktionieren wird. Es gibt m.E. zwei Ursachen für das Scheitern der Ehe zwischen Caecilia und dem Weinflaschenstöpselhersteller. Hauptgrund ist die enge Bindung Caecilias zu ihrer Mutter, zu ihrer Schwester und generell zum System Wolfsegg. Caecilia hat bereits „Lebenspartner“ (die Mutter, die Schwester) und ist integriert in ein stabiles, ja starres Lebenssystem. Es gibt keinen Platz für einen neuen Partner, für einen potentiellen Ehemann.

An dieser Stelle sei kurz auf das Theaterstück *Am Ziel* eingegangen.

Mutter,<sup>196</sup> Tochter und ein Schriftsteller planen und vollziehen eine Reise zu einem „Haus am Meer“, eine Art Ferienhaus, das in Besitz der Familie ist. Bedeutsam ist die Beziehung zwi-

---

<sup>196</sup> In *Am Ziel*, und das ist bemerkenswert und soll kurz Erwähnung finden, ist der Protagonist des Stückes nicht männlich, wie bei Bernhard üblich, sondern eine Frau in der zweiten Lebenshälfte. Sie dominiert das Stück mit

schen der Mutter und ihrer Tochter, einer potentiellen Ehefrau, einer potentiellen Partnerin z.B. für den Schriftsteller. Doch, wie in der *Auslöschung*, ist die Verheiratung der Tochter völlig ausgeschlossen, denn sie steht in einem fatalen Abhängigkeitsverhältnis von ihrer Mutter. Eine Emanzipation der Tochter von der Mutter ist aufgrund des Drucks, den die Mutter auf ihre Tochter ausübt, nicht möglich (und auch von der Tochter nicht ernsthaft gewünscht).

**Mutter**

[...]

*Aber denke nicht an Entkommen*

*Du hast es schon so oft versucht*

*aber es ist dir nicht gelungen*

*Ich gebe dich niemals frei*

*Ich habe dich für mich auf die Welt gebracht*

*für mich allein*

*solange ich da bin gehörs du mir*

[...]

*aber ich lasse dich nicht weg*

[...]

*So habe ich dich immer geliebt*

*auf den Knien vor mir*

*Diese königliche Haltung meinerseits*

*Und wartest bis ich dir erlaube aufzustehen*

[...]

*Ich ertrage es nicht wenn du vor mir kniest*

*Aber ich kann nicht anders*

*Ich will es sehen*

[...]

*Es ist doch gut so daß wir zusammen sind*

*daß wir allein sind*

*ohne Eindringling*

*Keiner soll uns auseinanderbringen verstehst du (AmZ, 313–317)<sup>197</sup>*

Wie in der *Auslöschung* haben wir es auch in *Am Ziel* mit einer äußerst dominanten Mutter zu tun, die ihre Tochter für ihre Zwecke (nicht allein sein) gnadenlos missbraucht. Wie der Weinflaschenstöpselfabrikant in Wolfsegg eindringt, so dringt auch der Schriftsteller in das „Haus

---

ihren Monologen. Doch die Inhalte der Monologe sind andere als gewohnt, mehr alltäglicher Natur (nicht Gesellschaftskritik und hohe geistige Inhalte; die Mutter ist kein Geistesmensch), und der (stille) Ansprechpartner ist nicht etwa ein zu behrender Ehemann, sondern die (noch zu erziehende, zu behrende) Tochter. Auch Anne Meister (ebenso kein Geistesmensch) in *Über allen Gipfeln ist Ruh'* führt über weite Strecken einen Monolog (ist durchaus auch als Protagonistin zu bezeichnen), doch der Inhalt ist auch hier nicht der, den wir von den männlichen Protagonisten gewohnt sind. Wie wir gehört haben, huldigt sie, ohne Unterbrechung, die Lebensleistung ihres Mannes. Zuhörer ist auch hier wieder ein junger, noch zu behrender Mensch, die Studentin Fräulein Werdenfels.<sup>197</sup> Die Darstellung der fatal engen, oftmals mit gegenseitiger Demütigung verbundenen Bindungen zwischen Familienmitgliedern ist in den Texten Bernhards ein zentraler Gegenstand in Prosa und Dramatik. Das Zitat („Keiner soll uns auseinanderbringen“) erinnert nicht nur an die Aussagen der Schwestern in der *Auslöschung*, sondern auch nahezu wörtlich an die Äußerungen der Geschwister in *Vor dem Ruhestand* und *Ritter, Dene, Voss*, wie unten noch detailliert gezeigt wird.

am Meer“ ein. Beide sind „plötzlich da“, aber niemand kann etwas mit ihnen anfangen. Eine Ehe ist nicht möglich, wenn die Emanzipation der Frau von der Herkunftsfamilie nicht vollzogen wird.

„Es ist typisch, daß Caecilia glaubte, auch nach der Hochzeit in Wolfsegg bleiben zu können.“ (Aus, 51)

Caecilia hat nicht die Absicht, sich vom System Wolfsegg zu lösen. Auch widerstrebt es „den Wolfseggern“ (Caecilia eingeschlossen) das andere Personen in ihr System eindringen, wenn dies nicht dringend nötig ist, z.B. im Falle von Muraus Vater, der, um einen Erben zu haben, eine Frau heiraten musste. Der Weinflaschenstöpsel­fabrikant wird dann tatsächlich auch explizit von „den Wolfseggern“ als „Eindringling“ tituiert.

„[...] die sie veranlaßt hat, den Schwager in die Meierei hinüberzuschicken, sie wollte ihn ganz einfach weghaben, den Eindringling, wie ich dachte und wie vielleicht sogar sie selbst in diesem Momenten gedacht haben mag, auch sie empfindet den Schwager plötzlich als angeheirateten Fremdkörper hier [...].“ (Aus, 328)

„[...] sagte Caecilia, daß ihr ihr Mann auf die Nerven gehe [...].“ (Aus, 328)

„Eine Woche nach der Hochzeit empfand sie ihren Mann schon als Klette und das sprach dies noch vor uns aus.“ (Aus, 328)

Zweifellos, so der Text, „aus einem perversen Antrieb heraus“ (Aus, 342), hat Caecilia zur Hochzeit ihren Mann in eine Jacke gesteckt, die der Großvater angehabt hat, als er im Wald über eine Föhrenwurzel stolperte und dann starb. Mit dieser Jacke wurde der Großvater dann in der Orangerie aufgebahrt.

„[...] ganz bewußt hat sie ihrem Weinflaschenstöpsel­fabrikanten diese schon einmal in der Orangerie aufgebahrte Jacke verpaßt, diese Totenjacke, zur Hochzeit angezogen [...].“ (Aus, 342)

Ein Leben in Wolfsegg ist für den Weinflaschenstöpsel­fabrikant nicht möglich. Er ist metaphorisch schon tot, bevor sein Leben mit Caecilia beginnt.

Ich erinnere an dieser Stelle an Konrad aus dem *Kalkwerk*, der als eine Grundbedingung für das Gelingen einer Ehe die Loslösung, die Emanzipation der Ehefrau von ihrem sozialen Umfeld (Verwandte, Freunde) fordert. Er spricht sogar wörtlich (siehe oben) von „Verwandtschaftsunrat“, der beseitigt gehört. Die Ehefrau muss ihr Leben komplett auf den Ehemann ausrichten, auf seinen Beruf, auf sein Lebensprojekt. Dies tut Anne Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh'* in vorbildlicher Weise. Caecilia müsste somit Wolfsegg verlassen und mit ihrem Mann nach Freiburg gehen und sich in dessen Unternehmen engagieren. Doch dies ist ihr nicht möglich, da

sie nicht willig ist, sich von der Familie (im Wesentlichen von der Mutter) zu emanzipieren bzw. eine Emanzipation von der Familie (Mutter und Schwester) durch diese verhindert wird. Einen zwingenden Grund für die Ehe gibt es nicht. Caecilia braucht keinen Nachwuchs, denn sie und ihre potentiellen Kinder werden Wolfsegg nicht beerben. Nun könnte Caecilia die Ehe anstreben, da sie, unabhängig von der Thematik Wolfsegg/Mutter/Schwester, das Bedürfnis verspürt, mit einem Mann zusammenzuleben. Sie könnte sich Körperlichkeit, Sexualität wünschen. Strebte sie dies an, wäre es naheliegend, einen (wie ihre Mutter) ansehnlichen und „gut gebauten“ Mann zu suchen. Doch der Weinflaschenstöpselhersteller ist (im Gegensatz zur Spadolini) alles andere als dies, nämlich: „verunstaltet“ und „lächerlich“. (Aus, 297)

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich die Mutter (eine verheiratete Frau) einen Liebhaber gönnt und den Töchtern Männer nicht zugesteht.<sup>198</sup> Ich beziehe mich nicht näher auf die psychoanalytische Deutung der Mutter-Tochter-Beziehung, folge dem Text und dieser sagt (wie oben mehrmals belegt), dass es sich bei der Mutter Muraus um eine größenwahnsinnige, Besitz anstrebende, egoistische Frau handelt. Sie möchte „Alles“ besitzen, nicht nur den materiellen Besitz, für den das Gut Wolfsegg steht, sondern auch ihre Kinder (die beiden Töchter, die beiden Söhne) und „alle“ Männer, für die ihr Mann und Spadolini die Spannbreite aller möglichen Typen markieren.

## **Fazit**

Das Verhalten der Ehefrau Caecilia demonstriert, dass eine Ehe nicht funktionieren kann, wenn die Ehefrau nicht bereit ist, sich von der Herkunftsfamilie zu lösen. Die Bindung an die Mutter ist bereits quasi eine Partnerschaft, eine Ehe. Eine zweite kann somit nicht eingegangen werden. Denkbar wäre noch, dass Caecilia, zur Befriedigung sexueller Bedürfnisse, die Gesellschaft von Männern (potentiellen Partnern) sucht. Da ihre Mutter ein solches Verhalten immer konsequent unterbunden hat, hat sie jetzt, mit vierzig Jahren, offensichtlich auch kein Interesse mehr. Schließlich wurde Caecilia von ihrer Tante geradezu missbraucht, so dass diese Muraus Mutter schädigen kann. Eine von einem Dritten eingefädelte, für diese Person funktionalisierte Ehe muss scheitern, denn die Ehepartner haben sich nicht selbst gewählt, eine zumindest potentielle Gewähr dafür, dass eine Partnerschaft funktioniert.

---

<sup>198</sup> Eine psychologische/psychoanalytische Deutung der in der Auslöschung dargestellte Mutter-Tochter-Beziehung wäre ein weites Feld, durchaus spannend, jedoch in die vorliegende Arbeit, im Rahmen der Textanalyse, nicht integrierbar. Verweisen möchte ich auf ein Interview mit der Psychotherapeutin Susan Forward. „Eine Mutter kann dir dein Essen kochen und trotzdem ein Teufel sein.“ (In: SZ-Magazin 10/2017).

#### 7.1.4 Die Dichterin Maria in der Beziehung Dichterin Maria – Franz-Josef Murau

Murau unterhält in Rom eine freundschaftliche Beziehung zu der Dichterin Maria. Maria ist, wie Murau selbst, ein sogenannter Geistesmensch. Sie verfasst Gedichte, hat somit Interesse an Literatur, aber auch an Philosophie und Musik. Murau sucht gerne die Gegenwart der Dichterin Maria auf, deren Gedichte er bewundert.

„Regelmäßig habe ich mich, solange ich in Rom bin, mit Maria getroffen, die einzige Frau, mit welcher ich Kontakt wirklich pflegte, zu der zu gehen ich jede Woche ein Bedürfnis gehabt habe [...].“ (Aus, 236f)

„Meine große Dichterin schreibt, daß sie Samstagabend mit mir essen gehen will, ‚mit dir allein‘, sie habe im Übrigen neue Gedichte geschrieben, ‚für dich‘, wie sie schreibt.“ (Aus, 18)

„Ein Glück, daß ich nur ein paar Schritte zu machen habe, um mich an ihrer Gegenwart zu erfrischen, ein Glück, daß es sie gibt. Die Gespräche mit ihr sind doch immer die mit dem größten Effekt, gleichzeitig die angenehmsten überhaupt. Mit Maria ist das immer anregend, ja immer aufregend, fast immer beglückend, dachte ich.“ (Aus, 186)

Zunächst sehen wir in diesen Zitaten erneut das Bedürfnis der Protagonisten in den Texten Bernhards nach „guten Gesprächen“. Dieser Wunsch nach angenehmer, gegenseitig wertschätzender, geistig anspruchsvoller Kommunikation ist allgegenwärtig und das zentrale Kriterium für die Bewertung einer Persönlichkeit durch den Geistesmenschen. Hinzu kommt hier die Tatsache, dass der adäquate Kommunikationspartner eine Frau ist. Die getroffene Auswahl der Begriffe zur Beschreibung des Zustandes, in dem sich Murau befindet, führt er diese Gespräche, ist durchaus bemerkenswert: „anregend, aufregend, beglückend“. Begriffe, die auch in Zusammenhang mit positivem sexuellen Erleben verwendet werden. Anspruchsvolle Kommunikation scheint ein Ersatz des Geistesmenschen für praktizierte Sexualität zu sein. Eine interessante These, denn dann hat Konrad im *Kalkwerk* mit seinem Bemühen, seine Frau „gute Kommunikation“ zu lehren, letztlich nur die Absicht, nach erfolgreichem Lehrgang und der sich dann anschließenden „guten Kommunikation“ über diese sexuelle Befriedigung zu erlangen.

An dieser Stelle böte es sich an, einen psychoanalytischen Diskurs über die Geistesmenschen und ihre Geistesarbeiten zu führen, denn rasch drängt sich dem Leser das Thema Sublimation im Sinne Freuds auf. Könnte es nicht sein, dass die Geistesarbeiten der Protagonisten nichts anderes als Sublimationen<sup>199</sup> sind? In Freuds *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* heißt es:

---

<sup>199</sup> Vgl. Berger 2019 und Der Brockhaus. Psychologie. 2001, S. 585.

„Der Künstler ist im Ansatz auch ein Introvertierter, der es nicht weit zur Neurose hat. Er wird von überstarken Triebbedürfnissen gedrängt, möchte Ehre, Macht, Reichtum, Ruhm und die Liebe der Frauen erwerben; es fehlen ihm aber die Mittel, um diese Befriedigung zu erreichen. Darum wendet er sich wie ein anderer Unbefriedigter von der Wirklichkeit ab und überträgt sein Interesse, auch seine Libido, auf die Wunschbildungen seines Phantasielesbens [...]. Er [der Künstler] besitzt ferner das rätselhafte Vermögen, ein bestimmtes Material zu formen, bis es zum getreuen Ebenbilde seiner Phantasievorstellungen geworden ist, und dann weiß er an dieser Darstellung seiner unbewußten Phantasie so viel Lustgewinn zu knüpfen, daß durch sie die Verdrängungen wenigstens zeitweilig überwogen und aufgehoben werden.“<sup>200</sup>

Der sexuelle Trieb findet seine Befriedigung in einer anderen, höher gewerteten Leistung, einer wissenschaftlichen, intellektuellen Arbeit oder einer künstlerischen Produktion. Namen und geistige Produkte der Protagonisten bei Bernhard sind uns hinlänglich bekannt, und die Liste ist lang. Und alle sind sie Männer in fortgeschrittenem Alter. Scheint es tatsächlich so zu sein, dass bei den Geistesmenschen in Bernhards Texten ein sexuelles Problem vorliegt? Bruscon im *Theatermacher* schreibt (schrieb) ein Theaterstück und hat mit seiner Frau (oder anderen Frauen) keinen sexuellen Kontakt. Er begeistert sich für seine Arbeit und findet darin offensichtlich Lustgewinn, wie zahlreiche Textstellen<sup>201</sup> eindeutig beweisen. Oder denken wir an den Erzähler in *Ja*, der an einer wissenschaftlichen Studie arbeitet, in den Räumen seines Anwesens, alleine und isoliert von der Außenwelt. Er findet (durch Zufall) eine ihm angemessene, geistig ebenbürtige, sympathische, quasi alleinstehende Frau, mit der er Spaziergänge macht. Nur Spaziergänge, sonst nichts, keine Küsse, kein Körperkontakt, keine Sexualität. Warum nicht? Er hat dies offensichtlich nicht nötig, er erreicht Befriedigung über seine wissenschaftliche Arbeit, die er, bezeichnenderweise, ihr gegenüber nie erwähnt. Murau in der *Auslöschung* hat seine Lehrtätigkeit, hat den Schüler Gambetti, den er erziehen und belehren kann, über Jahrzehnte hinweg. Sexualität kommt für ihn nur im Traum<sup>202</sup> vor, in der Realität lehrt er Phi-

---

<sup>200</sup> Freud 1991, S. 359.

<sup>201</sup> **Bruscon**

[...]

*Unter uns gesagt*

*ich bin ein Klassiker*

*bald wird*

*was bis jetzt nur unser Geheimnis ist*

*weltbekannt sein*

*Mein Gott*

*was ist Goethe mein Kind* (The, 173).

[...]

<sup>202</sup> Freud sieht eine Beziehung zwischen dem Traum und einem Kunstprodukt, wie Literatur. Wie ist die Sache gelagert, wenn im Traum (dem Kunstprodukt) ein Traum vorkommt? Dann hätten wir einen Traum im Traum. Vgl. Renner S. 147 und Freud 2017.

losophie und Literatur und zieht daraus offensichtlich einen „Lustgewinn“.<sup>203</sup> Es ist deshalb unvermeidlich bei der Interpretation der Texte Bernhards, vor allen Dingen in der vorliegenden Arbeit, die sich mit der Figur der Ehefrau beschäftigt, den Aspekt Sexualität immer wieder zu thematisieren. Wenn wir einen Blick auf Freuds Neurosenlehre<sup>204</sup> werfen, so erfahren wir, dass seelisch bedingte Leiden (Neurosen) ihre Ursachen in nicht gelösten (sexuellen) Konflikten haben. Weiter wissen wir, dass es das Phänomen der Konversion<sup>205</sup> gibt. Sind damit die psychischen und physischen Krankheiten der zentralen Figuren<sup>206</sup> in den Texten Bernhards erklärbar? Der Interpret der Texte Bernhards könnte noch umfassender denken und die Biographie<sup>207</sup> Bernhards ins Spiel bringen. Sein Leben war alles andere als geprägt durch häufigen (erotischen) Kontakt mit (jungen) Frauen. Er hatte eine Lebenspartnerin, eigentlich mehr mütterliche Freundin, über dreißig Jahre älter als er. In der Mittermayer-Biographie heißt es:

„Schon 1955 gesteht Bernhard seinem neuen ‚Lebensmenschen‘, wie er Hedwig Stavianicek 1982 in seiner autobiografischen Erzählung ‚Wittgensteins Nefte‘ nennen wird: ‚die Verehrung, die vor Jahren noch meiner Mutter galt, trage ich für Sie allein‘. 1962 wiederholt er nochmals ausdrücklich eine Einschätzung, die sich aus dem Altersverhältnis zwischen den beiden fast von selbst ergibt: ‚Du bist mir der liebste Mensch – wie soll ich es anders sagen? Meine Mutter? Ja! – Ist das nicht so?‘“<sup>208</sup>

War auch diese Beziehung nur eine „geistige“, mit dem Schwerpunkt „gute Kommunikation und Empathie“ und sexualfrei? Läge hier ein sexuelles Verhältnis vor (durchaus auch möglich), handelte es sich dabei offensichtlich um einen Mutter-Sohn-Inzest. Hatte Sexualität für Bernhard keine Bedeutung, zog er Befriedigung (Lustgewinn) aus seiner künstlerischen, seiner literarischen Arbeit? Ist Bernhard kein anderer als der Protagonist in seinen Texten? Sind alle Helden in den Texten (psychisch und/oder physisch krank), da auch Bernhard psychisch und physisch ist?

Die eben geschriebenen Zeilen sind als kleiner Exkurs gedacht. Sie sollen zeigen, in welche Richtungen eine Textanalyse gehen kann. Das ist ungemein spannend, und durchaus haben diese Ansätze Potential, doch in ihnen steckt ein gehöriges Maß an Spekulation. Die gemachten Aussagen sind sehr gewagt und besitzen, im Gegensatz zur strukturalen Textanalyse, nicht das

<sup>203</sup> „Mit Gambetti zu sprechen war mir auch in diesen Tagen wieder ein großes Vergnügen gewesen [...]“ (Aus 8) „[...] oft ist der Fall, daß wir beide nicht wissen, ist jetzt Gambetti der Schüler und ich bin der Lehrer oder umgekehrt. Dann ist unser ‚Idealzustand‘ eingetreten.“ (Aus, 9).

<sup>204</sup> Vgl. Brockhaus. Psychologie. S.400f.

<sup>205</sup> Vgl. Brockhaus. Psychologie. S. 314 und S. 476–479.

<sup>206</sup> Agathe Bruscon und Bruscon im *Theatermacher*, beide körperlich und psychisch krank, ebenso die Konrads im *Kalkwerk*, der Erzähler und die Perserin in *Ja*, beide depressiv. Die Liste der Texte Bernhards, in denen psychische und physische Krankheit auftritt, ist lang.

<sup>207</sup> Vgl. Mittermayer, 2015

<sup>208</sup> Mittermayer 2015, S. 107.

hohe Maß an Textnähe. Rasch verlieren diese Interpretationen den Text aus den Augen und trift ab ins Feuilletonistische. Doch sie sind spektakulär und immer auch ein Stück weit provozierend. Auch ein Grund, warum sie immer wieder zu lesen sind.<sup>209</sup>

Es bot sich einmal die Gelegenheit, dass Maria Wolfsegg besuchte. Ihre Aussagen zu Wolfsegg zeigen, dass sie eindeutig dem „System Rom“ angehört.

„...Wolfsegg‘, hat Maria damals gesagt, ‚gefällt mir, aber deine Leute gefallen mir nicht‘.  
[...] Es ist nichts für mich, hat sie gesagt.“ (Aus, 428)

Das System Wolfsegg hat auf Maria so negativ gewirkt, dass sie „auch wochenlang nach dem Aufenthalt in Wolfsegg“ (Aus, 428) nicht fähig war zu schreiben.

Es gibt keine Indizien im Text, die andeuten, dass Murau eine andere Qualität von Beziehung zu Maria hat, außer einer freundschaftlichen, die aufbaut auf gemeinsamen „geistigen Interessen“ und der Lebensart im *System Rom*. Eine Ausnahme machen die Geschehnisse in einem Traum, von dem Franz-Josef Murau Gambetti berichtet:

Murau, seine Freunde Zacchi und Eisenberg sowie Maria, alle junge Erwachsene um die zwanzig Jahre, treffen sich in einem entlegenen Gasthaus in einem Seitental des Grödnertals, um dort philosophisch-literarische Gespräche zu führen.

„[...] damit wir völlig ungestört unser Vorhaben angehen und auszuführen imstande sein würden, nämlich ‚Schopenhauers Welt als Wille und Vorstellung Marias Gedichten‘ gegenüberzustellen [...].“ (Aus, 170)

Murau träumte, dass Maria erst später zu dieser Gruppe stieß. Sein Freund Eisenberg empfing sie im Morgengrauen, bei starkem Schneefall, als sie auf das Gasthaus zuging. Im Vorhaus tauschten sie dann ihre Schuhe, Maria zog die Eisenbergs an und Eisenberg „hüpfte mit Marias

---

<sup>209</sup> Ein gutes Beispiel hierfür liefern Teile der Kalkwerk-Interpretation von Renate Langer (Langer 2018). Die Sexualität der Konrad sieht Langer in Dingsymbolen verdichtet. Die Zuckerdose, die ihr Ehemann „anfüllen“ muss, ist das weibliche Genital und das Auffüllen geschieht mit der Zuckerzange, dem männlichen Genital. An einer anderen Stelle zitiert Langer die Feministin Ria Endres, die in Konrad (natürlich) den misogynen Mann sieht, der das Trauma der Unfruchtbarkeit nicht überwinden kann.

Wie bereits mehrmals erwähnt, scheint es verlockend zu sein, seiner Phantasie bei der Textanalyse freien Lauf zu lassen. Doch dies geschieht leider bei tendenziell z.B. biographischen, psychologischen, feministischen, gesellschaftskritischen etc. Ansätzen oft, wie eben gesehen, über die Maßen. Die textanalytischen Ergebnisse sind häufig, um es auf den Punkt zu bringen, aus der Luft gegriffen. Belege am Text fehlen oder werden geradezu willkürlich gedeutet. Ich frage mich, warum soll eine Zuckerdose das weibliche Genital darstellen. Ein Gegenbeispiel (siehe die folgenden Seiten): Im Rahmen eines Traums von Franz-Josef Murau in der *Auslöschung* tauschen die Dichterin Maria und Muraus Freund Eisenberg im Zustand der Ausgelassenheit die Schuhe. Eisenberg tanzt mit den feinen Schuhen Marias umher. Kleidertausch zwischen den Geschlechtern ist in der Regel sexuell motiviert. Dies ist in unserer Kultur als Tatsache belegt. Deshalb darf diese Szene als erotisches Spiel gewertet werden. Auch meine Deutung des Kegels als Phallussymbol in *Korrektur* ist wohl begründet und durch zahlreiche Textstellen objektiv nachvollziehbar gemacht.



Schuhen, diesen leichten silbrig glitzernden Ballettschuhen im Vorhaus ‚Zur Klausen‘ hin und her“ (Aus, 175). Der Vorgang, dass Männer Kleidungsstücke von Frauen tragen und umgekehrt, ist in unserer Kultur in vielen Fällen mit Sexualität konnotiert,<sup>210</sup> der Kleidertausch wird als lustvoll empfunden.<sup>211</sup> Eisenberg und Maria treiben offensichtlich ein erotisches Spiel. Beide sind rasch erschöpft aufgrund ihrer Ausgelassenheit

„und [so Murau] Maria fällt mir um den Hals und zieht mich zu sich auf die Vorhausbank und küßt mich, während Eisenberg mit dem Rücken zur Vorhausmauer steht, uns beobachtet, wie wir uns auf der Vorhausbank niederlassen. Maria küßt mich so lange, bis ich aufspringe“. (Aus, 175)

Eisenberg verlangt daraufhin sofort, dass Maria seine Schuhe wieder auszieht. Dies tut sie und wirft sie ihm fast an den Kopf. Eisenberg jedoch will Marias Schuhe nicht ausziehen, sie solle ihm ihre ausziehen, was sie dann prompt macht.

„Er steht barfuß da im Vorhaus ‚Zur Klausen‘, sagte ich zu Gambetti, und geht auf Maria zu, die sich an mich gedrückt hat. [...] Maria küßt Eisenberg, sagte ich zu Gambetti, und läuft mit den Ballettschuhen in der Hand ins Freie.“ (Aus, 175)

Offensichtlich findet im Vorhaus des Gasthauses „Zur Klausen“ ein frivol-erotisches Spiel zu Dritt statt.

Zunächst ist festzustellen, dass die jungen Menschen, die sich hier in einem entlegenen Gasthaus aufhalten, bereits Intellektuelle, Geistesmenschen sind. Nicht erst später, als beruflich erfolgreiche und in gewisser Weise etablierte Erwachsene werden sie zu Interessenten an intellektuellen Inhalten (mit den damit verbundenen Schriften, Studien etc., die sie abfassen), sondern sie sind „schon immer“ Geistesmenschen. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an eine Stelle im Text, an der Murau über sich folgendes sagt:

„[...] ich liebe, kann ich ruhig sagen, schon als Kind, das Geistesleben mehr als alles andere [...]“. (Aus, 108)

Doch sie sind nicht nur an Philosophie und Literatur interessiert, sondern haben auch sexuelle Ziele. Die junge Frau ist bereit, mit beiden Männern ihr „erotisches Spiel“ zu treiben.

---

<sup>210</sup> Vgl. Haas 2007, S. 168f.

<sup>211</sup> Vgl. Der Brockhaus. Psychologie. 2001, S. 624.

Sexualität, so der Text, ist durchaus „legitim“ und kann in diversen Variationen praktiziert werden, auch von „Geistesmenschen“. Doch nur unter drei Bedingungen:

- in jungen Jahren,
- versteckt, heimlich, in außersozialen Räumen
- und, zur definitiven Absicherung, dass Sexualität in der Realität völlig ausgeschlossen ist, nur im Traum.

Eine noch rigorosere Ablehnung von Sexualität ist kaum vorstellbar. Sexualität wird, um die eben formulierte Textaussage noch einmal in anderen Worten zu sagen, nur im Traum thematisiert. In diesem Traum wiederum träumt nicht der im Alter fortgeschrittene Geistesmensch von sexuellen Handlungen, sondern der junge Mensch. Und dieser wiederum darf seine Sexualität nicht in dem Lebensraum ausüben, in dem er sich gewöhnlich aufhält, z.B. in einer Stadtwohnung, sondern muss dafür menschenleere, einsame Räume (Seitentäl eines Gebirgstals) aufsuchen.

Die Dichterin Maria wäre eine potentielle Partnerin für den Protagonisten. Sie erfüllt die Bedingungen der Kongenialität, Kommunikationsfähigkeit und Empathie. Weiter haben beide die gleichen Interessen wie Literatur, Philosophie, Musik etc. Diese Eigenschaften erfüllt jedoch auch die Perserin in *Ja*. Im Unterschied zur Beziehung des Erzählers in *Ja* zur Perserin, sind Murau und Maria noch jung, haben also noch kein „Leben gelebt“, sind noch potentiell offen für die Gestaltung eines „gemeinsamen Lebens“ und haben Interesse an Sexualität. Doch Murau unterhält keine intime, partnerschaftliche, eheähnliche Beziehung zu Maria. Nur im Traum ist dies möglich.

### 7.1.5 Moraus Schüler Gambetti in der Beziehung Gambetti – Murau

Selbstverständlich können auch Männer, wie Moraus Schüler Gambetti, in einem engen, partnerschaftlichen Verhältnis („einer Ehe“) zum Protagonisten stehen. Dies tut offensichtlich Gambetti.

„Einen Augenblick habe ich daran gedacht, Gambetti mitzunehmen [...], ‚einen mir entsprechenden Menschen‘ und Partner [...]“ (st,14)

Offiziell handelt es sich bei dem Verhältnis zwischen Murau und Gambetti um ein Lehrer-Schüler-Verhältnis. Sie sind gewissermaßen vertraglich (tatsächlich gibt es eine einschlägige Vereinbarung zwischen Gambettis Eltern und Murau, vgl. Aus, 378f.) aneinander gebunden. Auffällig ist, dass dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis schon über fünfzehn Jahre anhält.

„Ich wollte Gambetti in diesen fünfzehn Jahren unseres Verhältnisses [...].“ (Aus, 14)

Gambetti wird von Murau über einen außergewöhnlich langen Zeitraum offiziell im Fach Deutsche Literatur unterrichtet und von den Eltern Gambettis über den ganzen Zeitraum hinweg großzügig entlohnt. Die Frage ist berechtigt, um was für ein Verhältnis es sich hier tatsächlich handelt, denn ein so lange andauerndes „reguläres“ Lehrer-Schüler-Verhältnis ist in unserer Kultur nicht üblich. Es drängt sich damit der Eindruck auf, dass es sich bei diesem Verhältnis um eine partnerschaftliche Beziehung mit eheähnlichem Status handelt. Der Vertrag mit den Eltern Gambettis scheint eine Art „Ehevertrag“ zu sein, Gambetti übernimmt somit die Rolle der „Ehefrau“.

Diese Theorie wird gestützt, wenn wir uns Gambetti etwas näher betrachten, denn rasch wird deutlich, dass er all die Eigenschaften aufweist, die die oben angesprochenen Protagonisten<sup>212</sup> sich von ihren Partnerinnen/Ehefrauen wünschen.

„Mit Gambetti zu sprechen war mir auch an diesem Tag wieder ein großes Vergnügen gewesen [...].“ (Aus, 8)

„Gambetti ist ein guter Zuhörer und er hat ein sehr feines, durch mich geschultes Ohr für den Wahrheitsgehalt und für die Folgerichtigkeit eines Vortrags.“ (Aus, 9)<sup>213</sup>

Diese Worte weisen auf eine der zentralen Aussagen in der Literatur Thomas Bernhards hin: Ein Geistesmensch benötigt einen Partner, der neben einer grundlegenden Intellektualität, einem Interesse an Literatur, Philosophie und Musik und einer gewissen Feinfühligkeit gerne bereit ist, sich vom Geistesmenschen belehren zu lassen, und zwar lebenslanglich.

„Gambettis Kopf hat schon viel aus meinem Kopf aufgenommen, dachte ich [...].“ (Aus, 164)

Auch hat der Geistesmensch nicht nur das Ziel, seinem Schüler fachliche Inhalte zu vermitteln, sondern ihn auch zu erziehen. Ich erinnere an die zahlreichen verzweifelten „Erziehungsversuche“ der Geistesmenschen bzgl. ihrer Frauen in den genannten Texten. Und erziehen bedeutet selbstverständlich nach den Werten und der Philosophie des Protagonisten erziehen und dies bedeutet wiederum „umerziehen“.

---

<sup>212</sup> Z.B. Bruscon im *Theatermacher*, der Erzähler in *Ja*, Konrad im *Kalkwerk*, Reger in *Alte Meister etc.*

<sup>213</sup> Dieses Zitat aus der *Auslöschung* erklärt in einem Satz den Roman *Das Kalkwerk*. Konrad wollte, mit seiner Methode in Grotoske übersteigert, nichts anderes als der Konrad dieses „feine geschulte Ohr“ geben, so dass sie „seinem Vortrag“ folgen kann. Doch dies war nicht möglich, denn die Konrad ist bereits zu alt, nicht mehr belehrbar, nicht mehr umzuerziehen, widerspenstig und darüber hinaus eine Frau und somit tendenziell minderbegabt.

„[...] denn sie [die Eltern Gambettis] betrachten mich schon jahrelang als ‚Verzieher‘ ihres Einzelkindes, das inzwischen erwachsenen geworden [...] ist [...].“ (Aus, 164)

Dass Gambetti nun schon erwachsen ist, bedeutet, dass er als Kind/Jugendlicher seinen Unterricht bei Murau begann, also als junger Mensch und damit belehrbar und erziehbar.

Mit Gambetti haben wir hier den idealen Lebenspartner, die ideale „Ehefrau“ für den Geistesmenschen. Ideal auch deswegen, da er keine Frau ist und somit der, die „geistige Beziehung“ irritierende Aspekt der *weiblichen* Sexualität<sup>214</sup> wegfällt.

Es liegt somit durchaus nahe und ich stimme Schlichtmann zu, wenn sie feststellt:

„In Rom kann Murau sich Gambetti mit ‚Genauigkeit und Sorgfalt hingeben‘ und er empfindet das ‚Zusammensein mit ihm (als) Vergnügen‘ – es ist möglich, in diesen Worten eine über eine bloße Freundschaft hinausgehende auch homoerotische Komponente der Murau-Gambetti-Beziehung zu lesen.“<sup>215</sup>

An dieser Stelle seien einige Bemerkungen zum Verhältnis des Malers Strauch zum Famulanten in Bernhards Roman-Debüt *Frost* aus dem Jahre 1963 eingefügt. Die Bemerkungen an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit deshalb, da der Protagonist Strauch, seines Zeichens Geistesmensch, ein älterer Herr, ehemaliger Kunstmaler und in einem Gasthaus im Gebirgsort Wenig hausend, auf einen jungen Medizinstudenten trifft, der von seinem Vorgesetzten, den Bruder des Malers, den Auftrag erhält, den Kunstmaler zu beobachten.

„Scheinbar geht es also darum, durch präzise Beobachtung Material zu sammeln, damit der Assistent Strauch auf diesem Umweg eine mögliche ‚Gehirnkrankheit‘ seines Bruders diagnostizieren kann.“<sup>216</sup>

Somit trifft eine junge, gebildete und an vielen Fragen (medizinische, philosophische, politische (...)) interessierte Figur männlichen Geschlechts auf eine Geistesmenschen. Dieser hat in dem Famulanten einen Zuhörer gefunden:

„27 Tage verbringt er in Wenig, begleitet den vereinsamten, nach einem Zuhörer begierigen Strauch auf Wanderungen durch das frostige Hochgebirgstal und lauscht weitgehend stumm den Monologen des Malers, die hauptsächlich um Selbstmord, Tod, ‚die Krankheit der Auflösung‘ kreisen.“<sup>217</sup>

<sup>214</sup> Wie irritierend Sexualität für den Aufbau einer partnerschaftlichen Beziehung der Bernhard'schen Protagonisten sein kann, sieht man in der Beziehung Muraus zu der Dichterin Maria. Sexualität wird hier kurzerhand in den Traum verbannt.

<sup>215</sup> Schlichtmann 1996, S. 69.

<sup>216</sup> Gößling 2018, S. 39.

<sup>217</sup> Gößling 2018, S. 39.

Die beiden Romane *Frost* und *Auslöschung* liegen 23 Jahre auseinander und bilden eine Klammer, nicht nur um die komplette Prosa Bernhards. In *Frost* ist m.E. bereits der komplette Bernhard angelegt. Nicht nur die Auseinandersetzung mit den zentralen Begriffen wie Tod, Krankheit, Natur, Finsternis etc. finden wir in *Frost*, sondern auch die für die vorliegende Arbeit relevanten Aspekte „Kommunikation“ und „Frauen“.

Der Famulant ist, wie die Figur Gambetti in der *Auslöschung*, offensichtlich der ideale Zuhörer.

„Der Maler redet, und ich höre zu.“ (Fro, 239)

„Und an Ihnen entdecke ich ja recht beachtliche Charakterzüge ... Zuhören können Sie auch.“ (Fro, 304)

Darüber hinaus wirkt der Maler Strauch auf das Denken und Fühlen des jungen Famlanten massiv ein, beeinflusst seine Persönlichkeit, wirkt belehrend, ähnlich einem Lehrer-Schüler-Verhältnis. Der Einfluss der Reden des Malers wird jedoch vom Famulanten oft als bedrohlich empfunden, er spürt, dass Strauch ihn, obwohl an seinen Äußerungen im Allgemeinen (auch aufgrund seines Beobachtungsauftrags) interessiert, sein „Ich“ gefährdet.

„Ich hatte das Gefühl, als hätte mich der Maler, als hätte mich Strauch, als hätte mich dieser Mensch schon in seiner Gewalt. [...] Auf dem ganzen Weg hatte ich nichts anderes gedacht und überhaupt nicht gesehen, immer nur gedacht, daß der Maler von mir Besitz ergriffen hat. Mich in seine Bilder, mich in seine Vorstellungswelt hineingezwängt hat. Mich, seinen einfach schwachen Beobachter. Ich empfand eine plötzliche Kerkerhaft. [...] Ich bin nicht mehr ich. [...] Ich ertappte mich hilflos ausgeliefert in den Sätzen und Ansichten Strauchs [...]“ (Fro, 298f.)

„Erst in der Dämmerung, als der Fußmarsch schon bald zu Ende war, den ich mit Strauch unternommen hatte, konnte ich mich wieder von ihm abstoßen. Wie von einem tödlichen Ufer.“ (Fro, 299)

Die Beziehungsgrundkonstellation „Geistesmensch/junger männlicher Beobachtender, Zuhörer“ ist in *Frost* der in der *Auslöschung* in den Abschnitten, in denen die Beziehung zwischen Gambetti und Murau dargestellt wird, vergleichbar. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis funktioniert in beiden Konstellationen, jedoch mit dem Unterschied, dass „der Lehrer“ in *Frost* seine krankhafte Persönlichkeitsstruktur hart, ungeschönt, brutal, dem Naturraum entsprechend, in dem sich die beiden Figuren befinden (Gebirge, Kälte, Rohheit, Brutalität, Primitivität, Derbheit, Dunkelheit ...), offen zur Schau trägt, der Philosoph Murau hingegen seine Ansichten und Vorstellungen über „die Welt“, eben seine Lehren, mit Charme und Ironie, strukturiert, verständlich, „smart“, dem (mediterranen, leichten, hellen, warmen) Raum entsprechend, in dem Murau und Gambetti leben, vermittelt.

Mit der Beziehung Murau/Gambetti wird eine veränderte, die nun ideale Form einer Partnerschaft installiert. Die Variablen „ein älterer männlicher Geistesmensch“ und ein „junger, männlicher Zuhörer, Lernender“ bleiben unangetastet, aber der Umgang miteinander wird grundlegend geändert. Es geht nicht mehr um die gnadenlose Aufdeckung der „kranken Welt“, schonungslos, am besten vor Ort, dort wo die Krankheit und der Verfall am sichtbarsten ist, in der rauen Gebirgswelt mit ihren groben Menschen, sondern um das lockere Philosophieren in einem Ambiente der Leichtigkeit, der Ironie und der materiellen Sicherheit. Man denke nur an die extrem unterschiedlichen Schauplätze, einerseits die luxuriöse Wohnung Muraus in Rom, die charmanten Cafés in der Stadt und das abstoßende, derbe, kalte Gebirgsgasthaus mit seiner sexbesessenen Wirtin, die Hundefleisch serviert, gemeinsame Sache macht mit ihrem Liebhaber, dem Totengräber, in einer Natur, bestimmt durch „Finsternis“ und unerträgliche Kälte. Die beiden Geistesmenschen im großen Erstlingswerk und im letzten Werk Bernhards können somit nicht unterschiedlicher sein. Die Themen der Monologe unterscheiden sich nur gering. Das Auftreten und soziale Agieren Muraus zeigen Weltgewandtheit und Weltzugewandtheit (er unterhält zahlreiche Kontakte zu Intellektuellen in Rom und liebt das mediterrane Leben), der Maler Strauch<sup>218</sup> hingegen lebt in der faktischen Isolation im Hochgebirgsgasthaus, umgeben von Menschen, die das exakte Gegenteil von Geistesmenschen sind.

Auffallend im Vergleich der beiden Romane ist zudem die Auseinandersetzung mit dem Thema Frauen und Weiblichkeit. Nur an einer Stelle des Textes, aber dort mit ungeheurer Vehemenz und ohne Willen nach Differenzierung, rechnet der Maler Strauch mit „Frauen“ ab. Ein Auszug aus seiner Rede:

„Ich könnte Ihnen eine Reihe hervorragender Männer aufzählen, die von ihren Frauen ruiniert worden sind. [...] Das Weibliche ist von Natur aus verräterisch. Es untergräbt und unterminiert. Ist Gift für den männlichen Geist, für den Geist überhaupt, für das Männliche. Wenn es sich darum handelt, einen Mann in seine Bestandteile zu zerlegen und nicht mehr zusammzusetzen. [...] Wissenschaftlich betrachtet stellt die Frau die Verhöhnung des Mannes dar. [...] Die Erbfeinde des Gedankens. [...] Zersetzung betreibt sie und ist der Freundschaft nicht fähig. [...] Ist ein Werkzeug des Teufels und schuld an der Tragödie des Menschengeschlechts.“ (Fro, 231f.)

Und über die Ehe äußert sich Strauch wie folgt:

„Eheliches Zusammenleben, wissen Sie, das bedeutet ungerechtfertigte Marter bis zum Ende der Ehe. Wenn sich die Zustände zweier Menschen ins Unerträgliche ineinanderschieben wie Gesteinsflöze.“ (Fro, 266)

---

<sup>218</sup> In einem Brief des Famulanten an den Bruder Strauchs heißt es: „Ich glaube, es handelt sich bei Ihrem Herrn Bruder um den mich erst jetzt packenden Begriff des phantastischen Abgrundmenschen.“ (Fro, 316).

Misogyne Äußerungen der Protagonisten in den Arbeiten Bernhards sind uns hinlänglich bekannt und in der vorliegenden Arbeit wird an vielen Stellen darauf hingewiesen. *Frost* unterscheidet sich jedoch tendenziell von den weiteren, folgenden Arbeiten dadurch, dass das Weibliche kategorisch abgelehnt wird. Im 1970 erschienen, dritten Roman Bernhards, *Das Kalkwerk*, vernehmen wir ähnliche Worte des Protagonisten Konrad, jedoch wird bereits angedeutet, dass Frauen auch (unter Umständen) für ein glückliches Leben nötig sind. Sie wären potentielle Kommunikationspartner (leider nie ideale), und zudem helfen sie über die Einsamkeit hinweg. In *Ja* (1978) tritt nun die Figur der Perserin auf, eine Intellektuelle und zudem empathische Frau, für die sich der Geistesmensch interessiert, ja begeistert. Doch aus den genannten Gründen (vgl. entsprechende Abschnitte der vorliegenden Arbeit) zerbricht diese Beziehung. In der *Auslöschung* (1986), der bekanntlich letzte Roman Thomas Bernhards, finden wir, wie in den vorangegangenen Texten, „selbstverständlich“ noch massive Angriffe auf das Weibliche, auf Frauen, man denke nur an die Abrechnung Muraus mit seinen Schwestern oder seiner Mutter. Mit der Dichterin Maria hingegen tritt nun eine Frauenfigur auf, die der „ideale Mensch“ sein könnte für den Protagonisten, und als „Freundin“ ist sie ein solcher, jedoch nicht als „Partnerin/Ehepartnerin“. Irritierend ist die weibliche Sexualität. Sie blockiert eine partnerschaftliche Beziehung.

Was ich mit den Verweisen auf *Frost* deutlich machen möchte, ist, dass tendenziell der Umgang mit dem Weiblichen, mit Frauen in Bernhards Texten, je jüngeren Datums diese Texte sind, wesentlich differenzierter ausfällt, die Ablehnung von Frauen im Kern jedoch unverändert bleibt.

An dieser Stelle wäre eine biographische und/oder psychoanalytische Reflexion hochinteressant. Offensichtlich verarbeitet der junge Bernhard das „Frauenthema“ anders als der 50-jährige Bernhard.





## 8 Zusammenfassung: Der Theatermacher, Das Kalkwerk, Über allen Gipfeln ist Ruh, Auslöschung (und andere)

Die bis zu dieser Stelle analysierten Texte Bernhards lassen bezüglich der Figur der Ehefrau folgende Aussagen zu:

### A 1:

Falls die Partnerin „weiblich“ ist, im fortgeschrittenen Alter und dort erst die Bekanntschaft angebahnt wurde, scheitert Partnerschaft, auch wenn die Ehefrau partiell dem Protagonisten in ihrem Verhalten, Denken und Fühlen entgegenkommt, auch ein Geistesmensch ist, jedoch nicht erziehbar und belehrbar ist, wie etwa die Perserin in *Ja*. Zudem haben beide kein gemeinsames Lebensprojekt.

### A 2:

Die Ehe scheitert nur dann nicht, wenn die Ehefrau bereit ist, sich vollkommen dem Ehemann unterzuordnen, das komplette Denken und Wertesystem des Mannes zu übernehmen, wie Anne Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Diese Ehefrau darf auch Reden halten, Monologe führen, denn es sind letztlich die Reden ihres Mannes oder ausschließlich ihrem Mann huldigende Reden.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Bei Jahraus 1991 heißt es: „Die Ehe [in *Über allen Gipfeln ist Ruh*] erfährt dadurch eine grundsätzliche Pervertierung, daß in ihr nicht das Zweierverhältnis im Zentrum steht, sondern dieses der Tätigkeit des Mannes untergeordnet wird.“ (S. 69). Diese Feststellung ist korrekt, geht jedoch (berechtigterweise) von einer aufgeklärten, liberalen, idealisierten, modernen Form von Ehe aus, die darin besteht, dass beide Ehepartner a) ihr Glück einerseits in ihrer Selbstverwirklichung und andererseits zugleich b) in der Zweisamkeit finden. Anne Meister im genannten Drama findet ihr Glück nur über den Umweg des Erfolgs ihres Mannes, und dieses Glück bewertet sie dann allerdings höher, als das durch ihre frühere künstlerische Laufbahn generierte.

**A 3:**

Die Kontaktaufnahme mit einer Frau (potentiellen Ehefrau), wie etwa Maria, die Dichterin, in der *Auslöschung*, die weiblich, jung, intellektuell, empathisch, selbstbewusst, kommunikativ ist sowie sexuelles Interesse besitzt, darf nur im Traum stattfinden, ist in der Realität ausgeschlossen.<sup>220</sup>

**A 4:**

Ist die „Partnerin“ („Ehefrau“) männlich, jung, belehrbar und erziehbar, geistig interessiert, kommunikativ, verständnisvoll und ohne (weibliche) sexuelle Interessen, wie etwa Gambetti in der *Auslöschung*, ist die Partnerschaft für *beide* erfolgreich.

**A 5:**

Ist die Ehefrau dominant, selbstbewusst, egoistisch, wie etwa die Roithamer in *Korrektur*, zudem eine „Ehebrecherin“, wie Mutter Murau in der *Auslöschung*, scheitert selbstredend die Ehe (faktisch, juristisch nicht). Die neue Beziehung der Murau gelingt, denn sie unterwirft sich einen Mann (Spadolini), der „mächtiger“ ist als sie und ihr zudem das bietet („glanzvolle Welt“, „Sexualität“), was ihre aufwendige Lebensführung benötigt.

**A 6:**

Ist die Ehefrau nicht emanzipiert von der Herkunftsfamilie, steht sie in einer starken Abhängigkeit zur Mutter, wie Caecilia in der *Auslöschung* oder die Tochter in *Am Ziel*, ist jede eingegangene Ehe zum Scheitern verurteilt. Die Ehefrau hat bereits einen Lebenspartner, ihre Mutter.

---

<sup>220</sup> Wenn Jahraus 1991 in seinen Ausführungen über „Liebes- und Eheverhältnisse“ (S. 69–73) kategorisch feststellt: „Das Moment der Sexualität ist in der Ehe völlig ausgeblendet“, ist dies nachvollziehbar und belegbar, obwohl wir in der *Auslöschung* eine eheähnliche Beziehung zwischen der Mutter Muraus und Spadolini haben, in der explizit Sexualität (sie verbrachten die Nächte miteinander; Spadolini hat einen wunderbaren Körper, der Frauen anzieht) thematisiert wird. Die dort praktizierte Sexualität ist jedoch in der Tat keine auf „ehelicher Liebe“ basierende, sondern Teil eines „Geschäfts“, das Spadolini und die Mutter Muraus abgeschlossen haben: Ich, Spadolini, gebe dir Glanz, Schein, Sexualität und du, Mutter Muraus, unterstützt finanziell meine aufwendige Lebensführung. Treffend ist die Bemerkung Jahraus', dass bei Bernhard Sexualität vornehmlich in „illegitimen Beziehungen“ (die Beziehung der Mutter Muraus zu Spadolini ist in gewisser Weise ja auch eine derartige Beziehung) vorkommt, soll heißen, vornehmlich in inzestuösen Konstellationen. Vgl. hierzu das Kapitel „Die Schwester als Ehefrau“ der vorliegenden Arbeit. In inzestuösen Situationen finden wir Sexualität und, wie oben festgestellt, in Träumen (Murau/Dichterin Maria). Ein weiterer Beleg dafür ist die Schilderung des Fürsten Saurau in der *Verstörung* des Traums seines Sohnes. Dieser beobachtet im Traum den von ihm gehassten Gemeindevorsteher Moser und seine Frau beim Geschlechtsverkehr beim Nacktbaden an der Ache: „Zusammen mit Mosers (genauso nackter Frau), schreibt mein Sohn, habe ich seinen Körper einmal an der Ache gesehen, die Infantilität seines Gliedes ist mir noch in Erinnerung, die hinter den Büschen sich allein glaubende Sonntageheerbärmlichkeit, die das klare Wasser meidet und sich in perfider Vertrautheit im Sonnenuntergang dem Stumpfsinn ausliefert.“ (st, 139). Bemerkenswert ist die vorgenommene Bewertung der sexuellen Handlung als eine „stumpfsinnige“.

**A 7: („Theorie der kranken, dummen Frau“)<sup>221</sup>**

Kranke, vermeintlich intellektuell schwache Frauen sind beliebt bei den Geistesmenschen, denn ihre Schwäche ermöglicht den Geistesmenschen, sie ohne Widerstand zu belehren und zu erziehen. In einer solchen Konstellation kann der Intellektuelle seiner Lehre freien Lauf lassen, kann ungehindert seine endlosen Monologe sprechen. Diese Frauen haben den Charakter von Schülerinnen.

---

<sup>221</sup> Tabah (vgl. Tabah 2018) stellt fest, dass der Geistesmensch verkrüppelte, kranke, gebrechliche Frauen bevorzugt, „die er nach Belieben unterwerfen und misshandeln kann“. Ich vertrete die Auffassung und belege dies an zahlreichen Stellen in den analysierten Texten, dass das Motiv für die Wahl der „kranken, dummen Frau“ nicht etwa, wie bei Tabah angedeutet, sadistische Gründe hat, sondern im Wunsch des Geistesmenschen eine ihm adäquate Frau zu formen, zu erziehen. Bruscon im *Theatermacher* spricht (siehe oben) davon, seiner Frau Leben „einzuhauchen“. Zweifellos sieht sich der Geistesmensch als der Frau überlegen an, und da stimme ich Tabah zu, dass man hier durchaus von „Unterwerfung“ reden kann, doch er weiß, dass ein Leben mit einer richtigen Partnerin prinzipiell die bessere Lösung wäre. Deshalb sucht er eine einerseits geistig noch nicht vollends entwickelte bzw. sich falsch entwickelnde (vgl. z.B. Frau Reger in *Alte Meister*; Reger spricht ja davon, dass seiner Frau die „richtige Literatur“, seine Literatur, lesen muss und die „richtige Musik“, seine Musik, hören muss) Partnerin, die er dann, nach seinen Maßstäben (vgl. auch Konrad in *Das Kalkwerk*) zu einer optimalen Partnerin (und dies bedeutet bei Bernhard immer Gesprächspartnerin) erziehen kann. Begegnet dem Geistesmensch eine ihm adäquate Frau (Maria in der *Auslöschung* oder die Perserin in *Ja*), scheitert die Beziehung. Sie scheitert, da der Sinn der Existenz des Geistesmenschen (auch) in der Belehrung „der Dummen“ besteht.



*Sie hören aufmerksam zu und widersprechen nicht, sagte er, Sie lassen meine Rede in Ruhe, das brauche ich, gleich was es wert ist, was ich sage [...].*

Thomas Bernhard, *Alte Meister*

*Ich habe meine Gedanken, sagte der Fürst, in der Morgenfrische sehr gut und sehr rasch entwickeln können. Ich hatte gute Zuhörer, auf einmal fühlte ich, du hast schon lange nicht mehr so gute Zuhörer gehabt, jahrelang hast du auf solche guten Zuhörer gewartet.*

Thomas Bernhard, *Verstörung*

## **9 Zuhören, Verstehen, Reden**

### **Der Stellenwert der Kommunikation in der Ehe und die Rolle der Ehefrau in diesem Kontext. Eine Zusammenfassung.**

Meine Hypothese lautet:

Die in dieser Arbeit explizit thematisierten (und zahlreiche weitere) Texte haben (mindestens) eine Gemeinsamkeit. Die Thematisierung von Zuhören, Verstehen, Reden. In diesem Kontext spielt die Figur der Ehefrau, der potentiellen Partnerin, eine zentrale Rolle. Egal in welchem situativen Zusammenhang, im Rahmen welcher Handlung an der Textoberfläche, das Thema „Kommunikation“ in der Partnerschaft ist allgegenwärtig und von zentraler Bedeutung. Ronge verweist in einem aktuellen (2016) Aufsatz darauf hin, dass dieser Aspekt von der Forschung vernachlässigt wird, denn man sieht in den Frauenfiguren lediglich die

„Kehrseite der Sitte und der Kultur, mit der im Diskurs der Aufklärung das vernünftige, überlebenswillige männliche Subjekt die bedrohliche Natur überwunden hat und vereint damit alle zerstörerischen Kräfte in sich, die auch der Natur zugeschrieben werden“.<sup>222</sup>

Weiter übt Ronge (sie konzentriert sich in ihrer Arbeit auf die Dramen) berechtigterweise Kritik an der vorschnellen Einschätzung „Bernhards Theater kennt nur Monologisieren“.<sup>223</sup> Die Kommunikationsstruktur in den Texten Bernhards ist in der Tat wesentlich komplexer. Im Folgenden seien noch weitere Aspekte angesprochen.

<sup>222</sup> Ronge 216, S. 200.

<sup>223</sup> Vgl. Ronge 2016, S. 201.

Agathe Bruscon im *Theatermacher* hört nicht richtig zu, wenn Bruscon sie unterweist, ferner versteht sie ihn (inhaltlich) nicht, und weiter ist es äußerst mühsam, sie dahingehend zu unterrichten, dass sie das Richtige fehlerfrei spricht.

**Bruscon**

[...]

*Allein das Wort `Odense`  
hat sie achtausendmal<sup>224</sup> zu sprechen gehabt  
bis ich es habe akzeptieren können*

spricht ganz leise

*Odense*

*Es ist doch ganz einfach  
ganz leise Odense zu sagen  
meine Frau braucht Jahre  
um es akzeptabel zu sprechen*

[...]

*Jahrzehntelang müssen sie trainiert werden  
Um das Einfachste zu begreifen (The, 119f)*

[...]

**Bruscon**

[...]

*alle Augenblicke verliert sie den Text  
wir spielen jahrelang dasselbe  
und sie verliert immer noch den Text (The, 118)*

[...]

Bruscon gibt etwas vor, was nachzusprechen ist. Da das „Theater“, das im *Theatermacher* gespielt wird, wie oben gezeigt wurde, nicht das offizielle Schauspiel auf der Bühne ist, sondern das „Familientheater“, gibt er in *diesem* Theater vor, was, wie zu sprechen ist. Seine Frau ist unfähig<sup>225</sup> bzw. nicht willig zuzuhören und dann korrekt nachzusprechen. Sie gehorcht<sup>226</sup> ihrem Ehemann nicht, sie übernimmt nicht seine Worte, spricht nicht nach seinen Regeln, will und/oder kann ihn nicht (inhaltlich) verstehen und dann verbal reagieren.

---

<sup>224</sup> Auch im *Kalkwerk* muss die Konrad Wörter Tausende Male nachsprechen. Diese „hohen Zahlen“ zeigen, wie sinnlos es ist, den Frauen etwas vorzusprechen, was sie dann nachzusprechen haben. Und das Vorgesprochene soll dann auch noch *richtig* nachgesprochen werden.

<sup>225</sup> **Bruscon**

[...]

*den Frauen fehlt  
gänzlich alles Philosophische  
das ist es  
philosophisches Gehirn fehlt (The, 182).*

[...]

<sup>226</sup> **Bruscon**

[...]

*Ich verstehe nicht  
daß du meinen Befehl nicht befolgst (The, 213).*

**Bruscon**

[...]

*die Mutter hat ihre Passage memoriert  
und du hast sie abgehört*

Sarah nickt

**Bruscon***Wahrscheinlich**war es wieder nicht gut**Sie ist nie gut gewesen**sie hat nie begriffen**was habe ich nicht alles in sie hineingeredet**nichts hat sie begriffen (The, 149f.)*

[...]

Die Kommunikation zwischen den Eheleuten scheitert. Bei den Bruscons ist die Kommunikation bereits so gestört, dass ein Partner, selbstverständlich Agathe Bruscon, im kompletten *Theatermacher* kein Wort spricht.

Auch die bereits erwachsenen Kinder haben nur einen geringen Sprechanteil und haben das zu sagen, was Bruscon zu hören wünscht.<sup>227</sup>

**Bruscon**

[...]

*Also**was ist dein Vater***Sarah** widerstrebend*Der größte Schauspieler**aller Zeiten***Bruscon** stößt sie weg, daß sie stolpert*Na also**Das wollte ich hören**Schließlich ist es mir heute**noch nicht gesagt worden (The, 161f.)*

[...]

Auch die Kinder verstehen nichts, sind ungebildet, „Antitalente“. (The, 161)

**Bruscon**

[...]

*Aber was unterhalte ich mich mit euch**die noch nie verstanden haben**was ich gesagt habe (The, 164)*

[...]

---

<sup>227</sup> Ronge 2016 (S. 202f.) verweist auf eine Szene im *Weltverbesserer*, in dem der Protagonist, „der Weltverbesserer“, von „der Frau“ auch fordert, sie solle ihm das sagen, was er zu hören wünscht, nämlich, dass er einen „Traktat zur Verbesserung der Welt“ geschrieben und der Stadt Frankfurt gewidmet hat.

In der Ehe der Bruscons gibt der Ehemann vor, was zu sprechen ist, die Aufgabe der Ehefrau bestünde lediglich darin, nach Bruscons Meinung, korrekt nachzusprechen, sich an seine Vorgaben zu halten, doch dies tut, wie gesagt, Agathe Bruscon nicht.

In *Über allen Gipfeln ist Ruh´* ist die Situation nur scheinbar eine andere, denn über weite Strecken des Stücks monologisiert die Ehefrau. Doch das, was sie spricht, sind Huldigungen und Lobpreisungen der wissenschaftlichen Leistung und der Persönlichkeit ihres Mannes. Hierfür gibt es zahlreiche Belege. Zwei Stellen seien noch einmal kurz in Erinnerung gerufen.

***Frau Meister***

[...]

*Die Stadt schätzt sich glücklich  
einen berühmten Mann wie meinen Mann hier zu haben* (GiR, 143)

[...]

*Es ist alles so gut gekommen Moritz  
du hast es geschafft  
wir haben, was wir brauchen  
und du bist berühmt geworden ein berühmter Mann* (GiR, 167)

Die Ehefrau kommuniziert in diesem Stück mit den Gästen und mit ihrem Mann ausführlich und ohne Komplikationen. Dies ist einfach für sie, der Inhalt ist vorgegeben, die Verherrlichung ihres Mannes, sie entwirft selbst kein Thema. Die Ehefrau weiß, was sie zu sagen hat. Sie muss nicht jahrelang und mit größtem Aufwand und dann doch vergebens belehrt werden. Sie hat akzeptiert, wie sie sich in der Ehe zu verhalten hat, was sie nahezu gebetsmühlenartig in ihren Reden zu wiederholen hat. Unter diesen Bedingungen findet Kommunikation zwischen den Eheleuten statt. Sie hört zu, was ihr Mann sagt, sie versteht ihn, sie antwortet passgenau. Wie wir oben in der Analyse des Textes gesehen haben, geht das Verhalten von Anne Meister einher mit Selbstaufgabe. Nur weil sie ihre persönlichen Interessen aufgibt, ihre Wertvorstellungen an die des Mannes anpasst, ist Kommunikation und damit ein Zusammenleben möglich.

Konrad im *Kalkwerk* versucht, seine Ehefrau soweit zu erziehen, zu manipulieren, zu belehren, dass sie alles, was Konrad vorgibt, hört, versteht und das Gesprochene exakt wiedergibt. Konrad und Bruscon sind durchaus vergleichbar. Doch Konrad geht einen Schritt weiter. Mit unfassbarem Ehrgeiz versucht er, seine Frau Kommunikation zu lehren. Er verpackt diese Unterfangen in einer wissenschaftlichen Studie, die er bezeichnenderweise „Das Gehör“ nennt. In dieser Studie arbeitet er nach den Methoden eines österreichischen Ohrenarztes, Viktor Urbantschitsch (1847–1921). Dieser beschäftigte sich jedoch mit taubstummen Menschen, die Konrad jedoch ist nicht taub, deshalb können die Übungen und Experimente auch keine gezielt medizinischen Versuche sein, sondern stellen eine absurde Form, Kommunikations-Ba-



sics zu lehren, dar. Mit Akribie und Ausdauer muss die Konrad Konrads Übungen über sich ergehen lassen: Immer wieder (tausende Male) Wörter und Sätze anhören, nachsprechen, das Gesprochene kommentieren.

„[...] an ihr habe er die sogenannte urbantschitsche Methode bis zur äußersten Perfektion entwickelt [...].“ (Kal, 79)

„[...] tagtäglich habe sich seine Frau aber durch die urbantschitsche Methode von ihm total erschöpfen lassen.“ (Kal, 79)

„Beispielsweise sagt er zu seiner Frau plötzlich mitten in einer Übung: du mußt zwischen dem harten und dem weichen I unterscheiden. Sie verstehe ihn, mache aber doch immer wieder alles falsch. [...] Die Übung habe keinen Zweck, sage er, wenn sie (seine Frau) sich nicht an die Regel halte. Es dauert oft eine halbe Stunde bis sie (das Einfachste) kapiere.“ (Kal, 80)

Einerseits ist die Konrad aufgrund ihrer Krankheiten von Konrad abhängig und spielt dieses Spiel mit, andererseits hat sie, im Gegensatz zu Anne Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh'*, noch Stolz und Würde und denkt nicht daran, sich vollends ihrem Mann auszuliefern. Diese Konstellation führt dazu (denn Konrad braucht seine Frau für seine Studie und gegen seine Angst vor der Einsamkeit), dass beide weiter zusammenleben. Doch die Ehe ist eine ohne Kommunikation, so absurd dies klingen mag. Sie schweigen sich stundenlang an oder führen ritualisierte, inhaltsleere Kommunikation (nicht nur in Bezug auf die Experimente), z.B. über das Essen, oder lesen sich gegenseitig aus Büchern vor, benutzen quasi eine sprachgebundene Vorlage, um nicht „mit eigenen Worten“ zu loben oder zu tadeln. Konrads Studie ist ein verzweifelter Versuch, seine Frau zu erziehen, so dass diese gemäß seinen Vorstellungen mit ihm spricht. Doch es gelingt ihm nicht. Seine Studie scheitert, er kann sie nicht niederschreiben. Wenn die Ehefrau nicht vollends willig ist, sich dem Mann zu unterwerfen, hat die Ehe keine, zumindest oberflächlich positive Zukunft, so wie bei den Meisters in *Über allen Gipfeln ist Ruh'*. Sich dem Mann unterwerfen bedeutet, ihm exakt zuzuhören, sich anzustrengen, ihn zu verstehen und das vom Mann Gehörte und Gesagte korrekt wiederzugeben.

Bezeichnenderweise erkennen die Konrads, dass ihr (Ehe-)Unglück in Zusammenhang mit dem Kommunikationsunvermögen in der Ehe steht.

„[...] schließlich und endlich könnten sich ja einmal beide Seiten darauf geeinigt haben, soll Konrad zu Fro gesagt haben, daß an allem Unglück und das heiße jedenfalls an allem, nichts als die Studie und das heißt, nichts als das Gehör schuld sei.“ (Kal, 147)

Die Konrads stehen vor einem Dilemma. Konrad erkennt, dass das Glück der Ehe in der „guten Kommunikation“ liegt, sieht aber seine Frau dazu nicht imstande und beginnt, sie (von Grund

auf) zu belehren. Der Akt des Belehrens der Frau wiederum blockiert eine „gute Kommunikation“, denn sie will sich nicht vollends belehren lassen und sich noch letzte Züge von Eigenständigkeit bewahren.<sup>228</sup> Die Ehe scheitert schließlich, denn der Mann ist letztlich nicht willig (ernsthaft und ohne Vorteile daraus zu ziehen), die Persönlichkeit der Frau, ihre Interessen und Werte<sup>229</sup> zu akzeptieren. Er kann sich nicht auf die Persönlichkeit seiner Frau komplett einlassen, er akzeptiert nicht Andersdenkende, Fühlende, Lebende, darüber hinaus schätzt er Frauen (wie Bruscon auch) als minderbegabt ein, die z.B. philosophische Wahrheiten schlichtweg nicht verstehen.

„[...] lauter verlorene Köpfe bevölkerten lauter verlorene Körper auf lauter verlorenen Kontinenten, soll Konrad zu Fro gesagt haben. Meiner Frau aber solches sagen, bedeutet genausoviel, wie einem durch Jahrtausende durch und durch taub gewordenen Stein etwas zu sagen.“ (Kal, 148)

Die Perserin in *Ja* ist ein Geistesmensch, sie unterhält sich mit dem Erzähler über Philosophie und Musik während ihrer Spaziergänge im Lärchenwald.

Mit ihrem langjährigen Lebensgefährten, dem Schweizer, führt die Perserin schon lange keine Gespräche mehr. Auch hier wieder der Aspekt der Kommunikation.

„In Wahrheit lebe sie mit ihrem Lebensgefährten schon so viele Jahre ebenso schweigsam und wortlos zusammen. Kein Gespräch zwischen den beiden, nicht die geringste Unterhaltung. Jahre und Jahre mehr oder weniger wortlos mit einem Menschen, dem Schweizer also, mit welchem sie nichts mehr gemeinsam habe.“ (Ja, 49)

Wie wir wissen, endet die kurze, eigentlich vielversprechende Beziehung zwischen dem Erzähler und der Perserin. Sie haben sich nichts mehr zu sagen.

„Schließlich hatte sich nach und nach [...] unser Gesprächsstoff abgenutzt, schließlich erschöpft gehabt.“ (Ja, 102)

Eine beachtenswerte Situation. Der Erzähler findet eine kongeniale Partnerin, ausgestattet mit Empathie und Eloquenz und bricht dann doch diese Beziehung ab. Warum?

<sup>228</sup> „Konrad lässt seine Frau ihre Sinneseindrücke kommentieren, doch ihre Reaktionen und Antworten auf seine Zugriffe differieren derartig, daß jegliche Schematisierung hoffnungslos erscheint. Verwundern muß das nicht, denn Wahrnehmung ist immer auch eine Leistung des Subjekts, hängt von Aufmerksamkeit und Intentionalität ab.“ (Lindenmayer 1982, S. 81).

<sup>229</sup> Man denke in diesem Zusammenhang daran, dass Konrad alle Beziehungen seiner Frau zu Verwandten und Bekannten gekappt hat und damit von fremden Einflüssen, von unpassenden Wertvorstellungen etc. Er möchte mit ihr allein sein und so belehren und erziehen, dass mit ihm adäquate Gespräche (geistige) geführt werden können.

„Jetzt war mir ihr Vorhandensein hinderlich, ich hatte das Gefühl, wieder arbeiten zu können, mich ´mit den Antikörpern´ [seine wissenschaftliche Studie, seine Geistesarbeit!] beschäftigen zu können [...].“ (Ja, 102f)

Er bricht die Beziehung ab, da er merkt, dass eine Frau sein Lebensprojekt, seine Geistesarbeit blockiert.<sup>230</sup> Die Kommunikation zwischen der Perserin und dem Erzähler ist ursprünglich für beide perfekt. Doch die Beziehung endet.

Zwischen Mutter Murau und Vater Murau in der *Auslöschung* finden neben dem Austausch von Informationen zur Verwaltung des Anwesens keine Gespräche mehr statt. Sie schweigen sich beim Frühstück an.<sup>231</sup> Diese Ehe ist eine „Hölle“, doch sie wird nicht geschieden, auch die (auf geradezu perverse Kommunikation beruhende) Ehe zwischen den Konrads ist eine „Hölle“ und auch sie wird nicht geschieden. Auch die Perserin hält es Jahrzehnte schweigend neben ihrem Mann, dem Schweizer, aus, und Agathe Bruscon trennt sich, obwohl auch ihre Ehe eine Hölle ist, sie nicht mehr mit ihrem Mann spricht, nicht von Bruscon. Das Ehepaar Roithamer, die Besitzer vom Gut Altensam, führen keine Gespräche mehr, sie ziehen sich voneinander zurück, aber die Ehe bleibt juristisch bestehen. Der Erzähler in *Ja* hingegen, obwohl er die optimale Partnerin gefunden hätte, trennt sich von dieser.

Alle diese gescheiterten, aber juristisch noch gültigen Ehen, haben eines gemeinsam: Die Ehepartner führen keine persönlichen, guten Gespräche miteinander, aber haben, im Gegensatz zur Perserin und zum Erzähler in *Ja*, ein gemeinsames Lebensprojekt:

- Das Ehepaar Murau verwaltet ihren gigantischen Besitz. Dieser bindet sie aneinander. Sie haben Kinder. Das Paar kennt sich von Jugend an.
- Das Ehepaar Bruscon braucht sich, denn sie sind das Zentrum einer Theatertruppe. Mit dem Theaterspiel verdienen sie ihren Lebensunterhalt. Sie haben Kinder. Das Paar kennt sich von Jugend an.
- Die Partnerschaft zwischen der Perserin und dem Schweizer ist nötig, denn er baut, mit ihren Managementfähigkeiten, Kraftwerke in aller Welt. Sie kennen sich von Jugend an.

---

<sup>230</sup> Wieder drängt sich hier (wie oben bereits diskutiert) Freud auf, mit der Theorie der Sublimation. Ist das Arbeiten an der Studie nicht nur ein Ersatz für Sexualität, sondern ein Verhalten, das noch mehr Befriedigung findet als Sexualität? Steht die Studie *über* Frau und Sexualität, selbst dann, wenn die Frau idealerweise ein Geistesmensch ist?

<sup>231</sup> Generell bewertet Murau die Kommunikationsfähigkeit der Mutter wie folgt:

„[...] die Mutter hat nie zuhören können, hat immer in alles hineingeredet [...] hat jedes Gespräch immer schon gleich am Anfang zerstört. Sie ertrug Gespräche nicht. [...] Es war eine ihrer unerträglichen Eigenschaften, daß sie jedes Gespräch haßte, noch dazu, wenn es sich um ein sogenanntes geistiges handelte [...], das ertrug sie nicht und schlug es mehr oder weniger mit ihrer Dummheit zusammen. Sie war unsere Gesprächszusammenschlagerin, dachte ich.“ (Aus, 572f.).

- Die Konrads haben ihr Projekte, das Kalkwerk und die Studie Konrads. Die Studie, die Einsamkeit des Kalkwerkes und ihre Krankheiten binden sie aneinander. Sie kennen sich von Jugend an.
- Die Roithamers verwalten ihren gigantischen land- und forstwirtschaftlichen Besitz.

Das Fazit lautet: Selbst dann, wenn die Kommunikation zwischen den Ehepartnern, als ehelückstiftende Kategorie, ausfällt, bleibt die Ehe juristisch bestehen, da sie durch ein gemeinsames Lebensprojekt aneinandergebunden sind.

Im Umkehrschluss heißt dies, dass selbst dann, wenn die ehelückstiftende Kategorie, die Kommunikation zwischen den Ehepartnern, positiv ist, die Partnerschaft scheitert, da kein gemeinsames Lebensprojekt vorhanden ist, wie bei der Beziehung der Perserin und dem Erzähler in *Ja*.

Der Idealfall wäre ein gemeinsames Lebensprojekt und optimale Kommunikation. Doch das sogenannte *gemeinsame* Lebensprojekt ist in allen genannten Fällen ausschließlich das Projekt des Mannes. Deshalb ist es unmöglich für die Ehefrau, sich adäquat und das heißt mit ihrer ganzen Persönlichkeit, ihrer Individualität in das Projekt einzubringen. Darum schweigen diese Frauen. Nur Anne Meister schweigt nicht, sie spricht im Überfluss, denn sie hat sich aufgegeben, und das Projekt des Mannes ist auch zur Gänze ihr Projekt, wurde zum „gemeinsamen Projekt“.

Eine Ausnahme zu den genannten Ehen und des Verhaltens der Ehefrauen/Partnerinnen bildet die Beziehung zwischen Murau und Gambetti in der *Auslöschung*. Die Kommunikationsstruktur ist optimal,<sup>232</sup> folglich die Beziehung ideal.

<sup>232</sup> Die Kommunikationsstruktur ist immer dann optimal, wenn der Lehrende dem Lernenden, dem Zuhörer, bereitwillig zuhört, seine Rede schätzt, ihm nicht widerspricht. Es sei hier kurz auf eine Szene in *Alte Meister* verwiesen, in der der Protagonist Reger dem Erzähler vertrauensvoll mitteilt, wie wichtig ihm ein adäquater Zuhörer ist.

„Sie hören aufmerksam zu und widersprechen nicht, sagte er, Sie lassen meine Rede in Ruhe, das brauche ich, gleich was es wert ist, was ich sage, es ebnet mir nur den Weg durch diese fürchterliche, glauben Sie mir, doch tatsächlich sehr glücklich machende musikalische Existenz. [...] Ich kenne keinen nützlicheren Menschen außer Ihnen, sagte er.“ (Alt, 117f.).

Auch Fürst Saurau in der *Verstörung* betont die Wichtigkeit einer guten Kommunikation für sein Leben. Dabei bedeutet Kommunikation in erster Linie wieder „dem Geistesmenschen zuhören können“.

„Ich habe den Eindruck gehabt, daß hier in der Bibliothek tatsächlich gänzlich verwandelte Menschen sind, keine ‚grauenhaften Verwandten‘, sondern aufnahmefähige, zu Gedanken fähige, zu Gedankenentwicklungen, für Gedankengänge befähigte, diskussionsbefähigte [...] Charaktere [...]“ (Ver, 118).

„Die Schwestern meines Sohnes, sagte der Saurau, fügten sich genauso wie meine eigenen Schwestern, ordneten sich meinem Denken unter, das ihnen alles, in Ruhe, als ein erträgliches [...] erschienen war [...]“ (Ver, 119).

„[...] und während ich [...] alles aufkläre, die Natur aufkläre und das Aufgeklärte erkläre, denn alles, was aufgeklärt ist, muß auch erklärt werden, sagte der Fürst, das ist ein uralter notwendiger Vorgang, während ich also den Begriff der Natur zu erklären und aufzuklären und wieder zu erklären versuche [...]“ (Ver, 122f.).

Noch einmal: Das letzte Zitat zeigt in drastischer Form die wahren Bedürfnisse des Bernhard'schen Geistesmenschen: aufmerksamen Zuhörern die Welt erklären.

Die Beziehung ist juristisch geregelt und bindend. Ein von beiden Seiten freiwillig, bewusst und gerne installiertes Lehrer-Schüler-Verhältnis mit Entlohnung. Dies bedeutet, dass der Protagonist, der Geistesmensch, der Zuhörer braucht, lehren und erziehen will, ohne den geringsten Energieaufwand des „Kommunikationsvorbereitens“<sup>233</sup> sofort einen Partner vorfindet, der seine Rolle kennt und diese bereitwillig, perfekt und gleichzeitig auch rechtlich verpflichtend übernimmt.

„Gambetti ist ein guter Zuhörer und er hat ein sehr feines, durch mich geschultes Ohr für den Wahrheitsgehalt und für die Folgerichtigkeit eines Vortrags.“ (Aus, 9)

Gambetti hat sich ferner von der Herkunftsfamilie faktisch schon als Jugendlicher gelöst. Die Familie Gambettis wirkt nicht mehr störend auf das Verhältnis von Murau und Gambetti. Hier muss der Geistesmensch nicht erst, wie etwa im *Kalkwerk*, mühevoll den „Verwandschaftsunrat“ beseitigen.

„Seine Eltern beobachten diesen Prozeß mit Unbehagen, dachte ich. Sie sehen mich auch nicht so gerne, wie Gambetti es mir vormacht [...], denn sie betrachten mich schon jahrelang als Verzieher ihres Einzelkindes, das inzwischen erwachsen geworden und ihnen über den Kopf gewachsen ist [...].“ (Aus, 164)

Aufgrund des Lehrer-Schüler-Verhältnisses kann Murau problemlos und ohne Widerstand von der Partnerseite darüber bestimmen, mit welchen Geistesinhalten sich der Schüler zu beschäftigen hat.

„[...] und ihm aufgetragen, diese fünf Bücher auf das aufmerksamste und mit der in seinem Falle gebotenen Langsamkeit zu studieren: ´Siebenkäs´ von Jean Paul, ´Der Prozeß´ von Franz Kafka [...].“ (Aus, 7)

Ich erinnere an die Konrad im *Kalkwerk*, die immer verlangt, dass aus „ihrem Buch“, dem „Ofterdingen“, vorgelesen wird. Solche Situation gibt es in der „Partnerschaft“ zwischen Murau und Gambetti nicht.

Das Lebensprojekt von Murau und Gambetti (ich erinnere daran, dass beide bereits fünfzehn Jahre eine Beziehung unterhalten) ist nichts anderes als das Belehren und das Erziehen von Gambetti. Es ist ein Projekt von beiden. Gambetti wird nicht vom Geistesmenschen zu einem „Projekt“ gezwungen, wie die Konrad, Agathe Bruscon oder Anne Meister. Er muss sich nicht aufgeben, einfügen, anpassen. Auch letztlich deshalb, da er, juristisch betrachtet, den Status eines Schülers hat und damit per se erzogen, belehrt werden muss; auch noch nach fünfzehn Jahren.

---

<sup>233</sup> Vgl. dazu den enormen Aufwand den Konrad im *Kalkwerk* betreibt.

Weiter hat Gambetti als ideale „Ehefrau“ den Vorzug, dass er männlich ist, damit entfällt das Bedrohende der weiblichen Sexualität. Diese wird, wie wir gesehen haben, vom Protagonisten in den Traum verbannt, wird in der Realität nicht geduldet.

Das Kapitel 9 dieser Arbeit kann am besten abgeschlossen werden mit Sätzen Regers, dem Protagonisten in *Alte Meister*.

„Zuerst hatte ich größte Mühe, meine Frau in die Welt der Literatur und der Philosophie und der Musik einzuführen. [...] Ich mußte mit meiner Frau ganz von vorne anfangen [...].“ (Alt, 160)

„Zuerst hatte ich ja gedacht, ein Zusammenleben sei unmöglich, aber dann war es doch möglich, so Reger, weil meine Frau sich unterordnete naturgemäß, denn das war ja die Voraussetzung für unser Zusammenleben [...].“ (Alt, 160)

„[...] wir nehmen sie [die Frau] doch, weil wir sie mit dem eigentlichen Wert des Lebens bekannt machen wollen, sie darüber aufklären wollen, was das Leben sein kann, ‚wenn es geistig geführt wird‘.“ (Alt, 160)

Nur die Beziehung zwischen Gambetti und Franz-Josef Murau ist eine Partnerschaft, die ohne Kraftaufwand für den Geistesmenschen gelebt werden kann. Alle anderen denkbaren und eben aufgezeigten Ehekonstellationen und Ehefrautypen führen zu enormen Lebensschwierigkeiten und enden tendenziell in individuellen und zwischenmenschlichen Katastrophen.

Gambetti ist die ideale „Ehefrau“: Sie ordnet sich unter, sie ist frei von anderen sozialen Beziehungen, sie ist verständnisvoll, sie hört zu, sie will belehrt werden, sie widerspricht nicht, sie übernimmt und unterstützt die Lebensziele ihres Mannes, sie ist freundlich und humorvoll, sie hat keine weibliche Sexualität.

*Wie ich zu meiner Schwester gesagt habe, der Kegel ist dein Kegel, er gehört dir, ich habe ihn für dich gebaut, und zwar genau in die Mitte des Kobernaußerwalds gebaut, so Roithamer, habe ich festgestellt, daß die Wirkung des Kegels auf meine Schwester die vernichtende Wirkung gewesen ist.*

Thomas Bernhard, *Korrektur*

## 10 Die Schwester als Ehefrau: Das Thema Inzest

### 10.1 Korrektur

Der Roman *Korrektur* erschien 1975 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.<sup>234</sup>

#### Inhalt

Der in Cambridge lehrende, aus dem land- und forstwirtschaftlichen Gutshof Altensam in Oberösterreich stammende, sich vornehmlich mit Architektur beschäftigende Roithamer hat in seiner Heimat Selbstmord begangen. In den letzten Lebensjahren hat sich Roithamer schwerpunktmäßig mit dem Bau eines Wohnkegels in der Mitte des Kobernaußerwaldes beschäftigt. Dieser Kegel sollte das zukünftige Zuhause für seine geliebte und verehrte Schwester sein. Roithamer hinterlässt, neben einer Schrift über Altensam und den Bau des Kegels, eine Unmenge an handschriftlich bekritzelten Zetteln. Diese schriftlichen Zeugnisse vermachte er testamentarisch seinem Freund, dem Erzähler im Text.

Der Roman besteht aus zwei Teilen.

<sup>234</sup> Ich finde es bemerkenswert, dass der österreichische Philosoph Alfred Pfabigan in seiner umfangreichen Arbeit „Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment“ (Pfabigan 1999) den Roman *Korrektur* als eine „Tortur für den Leser“ bezeichnet und von „dem ehrgeizigsten und gleichzeitig mißlungensten Werk Bernhards“ spricht. (S. 168). Ich schätze den Roman *Korrektur* sehr hoch und die folgende Interpretation (leider nur in Bezug auf einen Aspekt, jedoch den zentralen) wird zeigen, dass dieser hochkomplexe Text, mit der Thematisierung eines (nicht an der Textoberfläche sichtbaren) Bruder-Schwester-Inzestes, der immer wieder geführten Debatte über die „Natur“ und die „Natur des Menschen“ und schließlich der Vorwegnahme der *Auslöschung* ein geniales Werk Bernhards ist. Es liegt mir fern, Pfabigan zu nahe zu treten, jedoch die *Korrektur* mit einem Märchen („Gruselliteratur“) zu vergleichen, in dem ein „dunkler Wald“, ein „zauberisches Geschwisterpaar“, eine „hexenhaft böse Mutter“ und ein „verrückter Wissenschaftler“ auftreten, ist für mich sehr schwer nachzuvollziehen. (Vgl. S. 169).

Im ersten Teil bezieht der Erzähler, ebenso Gelehrter in Cambridge, ein Zimmer, die „höller-sche Dachkammer“, im Hause des Tierpräparators Höller, ein gemeinsamer Freund von Roithamer und dem Erzähler. In dieser Dachkammer wohnte und arbeitete Roithamer, wenn er nicht in Cambridge oder in Altensam war. Der Raum wurde seit dem Suizid von Roithamer nicht verändert. Der Erzähler reflektiert in den ersten Stunden/Tagen in der Dachkammer über die Beziehung zu seinem Freund Roithamer, ihre Zeit in Cambridge, ihre gemeinsame Kindheit und Schulzeit und über ihre Freundschaft mit Höller. Der Erzähler ist sichtlich irritiert, überfordert, von Schlaflosigkeit gepeinigt wegen eines Projekts, das er sich für die nächste Zeit vorgenommen hat, die Sichtung und Ordnung des schriftlichen Nachlasses von Roithamer.

Im zweiten Teil des Romans, der Erzähler beginnt nun seine Arbeit am Nachlass Roithamers, kommt Roithamer über das Zitieren seiner schriftlichen Äußerungen durch den Erzähler selbst zu Wort. Neben allgemein philosophischen und bautechnischen Bemerkungen analysiert Roithamer seine Heimat Altensam. Er schreibt über seine beiden Brüder, seine Schwester und seinen Vater. Im Mittelpunkt seiner Altensamkritik jedoch steht die Mutter. Er vernichtet sie verbal, da sie, seiner Ansicht nach, Altensam zugrunde gerichtet hat. Sie ist ohne Verstand, herrschsüchtig, gewalttätig, geldgierig und eine in der Erziehung ihrer Kinder komplett versagende Mutter. Darüber hinaus hat sie ihrem Mann nur Unglück gebracht, so dass dieser sich komplett aus der Ehe und Familie zurückzog, sowie Altensam mental aufgab.

Eine Person jedoch ist in Altensam für Roithamer von großer, man kann sagen von existentieller Bedeutung, seine Schwester. Zahlreiche Textstellen belegen die Qualität der Beziehung von Roithamer zu seiner Schwester. Als Liebesbeweis baut er für sie einen gigantischen Wohnkegel in der Mitte des Kobernaüßer Waldes.

„[...] und seine Schwester war eine Ausnahme. An ihr hing Roithamer mit der ganzen Liebe, die einem Menschen wie er möglich ist und als den Höhepunkt dieser Liebe hatte er den Bau des Kegels für sie ins Auge gefasst und in Angriff genommen und verwirklicht und vollendet.“ (Kor, 31)

„[...] andauernde Beobachtung der Schwester von frühester Kindheit an, daß ich sie immer schon eindringlich [...] beobachtet, mich mit ihrem Wesen auseinandergesetzt habe, schon die ganzen Jahre ihres Lebens, bevor ich überhaupt die Idee gehabt habe ihr den Kegel zu bauen [...].“ (Kor, 189)

„[...] wir hatten immer eine besonders tiefe Übereinstimmung feststellen können in gemeinsamer Anschauung der verschiedensten Gegenstände gleich welcher Natur [...].“ (Kor, 272)

„Zeigte ich meiner Schwester einen sie zweifellos interessierenden Artikel, so Roithamer, war meine Schwester sofort ‚voller Anmut‘, [...] bereit mit mir den Inhalt des betreffenden Artikels zu besprechen [...]. (Kor, 272)



„[...] und selbst die Schwester, die er wie keinen anderen Menschen geliebt hat [...].“  
(Kor, 38)

Es ist evident, dass Roithamer seiner Schwester schon von Kindheit und Jugend an sehr zugetan war, sie verehrt hat, in sie verliebt war, für ihn, im Gegensatz zu den anderen Altensamern, der ideale Mensch war. Nun, erwachsen, baut er, als Liebesbeweis für sie, einen Kegel in der Mitte des Kobernaüßer Waldes.

„Dann, nach der Erforschung meiner Schwester, ihres Geistes- und ihres Gefühlzustandes vor allem, ist klar gewesen, daß das Bauwerk, das ich für sie baue, der Kegel ist. Keine andere Form.“ (Kor, 192)

„[...] hatte ich die Idee, meiner Schwester den Kegel zu bauen, zu ihrem höchsten Glück [...].“ (st,47)

Roithamers Plan war, durch den Kegelbau seiner Schwester „zum höchsten Glück“ zu verhelfen, doch es stellte sich, nachdem die Schwester den fertigen Kegel in Augenschein nahm, das Gegenteil heraus, sie starb in Folge der „Übergabe des Kegels.“

„[...] daß die Vollendung des Kegels tatsächlich nicht, wie er geglaubt hatte [...] das höchste, ja das allerhöchste Glück sein konnte, sondern tatsächlich ihren Tod bedeutete, denn darüber besteht kein Zweifel, daß die Schwester Roithamers an der Verwirklichung und Vollendung des Kegels für sie zugrunde gegangen sei [...].“ (Kor, 106)

„[...] von einer augenblicklich im Zeitpunkt der Übergabe des Kegels an sie eingetretenen Todeskrankheit befallen [...].“ (Kor, 106)

Roithamers Schwester hat sich immer geweigert, an der Planung und an der Verwirklichung des Kegels teilzunehmen. Sie wollte nie den Standort des Kegels aufsuchen während der Bauarbeiten, obwohl Roithamer sie dazu mehrmals aufforderte, „sozusagen als Eingewöhnung“ (Kor, 107). Der Grund dafür ist, dass sie nicht nur Angst vor dem Kegel hatte, sondern auch Angst um ihren Bruder, der Kegelbau könnte ihn krank machen und töten. Schließlich starb die Schwester, nachdem sie mit dem Kegel konfrontiert wurde, und Roithamer beging kurz darauf Selbstmord.

„[...] zwei Leben hatten mit der Vollendung des Kegels ihre Berechtigung verloren gehabt, hatten aufhören müssen [...].“ (st,125)

„[...] als den Höhepunkt dieser Liebe hatte er den Bau des Kegels für sie ins Auge gefasst [...]. Aber daß ein Mensch wie die Schwester Roithamers einen solchen Zustand als Höhepunkt nicht ertragen kann, hat sich dadurch bewahrheitet, daß sie heute nicht mehr lebt.“ (Kor, 31)

Der Erzähler und Freund Roithamers wirft ihm posthum vor:

„Es hätte einen solchen in gleicher Weise weit und tief blickenden Menschen nicht entgehen dürfen, daß die Vollendung und Übergabe des Kegels an die Schwester deren Tod bewirken mußte.“ (Kor, 107)

Roithamer war sich durchaus bewusst, dass das Kegelbauprojekt zum Tode der Schwester und zu seinem Tod führen wird, doch er denkt, er habe das Recht, seine Person zu verwirklichen, seine Ziele umzusetzen. Er sagt, „die Umwelt hemmt und hindert uns fortwährend“ (st,192f.) und meint damit, dass ihm aufgrund gesellschaftlicher Normen nicht erlaubt sei, eine Mann-Frau-Liebesbeziehung inklusive praktizierter Sexualität mit seiner Schwester einzugehen. Dass er etwas „Ungeheuerliches“<sup>235</sup> plant, ist ihm durchaus bewusst, und er wendet sich an die Fachleute „des Geistes, der Seele“<sup>236</sup>, der Gegenstände“ und bittet um deren Hilfe, wird aber maßlos enttäuscht und antwortlos zurückgelassen. Doch Roithamer lässt den Plan nicht fallen, obwohl er wusste, dass seine Schwester von Beginn an (Planung des Kegels) eine große Abneigung gegenüber seiner Idee hatte. Er begründet die Fortsetzung seines Vorhabens wie folgt:

„Wir verwirklichen die Idee, um uns selbst zu verwirklichen [...].“ (Kor, 197)

„[...] ich habe mich ganz einfach immer meinem Wesen gestellt gehabt [...].“ (Kor, 213)

„Der Kegel ist die Folgerichtigkeit der (meiner) Natur.“ (Kor, 198)

Roithamer will so sein, wie er ist, nicht so, wie die Gesellschaft (z.B. seine Familie in Altensam) ihn haben will. Mittermayer<sup>237</sup> ist seiner Kurzinterpretation der *Korrektur* durchaus zuzustimmen, wenn er behauptet, der Bau des Kegels gilt als Inbegriff von Individualität. Jedoch sieht er das Streben nach Individualität in der Ablösung Roithamers von seiner Familie, was in gewisser Weise richtig ist, jedoch m.E. nicht den Kern des Roithamer'schen Denkens berührt. Roberts argumentiert in seiner Interpretation der *Korrektur* in Richtung der Umsetzung der wissenschaftlichen Ambitionen und der Selbstverwirklichung Roithamers, nach der Devise „etwas Großes schaffen und dann sterben“.<sup>238</sup> Ich denke jedoch, dass das Verhalten und Denken Roithamers eindeutig im Rahmen der inzestuösen Ambitionen seiner Schwester gegenüber zu sehen ist. Individualität bedeutet (auch) die Akzeptanz und das (Aus)Leben von Eigenarten und Besonderheiten, hier die praktische Umsetzung sexueller Wünsche. Er will sich nicht verdrehen, verbie-

<sup>235</sup> „[...] wen wir etwas Ungewöhnliches und Außergewöhnliches vorhaben, etwas wie die Idee den Kegel zu bauen, so Roithamer, haben wir in aller Heimlichkeit vorzugehen, möglichst in allen unseren Handlungen unerkannt.“ (Kor, 243). Man beachte die Formulierungen „in aller Heimlichkeit“, „in allen unseren Handlungen unerkannt“, und „Ungeheuerliches“. Diese sind eine weitere Bestätigung meiner Auffassung von einem geplanten Inzest, der, die soziale Kontrolle umgehend, stattfinden muss. Unten, im Text *Der Zimmerer*, werden wir sehen, dass dies, unter anderen sozialen Umständen, nicht zwingend nötig ist.

<sup>236</sup> Dies dürften wohl Psychiater sein, d.h. das „Ungeheuerliche“, das in „aller Heimlichkeit“ stattfinden muss, steht in Zusammenhang mit einem krankhaften psychischen Zustand.

<sup>237</sup> Vgl. Internetseite der ITBG: [www.thomasberhard.at](http://www.thomasberhard.at), eingesehen am 30.01.2021.

<sup>238</sup> Vgl. Roberts 1981, S. 207f.

gen, seine Identität behalten, dazu gehört das Bekenntnis zur Liebe zu seiner Schwester. Diese erwidert die Liebe in dieser Form nicht. Zuneigung, Verständnis unter Geschwistern ja, aber keine Sexualität. Doch diese wird ihr aufgedrängt, sie wird dazu gezwungen, genötigt, erkrankt und stirbt. Damit ist auch Roithamers Leben überflüssig, er begeht Selbstmord.<sup>239</sup>

Der Kegel ist nichts anderes als ein Phallussymbol. „Die Konfrontation mit dem Kegel“ in der Mitte des Kobernaüßerwaldes,<sup>240</sup> ein maximal außersozialer Raum, nicht im Geringsten von Menschen kontrolliert (damit frei von gesellschaftlichen Normen), ist der Wunsch nach Geschlechtsverkehr mit seiner Schwester.<sup>241</sup> Er bereitet sie darauf vor, sie weiß, was auf sie zukommt und lehnt entschieden ab, doch er nimmt keine Rücksicht darauf. Sein Verlangen, sein auf seine Schwester gerichteter Sexualtrieb ist stärker und es kommt zur Vergewaltigung. Die Konfrontation mit „dem Kegel“ hat eine „Todeskrankheit“ bei der Schwester ausgelöst. Roithamer ist irrigerweise davon ausgegangen, dass der Kegel seine Schwester glücklich macht („[...] wenn sie erst den Kegel sieht, muß sie glücklich sein [...]“ Kor, 196), dass auch sie so empfindet wie er. Wäre dies der Fall, wären beide glücklich und das Konzept der Geschwisterliebe ginge auf und böte ein zukünftiges (wenn auch juristisch nicht erlaubtes) „Partnerschaftsmodell“. Doch die Frau lehnt das Konzept ab und die Beziehung endet tödlich. Dies könnte auch implizit ein Vorwurf gegenüber Frauen sein, die offensichtlich Normen „höherer“ gesellschaftlicher Schichten bereitwilliger einhalten (sich disziplinieren) als der durch den Sexualtrieb gesteuerte Mann. Am Ende steht die Ablehnung des Geschwisterinzests.

Unterstützt werden die von mir soeben formulierten Sätze durch folgende Betrachtungen. Roithamer ist sehr interessiert am Haus seines Freundes Höller und an der Person Höllers. Bevor

---

<sup>239</sup> Der Selbstmord Roithamers wird auch in Verbindung gebracht mit dem Selbstmord eines ehemaligen „Volkschullehrers“ Roithamers, Höllers und des Erzählers. Der Lehrer beging Selbstmord, da ihm vorgeworfen wurde, er hätte sich an einem Schüler vergangen (vgl. Kor, 127). Dieses Sexualdelikt setzt der Text (der Erzähler) in Beziehung zum Selbstmord Roithamers. „Wahrscheinlich besteht zwischen dem Selbstmord des Lehres, der solange zurückliegt, und dem Selbstmord Roithamers, selbstverständlich, sagte ich zum Höller, ein Zusammenhang [...]“ (Vgl. Kor, 129). Auch Roithamers Inzestplan ist ein „Sexualdelikt“. Dieses „Problemfeld“ (sexuelle Orientierung) kann (muss) durch Selbstmord gelöst werden.

<sup>240</sup> „[...] in einer unmenschlichen Umgebung, an einer unmenschlichen Stelle, nämlich in der Mitte des Kobernaüßerwaldes.“ (Kor, 99). Wobei „unmenschlich“ auch bedeutet „nicht sozial üblich“.

<sup>241</sup> Eine Szene im Text deutet an, dass er schon einmal kurz davor war, seine Schwester über seine Begierde aufzuklären, doch er erkannte, dass dieses Gespräch, im wahrsten Sinne des Wortes „lächerlich“ ist, nicht geführt werden kann.

„Einmal sei er tatsächlich bis vor die Zimmertür seiner Schwester gegangen, um ihr den Kegel einzugestehen, drei Uhr früh, so Roithamer, daß ich sie aufwecken werde für meine Erklärung. Aber um vier Uhr habe ich laut gelacht und bin in mein Zimmer zurückgegangen.“ (Kor, 293). Offensichtlich hat er eine Stunde mit sich gekämpft, ob er die Schwester besuchen solle oder nicht. Von Bedeutung ist die Tatsache, dass er sie nachts aufsucht. In der gegebenen Konstellation und eingedenk der kulturellen Bedingungen, bedeutet das Aufsuchen einer Frau durch einen in sie verliebten Mannes der Wunsch dieses Mannes nach Sexualität mit dieser Frau. Hätte er andere Anliegen, könnten diese auch bei einem „Nachmittagsspaziergang“ oder im „Kaffeehaus“ geklärt werden und nicht Mitten in der Nacht, im Schlafzimmer der Frau. Auch die Tatsache, dass er *eine* Stunde mit sich ringt, ob er nun „anklopfen“ solle oder nicht, zeigt, dass er ein offensichtlich heikles, schwieriges Thema vorzutragen hat.

er an sein Kegelprojekt geht, sieht er es als dringend nötig an, das Höllerhaus und den Höller „zu durchdringen“, das „Modell Höller“ zu verstehen.

„Die Beobachtung und Durchforstung des höllerschen Hauses, des höllerschen Hauses gleichzeitig der höllerschen Person, sei das erste, das ich zu tun hätte, bevor ich an die Verwirklichung meines Planes, die Errichtung des Kegels, herangehe.“ (Kor, 242)

Höller hat sein Haus an einem Ort gebaut, an dem die Natur ihre Stärke zeigt, sehr dominant ist, an der sogenannten Aurachengstelle, an einem Platz, an dem der Fluss Aurach mit Getöse in die Tiefe stürzt.<sup>242</sup> In diesem Haus wohnt die Familie Höller, Höller, seine Frau und seine Kinder. Auf den Seiten Kor, 91ff. gibt der Erzähler einen Einblick in die Person Höllers und seine Familie. Es handelt sich offensichtlich um eine glückliche Familie, mit anständigen Kindern, einer ordentlichen und guten Mutter, einem Vater, der einem soliden Handwerk nachgeht.

„[...] eines solchen alles in einem tatsächlich beruhigenden Wesen wie dem Wesen der Höller [...].“ (Kor, 91)

„Die Kinder der Höller waren von ihren Eltern gut erzogen, sie waren so frisch und unvoreingenommen [...].“ (Kor, 91)

„Es ist mir klar gewesen in Anbetracht meiner Beobachtung der Frau, daß sich Roithamer hier [...] wohlfühlen hatte müssen unter solchem Schutze [...].“ (Kor, 91)

In einer äußerst extremen Naturumgebung, eigentlich einem Raum, in dem Menschen sich nicht wohl fühlen, baut Höller ein sicheres Haus für seine Familie und lebt glücklich und zufrieden. Höller schafft es, die gewaltige, bedrohende Natur zu besiegen. Er ist ein Musterbeispiel für einen Mann, der sich von der Natur nicht unterkriegen lässt. Er zähmt die Natur (seine Natur) durch den Bau eines „guten Hauses“, durch Heirat einer „guten Frau“ und durch die Zeugung „guter Kinder“. Dieses Lebensmodell muss Roithamer, seiner Aussage nach, genau und ausgiebig studieren. Es wäre ein alternatives Lebensmodell und Roithamer sieht dies durchaus. Auch er sieht sich einer bedrohenden Natur gegenüber (den Kobernaußerwald), seine Natur, und es gilt, sich mit dieser auseinanderzusetzen. Roithamers Entschluss steht schließlich, nach ausgiebiger Analyse des Höller'schen Lebensmodells, fest: Er handelt dem Höller entgegengesetzt, lässt seiner (männlichen) Natur freien Lauf und zeigt dies durch ein anderes Bauwerk, nicht durch ein solides Familienhaus, sondern durch einen Kegel, das Symbol eines Phallus. Dieses Symbol zeigt das radikale Gegenteil, keine gezähmte, sozial genormte Sexualität, sondern Auslebung sexueller Wünsche. Doch damit nicht genug, die sexuelle Orientierung in Rich-

<sup>242</sup> „[...] ja es war seine Absicht gewesen, ‚ich baue mein Haus mitten in das Getöse der Aurach hinein‘, hatte er zu Roithamer einmal gesagt [...].“ (Kor, 94).

tung Schwester ist zudem eine gesellschaftlich tabuisierte Form der sexuellen Orientierung. Damit ergibt sich eine Opposition zwischen dem Lebensmodell Höllers und dem Roithamers:

### **Modell Höller<sup>243</sup> <sup>244</sup> vs. Modell Roithamer**

Die Bewertung dieser Modelle im Text ist eindeutig. Höller lebt glücklich, Roithamer und seine Schwester sterben. Es sei noch einmal erwähnt, dass das Scheitern des „Modells Roithamer“ nicht an Roithamer liegt. Er sah in seinem Vorgehen Probleme, jedoch sind diese, ist man willig und mutig, zu überwinden. Doch die Frau (die Schwester) ist dazu, obwohl ihren Bruder „liebend“, nicht bereit. So verhindert wieder einmal eine Frau männliches Glück. Die Mutter Roithamers machte den Vater unglücklich, und selbst die gute Schwester, Geistesmensch und Gesprächspartnerin Roithamers, vernichtet ihren Bruder.

Am Rande sei noch erwähnt, dass es bezeichnend ist, dass Roithamer (als Erbe von Altensam) das Anwesen verkaufte und plante, das Geld in die Resozialisierung von Strafgefangenen zu investieren, das Geld für Menschen auszugeben, die gegen Gesetze und Normen verstoßen haben. In gewisser Weise kauft er damit „Leidensgenossen“ frei und zeigt damit, dass sie vielleicht zu Unrecht (nur „ihrer Natur“ folgend) bestraft worden sind.

## **10.2 Der Zimmerer**

Die Erzählung *Der Zimmerer* erschien 1967 im Band *Prosa*, wurde jedoch bereits 1965 in *Die neue Rundschau* veröffentlicht.<sup>245</sup>

Ein aus der österreichischen Strafanstalt Garsten nach fünfjähriger Haftzeit entlassener Mann (Winkler) sucht, mit Unterstützung seiner Schwester, den ihn damals bei seinem Strafverfahren verteidigenden Anwalt auf.

<sup>243</sup> Claude Haas thematisiert ebenso das „Modell Höller“. Auch er betont, dass „Familienidyll“ und das „Vertrauensverhältnis zur Natur“, die kennzeichnend sind für dieses Lebensmodell. Jedoch betont Haas, dass auch dieses Modell „als wesentlichen Fluchtpunkt Tod und Künstlichkeit“ kennt. Als Beweis dafür führt er den Beruf Höllers (Tierpräparator) an. Höller vermag „tote Natur in Kunst zu verwandeln“. Ich sehe dies anders: Höller beherrscht die Natur (die äußerliche: Standort des Hauses; Beruf Höllers) und seine Natur (seine sexuellen Bedürfnisse) durch die Gründung einer traditionellen (Haas spricht von einer „zutiefst hinterwäldlerischen“) Familie. (Vgl. Haas 2007, S. 220–222).

<sup>244</sup> Auch Hans Höller äußert sich über „Das Höllerhaus“: „[...] wie das ‚Höllerhaus‘ und es gibt auch kein anderes Haus bei Bernhard, das in jeder Beziehung so vollkommen und ideal erscheint, fast wie eine märchenhafte Philosophie oder eine Haus gewordene Utopie [...]“. „[...] dass eine Familie so vorbildlich und ideal erscheinen kann wie ‚der Höller‘ und ‚die Höller‘ und ‚höllerschen Kinder‘ [...]“. (Höller 2014, S. 123f.).

<sup>245</sup> Vgl. Huber/Mittermayer 2018, S. 135.

„Seine in der Vöklabrucker Gerberei beschäftigte Schwester hat mich am Nachmittag des fünfundzwanzigsten aufgesucht und mich aufgefordert, ich möge Winkler, der unter warte, empfangen [...].“ (Zim, 76)

Winkler sucht den Anwalt auf, um sich bei ihm für seinen Einsatz beim Strafverfahren und für die Durchsetzung einer frühzeitigen Haftentlassung zu bedanken.

Die Charakterisierung von Winkler zeigt einen brutalen, gewaltbereiten, unzurechnungsfähigen und äußerlich verwahrlosten Mann, der sich in der Haft nicht verbessert hat, generell nicht verbesserungsfähig ist.

„Bessern, wie man das immer von ihm verlangt habe, könne einer wie er sich nicht. Er habe keinerlei Besserungs- und Verbesserungsmöglichkeiten, er habe sie nie gehabt. Er wolle sich auch nie verbessern.“ (Zim, 88)

Winkler wird beschrieben als ein Mensch, „der von Natur aus“<sup>246</sup> so ist, wie er ist und niemals anders sein wird. Dadurch wird sein verbrecherisches Verhalten, obwohl im juristischen Sinne illegitim, in gewisser Weise moralisch legitimiert.

„Seiner Anlage nach sei er von vornherein eine einzige finstere Fundgrube für Grausamkeiten und Schmerz gewesen.“ (Zim, 88)

„Sein Charakter sei unverändert und ihr [der Schwester] und mir [dem Anwalt] bekannt.“ (Zim, 77)

Auch hier wieder, wie in *Korrektur*, die Betonung „der Anlage“, des Unveränderbaren. Gerhard Fuchs sieht in seiner kurzen Analyse der Erzählung die Ursache „für die Malaise in der Kindheit, in der die Titelfigur Winkler von den Eltern mit Gefühllosigkeit behandelt [...] anstatt in Leintücher in ihre leibliche und seelische Kälte gewickelt worden sei“.<sup>247</sup> Sicher sind das Milieu und das Elternhaus selbstredend auch verantwortlich für die Persönlichkeit Winklers, jedoch wäre es dann theoretisch möglich, sich im Laufe seines Lebens zu verändern. Der Text jedoch bringt unmissverständlich zum Ausdruck, dass Winkler nicht besserungsfähig ist. Auch der Anwalt betont, siehe Anmerkung unten, dass Winkler seiner Natur nicht entkommen kann. Dies ist ein wichtiger Gedanke in Zusammenhang mit der Inzestthematik in diesem Text. Dazu später mehr.

<sup>246</sup> Der Text unterstreicht noch einmal in der Aussage des Anwaltes Winkler, dass das Verbrechen in der Natur liegt und man dieser unterworfen ist. Wenn man ein Verbrechen begeht, handelt man quasi „natürlich“.  
„[...] die Natur bringe unaufhörlich alle möglichen Verbrechen, darunter die Menschenverbrechen, hervor; die Natur verschaffe sich ihre Verbrechen rechtmäßig. Alles sei immer in der Natur und aus der Natur [...].“ (Zim, 93).

<sup>247</sup> Fuchs 2018, S. 138.

Winkler sucht, einige Zeit nach der Haftentlassung, seine Schwester auf. Im Gespräch mit dem Anwalt schildert die Schwester Winklers die Beziehung zu ihrem Bruder. Bereits von Kindheit an hat die Familie und vor allen Dingen sie unter der Gewalttätigkeit und Brutalität ihres Bruders zu leiden.

„[...] wie er sie fortwährend auf die niedrigste Weise und schon als um zwei Jahre jüngeres äußerst schutzloses Schulkind behandelt habe, immer mißbraucht habe, mit den Jahren und mit seiner ununterbrochenen entsetzlichen Körper- und Geistesentwicklung immer gröber, immer ungeheurerlicher [...].“ (Zim, 78)

„[...] habe er ihr eine Reihe von zum Teil ihr ganzes Leben beeinträchtigenden Körper- und Geistesschäden zugefügt.“ (Zim, 78)

„Wenn sie nur an die Nacht hinter dem Bahnhof denke [...].“ (Zim, 78)

„Es sei ihr durch Gewaltakte Winklers, die schon mehr als zehn Jahre zurückliegen, unmöglich, ein Kind zu bekommen. Sie machte aber darüber nur eine mich sehr beunruhigende Andeutung.“ (Zim, 79)

Es ist offensichtlich, dass die Schwester über Jahre hinweg von ihrem Bruder brutal misshandelt und vergewaltigt wurde. Obwohl ihr Bruder ihr Leben „systematisch zertrümmert habe“ (Zim, 78), halte sie prinzipiell an ihm fest. Sie gibt zu, dass sie immer noch eine Zuneigung zu ihm verspürt. Die Schwester setzt sich beim Anwalt für ihren Bruder ein, „bitte inständig“ (Zim, 78) ihm zu helfen. Weiter lässt sie ihn, obwohl voller Angst vor ihm, bei sich übernachten. Er schläft am Fußboden neben ihr.

„Dabei habe sie ihren Bruder immer geliebt; eine Zuneigung, die sie sich selbst nicht erklären könne, habe sie auch heute noch für ihren Bruder.“ (Zim, 78)

„In der Nacht habe sie überhaupt nicht geschlafen, nur auf sich aufgepasst. [...] Meistens habe er stundenlang auf die Wand oder auf sie, seine Schwester, geschaut [...].“ (Zim, 79f.)

„Er habe sich wie ein Hund neben sie auf den Boden gelegt.“ (Zim, 91)

„In der ersten gemeinsamen Nacht hatte keiner von ihnen geschlafen.“ (Zim, 91f.)

Die Schwester setzt sich vehement für ihren Bruder ein, für den Menschen, der ihr Leben zerstört hat. Offensichtlich akzeptiert sie ihren Bruder, so wie er ist. Er kann kein anderer Mensch sein, seine Anlagen bestimmen sein Leben. Deshalb müssen seine Brutalität und Gewalttätigkeit akzeptiert werden.

Es ist hochinteressant, diese Konstellation mit der Roithamers und seiner Schwester in *Korrektur* zu vergleichen. Auch Roithamer folgt „seiner Natur“,<sup>248</sup> und dies bedeutet, er hat den Drang, mit seiner geliebten Schwester Sexualität zu praktizieren. Doch die Roithamer-Schwester geht an den Wünschen ihres Bruders zugrunde, sie stirbt. Obwohl Roithamer wesentlich behutsamer, gewaltlos, intellektueller, auf seine Schwester in gewisser Weise Rücksicht nehmend, eben einem Geistesmensch entsprechend vorgeht in der Ausarbeitung seines Plans, endet die Geschichte mit dem Tod von Bruder und Schwester. Bei den Winkler-Geschwistern herrscht von Anfang an von Seiten des Bruders Gewalt, Brutalität, Rücksichtslosigkeit. Er vergewaltigt und misshandelt seine Schwester bereits, als diese noch ein Schulkind war. Doch diese „Schwester“ geht nicht an den „natürlichen Bedürfnissen“ des Bruders zugrunde, obwohl diese, wie gesagt, im Ausmaß nicht mit denen von Roithamer zu vergleichen sind. Warum nicht? Die Schwester akzeptiert „die Natur“ ihres Bruders (obwohl sie sein Verhalten ablehnt, ihr Bruder ihr Angst macht), da sie, als Nicht-Geistesmensch „die Natur der Menschen“ wesentlich besser versteht und sie als Normalität hinnimmt, im Gegensatz zur intellektuellen Roithamer-Schwester. Deshalb ist es auch, trotz aller Grausamkeiten ihres Bruders, nicht nötig, Selbstmord zu begehen, denn das Verhalten ihres Bruders ist „natürlich“, „normal“, und warum sollte sie vor einer „normalen Situation“ durch Suizid fliehen? Der Text endet nicht mit dem Tod von Bruder und Schwester. Er lässt sogar offen, ob beide nicht in Zukunft zusammenleben.

„Er wisse, daß er nicht mehr zu seiner Schwester zurückkehren könne, aber andererseits [...].“ (Zim, 85)

Das Leben der Winkler-Geschwister, ein Leben als Nicht-Geistesmenschen, gekennzeichnet durch Armut, Verwahrlosung, Gewalt, einfache Arbeit etc., lässt auch Geschwisterinzest zu. Das Leben der Roithamer-Geschwister, ein Leben als Geistesmenschen, Intellektuelle, wohlbehütet und sehr reich, Akademiker, eloquent etc., lässt Geschwisterinzest nicht zu. Er wird mit dem Tod „bestraft“. Das Leben Roithamers ist ein permanenter Kampf gegen die Natur. Er versucht, diese mit Wissenschaft und Geist zu beherrschen, doch dies misslingt. Winkler hingegen kämpft nicht gegen die Natur, er ist Natur, er kann sich in seinem Milieu (das Naturmilieu, nicht das Kunstmilieu) dies erlauben, es akzeptiert dieses Leben. Seine Schwester „akzeptiert“ sein Verhalten.

<sup>248</sup> „[...] ich habe mich ganz einfach immer meinem Wesen gestellt gehabt [...].“ (Kor, 213).  
 „Der Kegel ist die Folgerichtigkeit der (meiner) Natur.“ (Kor, 198).



Damit wird erneut ein zentrales Sujet in der Literatur Bernhards deutlich: die Opposition Natur vs. Kultur/Kunst. Dieser Gegenstand kann immer wieder in den Texten nachgewiesen werden, was in der vorliegenden Arbeit geschehen ist.<sup>249</sup>

### 10.3 An der Baumgrenze<sup>250</sup>

Die Erzählungen *Der Kulterer*, *Der Italiener*, *Fragment* und *An der Baumgrenze* wurden als Erzählband unter dem Titel *An der Baumgrenze* 1969 im Residenz Verlag Salzburg veröffentlicht. Der Text *An der Baumgrenze* wurde schon vorab 1967 im Jahresring 67/68 in der Deutschen Verlags-Anstalt gedruckt.<sup>251</sup>

Der Erzähler, ein junger Polizist (Gendarm), ist in Mühlbach, einem fast tausend Meter hoch gelegenen österreichischen Gebirgsort,<sup>252</sup> stationiert. Während er im hiesigen Gasthaus seiner Braut einen Brief schreibt, betreten ein junger Mann und eine junge Frau das Gasthaus, um dort zu nächtigen.

„Am elften, spät abends, nahmen hier im Gasthaus ein Mädchen und ein junger Mann, wie sich herausstellte, aus Müzzuschlag, ein Zimmer.“ (Bau, 99)

Der Gendarm ist einerseits damit beschäftigt, seiner Braut (die wohl bald nach Mühlbach nachkommen wird) mit den richtigen Worten das Leben in der Einsamkeit schmackhaft zu machen, andererseits das junge Paar zu beobachten.

<sup>249</sup> In erinnere an die „kranke, primitive Familie“ (von der Natur gezeichnete) im *Theatermacher*, die an ihrem Kunstwerk scheitert, an die Konrads im *Kalkwerk*, beide krank, inmitten eines alles bedrohenden Landstrichs, einer gnaden- und rücksichtlosen Natur lebend, arbeiten am Prozess der Kultivierung über Kommunikation, an Franz-Josef Murau in der *Auslöschung*, der sich vehement dem Geistigen (dem Wertesystem „Rom“) zuwendet und sich von dem krankhaften, rücksichtlosen, geistlosen, ausschließlich von Naturtrieben beherrschten Wolfsegg abwendet.

<sup>250</sup> „Bernhards Erzählung ‚*An der Baumgrenze*‘ gilt als radikale Variante der Thematisierung des Geschwisterinzests [...]“ (Hoff 1999, S. 60.) Leider wird aus den Ausführungen nicht deutlich, worin die Radikalität dieses Geschwisterinzestes besteht. Im Gegenteil, ein Geschwisterpaar bezieht ein Zimmer in einem entlegenen Gasthaus, um dort offensichtlich Inzest zu praktizieren. Dass beide letztlich Selbstmord begehen, zeigt, dass sie mit diesem gesellschaftlichen Tabu nicht umzugehen verstehen. Insgesamt eine Situation, die „nachvollziehbar“ ist und in dem Sinne keine „Radikalität“ aufweist. Die Inzestkonstellationen in *Korrektur* und in *Der Zimmerer* scheinen mir wesentlich „radikaler“, komplexer, erschütternder. Allein das Verhalten des Intellektuellen Roithamer, der „seine Natur“, wissend, dass seine Schwester Inzest ablehnt und sie damit in den Tod treibt, rücksichtslos durchsetzt.

<sup>251</sup> Vgl. Hoff 2018, S. 144.

<sup>252</sup> Offensichtlich ist der Schauplatz der Handlung dieses Textes wieder ein außersozialer Raum, ein Raum fern von Menschen und von der erbarmungslosen Natur (Winter, Kälte) dominiert.

„[...] über die Menschenlosigkeit, die hier herrsche [...]“ (st, 102).

„[...] um eines Tages wieder aus Mühlbach hinaus- und in das Tal und also zu den Menschen, in die Zivilisation hinunterzukommen.“ (st, 103).

Dagmar von Hoff spricht von einer „Finstertlandschaft“ als einen topographischen Raum jenseits des Gesetzes. Vgl. Hoff, 2018, S. 144.

„Der Zeitpunkt, in welchem das Kind kommt, schrieb ich, ist in jedem Fall peinlich für die Umwelt. Nein, dachte ich [...], das kannst du nicht schreiben, darfst du nicht schreiben [...].“ (Bau, 99f)

„Der Posten in Mühlbach sei abgelegen, schrieb ich, dachte aber, Mühlbach ist für mich und für uns beide eine Strafe, eine Todesstrafe [...].“ (Bau, 100)

„[...] und ich fing von vorne an und zwar sofort mit einem Satz, in welchem ich Angenehmes, von unserem Unglück Ablenkendes [...] berichtete.“ (Bau, 100)

Der junge Gendarm (Erzähler) sieht Ehe und Kinder (alles eingerahmt in einer feindlichen Natur) eindeutig als kein zukunftsträchtiges Modell.<sup>253</sup> Nun widmet er sich dem jungen Paar und bemerkt, was nicht unbedeutend ist, dass das Mädchen zuerst die Gaststube betritt.

„[...] als die beiden, seltsamerweise das Mädchen zuerst, hinter ihr der junge Mann, in das Gastzimmer eintraten [...].“ (st,103)

Dass die junge Frau als erste das Gasthaus (dieses Gasthaus) betritt, ist in der Tat (kulturell) ungewöhnlich, und man darf berechtigterweise nach den Gründen fragen. Eine Antwort wäre, dass ihr „der Raum“ nicht fremd ist, sie also durchaus weiß, was auf sie zukommt, was sie erwartet. Diese Antwort trifft nicht zu, die beiden sind der Wirtin fremd. Es sei denn, sie weiß, dass „etwas anderes“, z.B. ein bestimmter Handlungsablauf, den sie kennt, auf sie zukommt. Eine weitere Antwort wäre, dass das Betreten des Raumes freiwillig ist, sie wird von ihrem Partner nicht „mitgenommen“, sondern geht selbstständig, in Eigenverantwortung, in den Raum. Also: Die junge Frau geht freiwillig in das Gasthaus, und sie geht in nichts „Fremdes“, sie weiß, was auf sie zukommt.

Der Erzähler lauscht dem Gespräch und schnappt Begriffe auf wie „Ausweglosigkeit“, „angewandte Brutalität“, „Frühgeburt“, „Geldüberweisung“, aber auch Sätze von dem Mädchen wie: „Das war schön auf dem Waberkogel.“ Weiter hörte der Gendarm, dass die junge Frau Gefallen am Anzug und am Hemd des Mannes habe.<sup>254</sup>

Dem Gendarmen gefällt die ganze Situation nicht, und er hat eine Befürchtung:

<sup>253</sup> Das Konzept der Gründung einer Familie in einer von der Natur (der eigenen und der objektiv beobachtbaren) dominierten Leben wird, wie soeben oben in der Analyse des Textes *Korrektur* gesehen, auch als eventuelles Erfolgsmodell thematisiert. Höller baut inmitten der gewaltigen Natur ein Haus für seine Familie und wird dort mit (einer guten) Ehefrau und (woherzogenen und bescheidenen) Kindern glücklich. Höller hat die Natur (seine Natur) besiegt. Dies zeigt sich auch, darauf habe ich oben nicht dezidiert verwiesen, im Beruf Höllers; er ist Tierpräparator. Er macht aus der Natur, wie der Erzähler in *Korrektur* berichtet, ein „Kunstwerk“. Im vorliegenden Text wird deutlich, dass der junge Gendarm die Höller'schen Fähigkeiten, den Höller'schen Willen wohl nicht besitzt. Er sieht noch vor der Familiengründung (seine Verlobte ist schon schwanger) keinen Weg für das Höller'sche Lebensmodell.

<sup>254</sup> Vgl. (Bau, 102).

„[...] und plötzlich hatte ich den Gedanken, die beiden sind ein Gesetzesbruch. Mehr wußte ich nicht, als daß das keine Normalität ist [...].“ (Bau, 103)

„Auf einmal fange ich mit Verbrechen in Zusammenhang mit den beiden zu spielen an [...].“ (Bau, 103)

Noch bevor der Erzähler und das Paar schließlich nach oben in ihre Zimmer gehen, wird eine seltsame, völlig unvermutete Szene geschildert.

„Wieder versuchte sie [die Wirtin], sich mir auf die gemeinste Weise zu nähern, ich stoße sie aber weg, mit der Stablampe an die Brust, stehe auf und gehe in mein Zimmer.“ (Bau, 104)

Die Wirtin nähert sich offensichtlich in sexueller Absicht dem jungen Gendarmen. Dies deutet an, dass in diesem außersozialen Raum alles möglich ist, man plötzlich mit allem rechnen muss. Soziale Normen werden in diesem von der Natur und der Einsamkeit dominierten Raum nicht beachtet, der Raum ist nicht berechenbar, ansatzweise frei von sozialen Normen, von sozialer Kontrolle.<sup>255</sup>

Am nächsten Morgen erfährt der Erzähler, dass der junge Mann bereits um vier Uhr früh, ohne Mantel, in die Kälte hinaus ist. Das Mädchen fand man tot im Bett, Suizid durch Medikamentenvergiftung. Einige Tage später wurde auch der Mann entdeckt, erfroren, „unterhalb der Baumgrenze“. Nachforschungen ergaben, dass die beiden Geschwister waren.

Sie bezogen ein Zimmer, nicht in einem Hotel in der Stadt, sondern in einem äußerst entlegenen Gasthaus, einem Ort, wie gesagt, der menschenleer ist, somit außerhalb sozialer Kontrolle.<sup>256</sup> Weiterhin liegt das Gasthaus nicht nur fernab von Menschen, sondern auch in einer markanten, bedrohlichen, kompromisslosen natürlichen Umgebung (Höhe, Schnee, Winter). Nur in einem solchen Raum ist Normverstoß, hier Geschwisterinzest, möglich. Beide haben freiwillig den

<sup>255</sup> Das Motiv „Gasthaus in einem entlegenen, düsteren Ort („Wenig ist der düsterste Ort, den ich jemals gesehen habe“, (Fro, 10) im Gebirge, in dem eine verwahrloste, sexgierige, ekelige Wirtin herrscht“ ist auch aus *Frost* bekannt: „Stillschweigend schien sie mich, noch im Türrahmen etwas zu fragen, das nur eine Frau einen Mann blitzschnell fragen kann. Ich war überrumpelt. Es gab keinen Irrtum. Ich schlug ihr Angebot, ohne ein Wort zu sagen und nicht ohne plötzliche Übelkeit, aus.“ (Fro, 10). Ich erwähne diese „sexuelle Szene“ auch, da sie zeigt, dass in einem von der Natur beherrschten Raum und bei von Natur beherrschten Menschen soziale Normen, in Bezug auf das Sexualverhalten, nicht existieren. Deshalb ist auch das inzestuöse Verhalten des Zimmers in der Erzählung *Der Zimmerer* (siehe unten) „normal“ und wird nicht sanktioniert. Der Erzähler in *Frost* urteilt über die Menschen im Gebirgsort Weng: „Alle Leben sie ein Geschlechtsleben, kein Leben.“ (Fro, 19). Diese aufgestellte Opposition zeigt erneut, dass das „wahre Leben“, das Leben ist, das sich maximal von der Natur distanziert (Sexualität ist der Inbegriff, das Zentrum von Natur), also „geistig“ geführt wird.

<sup>256</sup> Bezeichnenderweise hält sich in diesem Gasthaus ein Mann, unser Erzähler, (Polizist) auf, der berufsmäßig „soziale Kontrolle“ ausübt und dann auch in der Tat überlegt (zwar ohne konkreten Anlass) „einzuschreiten“ (Bau, 103). Er tut es nicht, da selbst sein Leben „nicht geordnet“ abläuft (siehe Partnerschaftsprobleme). Er beschwert sich auch nicht über die Maßen bei der Wirtin, als diese ihn sexuell bedrängt. In dem geschilderten Raum hat selbst die personifizierte „soziale Kontrolle“ keine Kontrolle über sich und übt auch keine über andere aus.

Raum aufgesucht (die Frau ist vorangegangen in den Raum; siehe Anmerkung oben), der Mann hat nicht etwa die Schwester gezwungen. Die Beziehung endet tödlich. Ihre Lebenssituation ist ausweglos,<sup>257</sup> war schon immer ausweglos, da ein massiver Normverstoß. Der junge Mann flüchtet in die Natur, das ist nicht ungewöhnlich, er ist ja primär ein von der Natur dominiertes Wesen (auch er ist gewalttätig, vertrauensbrüchig, mitleidlos, vgl. Bau, 102) und kehrt zu dieser zurück. Er wurde gefunden, zugedeckt mit „zwei von ihm erschlagenen schweren Gemsen“. (Bau, 107) Ein mehr als merkwürdiges Bild, denn jeder weiß, dass ein Mann in der Dunkelheit um vier Uhr früh, im Winter bei Eiseskälte hoch oben im Gebirge es nie vermag, zwei „schwere Gemsen“ zu erschlagen, um sich dann auch noch mit diesen zuzudecken. Was bedeutet dieses Bild? Es ist schwer zu interpretieren.<sup>258</sup> Zunächst ist zu bemerken, dass er nach seiner Inzesthandlung, wissend, dass es „nicht erlaubt“ ist, aber es immer wieder getan werden muss, den Selbstmord als Ausweg wählt. Er wählt bezeichnenderweise die mächtige Natur, die ihn töten soll. Er versucht, sich noch einmal gegen sie aufzubäumen, nimmt seine ganze (eben unmenschliche) Kraft und tötet mit eigenen Händen Figuren (Gemsen), die für die gewaltige, ursprüngliche Natur stehen. Sie benutzt er, um der Kälte zu trotzen. Vorgeführt wird gewissermaßen ein Kampf der natürlichen Elemente, zu denen auch „der Mann“ gehört. Am Ende verliert er den Kampf und stirbt. Seine Schwester hingegen, eine Frau, sucht nicht die Natur auf, kämpft nicht mit Gewalt gegen sie, sondern tötet sich selbst auf eine äußerst „künstliche“, gewaltlose, „unnatürliche“ Weise, indem sie eine Überdosis an Medikamenten nimmt. Es ist die feine, elegante (kulturelle) Art des Suizids und der Flucht vor der Ausweglosigkeit. Diese Art von Suizid ist vom Verhaltensschema des Mädchens hergesehen (Intellektuelle) evident. Diese junge Frau ist anders als die Winkler-Schwester in der eben thematisierten Erzählung *Der Zimmerer*. Obwohl sie zu ihrem Bruder steht, Inzest erträgt, sieht sie das Inzestverhalten nicht als „normal“ und „natürlich“ an, wie die Winkler, und begeht deshalb Selbstmord. Das ist erklärbar, denn sie ist ein Geistesmensch (Studentin, liest wissenschaftliche Bücher), im Gegensatz zur Winkler, die in einer Gerberei als Arbeiterin arbeitet. Die junge Frau in *An der Baumgrenze* kennt zu den natürlichen, zwanghaften Abläufen Handlungsalternativen, außerhalb der „Natur“, z.B. Kunst und Wissenschaft, im Gegensatz zur Winkler-Schwester. Diese Alternativen greifen nun aber nicht mehr, der Bruder hat

<sup>257</sup> Hochinteressant und psychoanalytisch leicht deutbar ist die fast unscheinbare Bemerkung „Von Zeit zu Zeit erkennt sie [die Schwester] ihre Ausweglosigkeit und flüchtet dann in wissenschaftliche [...] Lektüre.“ (Bau, 101f.). Der Sexualtrieb wird umgeleitet in Richtung Kunst/Wissenschaft. An einer anderen Stelle dieser Arbeit habe ich angeregt, über die These nachzudenken, dass die von den Protagonisten (ältere Männer) durchgeführten wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten Zeichen von Sublimation sind. Doch hier haben wir es mit einer jungen Frau zu tun. Eine in den Texten Bernhards ungewöhnliche Tatsache.

<sup>258</sup> „[...] wenn im Abschlussbild des Textes ‚zwei Holzzieher‘ erwähnt werden, die die Leiche des jungen Mannes ‚knapp unterhalb der Baumgrenze über Mühlbach erfroren und mit zwei von ihm erschlagenen Gemsen zugedeckt‘ entdecken [...], [ist dies] eine Chiffre, die den Leser zur Entzifferung einlädt, die aber zugleich die Struktur des Rätsels nicht preisgibt.“ (Hoff, von 1999, S. 65).

sich in den Tod verabschiedet, damit bricht das Geschwistersystem auseinander und das Leben der Schwester ist sinnlos geworden. Es haben immer jene Figuren massive Lebensprobleme, die sich im Spannungsfeld zwischen Kultur/Kunst und Natur bewegen, zwischen diesen beiden Welten wandern. Ein gutes Beispiel ist wohl der dem Leser dieser Arbeit hinlänglich bekannte Theatermacher Bruscon. Er plant ein gigantisches Kunstwerk, sein Theaterstück, fühlt sich als der größte dramatischer Schriftsteller und genialer Schauspieler, gleichzeitig agiert er im Bauerndorf Utzbach, im hiesigen verwahten Gasthaus, umgeben von primitiven, „verkrüppelten“ Landmenschen, von geistlosen Familienmitgliedern. Er erfährt, dass die Natur<sup>259</sup> mächtiger ist als die Kunst/die Kultur, ein Blitzschlag vernichtet sein Theaterstück.

#### 10.4 Ritter, Dene, Voss

Das Stück erschien am 25. Oktober 1984 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main und wurde am 18. August 1986 unter der Regie von Claus Peymann im Salzburger Landestheater uraufgeführt.<sup>260</sup>

Im Mittelpunkt des Dramas *Ritter, Dene, Voss*, eine Hommage<sup>261</sup> an die (lebenden) Schauspieler Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss, stehen die Geschwister Worringer, Erben einer Wiener Großindustriellenfamilie. Die beiden Schwestern (vermutlich im mittleren Alter) beschließen, zum wiederholten Male, ihren Bruder Ludwig aus der Irrenanstalt Steinhof nach Hause zu holen.<sup>262</sup> Dene, die ältere der beiden Schwestern, hat die Rückkehr ihres Bruders forciert, alles in die Wege geleitet, so dass er wieder für einige Zeit zu Hause sein kann. Ritter betont, dass sie dies nicht getan hätte.

##### *Ritter*

*Ich war dagegen*

*ich bin noch immer dagegen*

*ich hätte ihn nicht herausgenommen*

*jedenfalls jetzt nicht (RDV, 232)*

Es ist Dene, die die Fürsorge für ihren Bruder übernimmt, in Kontakt steht zur Irrenanstalt Steinhof, zu Hause alles so vorbereitet, dass sich Ludwig nach seiner Rückkehr wohlfühlt. Sie handelt auch haushälterisch pflichtbewusst, sorgt für einen ordentlich gedeckten Tisch, gutes Essen etc.

<sup>259</sup> Nicht nur in der Form der kranken (psychisch und physisch) Familienmitglieder.

<sup>260</sup> Vgl. Hackl 2018, S. 251.

<sup>261</sup> Vgl. die Anmerkungen von Hackl zum Entstehungskontext in Hackl 2018.

<sup>262</sup> „Es entwickelt sich (in der Folge) die Erzählung einer obsessiven, übermächtigen, auch inzestuösen Familie, die die Geschwister nicht entkommen können.“ (Hackl 2018, S. 251).

**Dene**

*Daß immer frische Milch im Haus ist  
ist wichtig  
ich werde mit ihm jeden Tag  
in den Park gehen  
habe ich zum Direktor gesagt  
und die Tablettenvorschrift genauestens einhalten (RDV, 233f)  
[...]*

Ritter, bezeichnenderweise Zigaretten rauchend und Wein trinkend (als äußerlich sichtbare Merkmale einer nicht so strengen, eher lockeren, rebellischen Lebensauffassung im Gegensatz zu ihrer Schwester),<sup>263</sup> hat (scheinbar) ein distanziertes Verhältnis zu ihrem Bruder. Sie sieht Ludwig (schon immer) als Last für die Familie an.

**Ritter**

*Jetzt hast du deinen philosophischen Bruder im Haus  
und mußt mit ihm fertig werden (st,133)*

**Dene**

*[...]  
Ludwig hält uns zusammen*

**Ritter**

*Er hat uns längst ruiniert  
und vernichtet (RDV, 257)*

Bevor die drei Geschwister zu Abend essen, nimmt Ludwig noch ein Bad. Dene bereitet mit Ludwig sein Bad vor und erzählt dann ihrer Schwester von den Vorkommnissen im Badezimmer.

**Dene**

*[...]  
er verlangte  
daß ich so lange im Badezimmer bleibe  
bis er vollkommen nackt war  
ich sollte ihm sagen daß er hässlich sei  
du bis nicht häßlich du bist schön  
habe ich gesagt  
und es war ja nicht gelogen  
und er ist ja auch schön (RDV, 240)*

---

<sup>263</sup> **Ritter**

*Etwas lesen  
wenn es sich verdüstert  
Vorhänge zu  
lesen*

**Dene**

*Die Frage stellt sich mir nicht  
wo so viel zu tun ist  
und alles mehr oder weniger auf mich fällt (RDV, 285).*

[...]

**Dene**

[...]

*dreimal mußte ich sagen*

*du bist häßlich*

*ich sagte es widerwillig*

*dabei berührte er*

**Ritter**

*Was*

**Dene**

*Ach immer bringst du mich so weit*

*alles zuzugeben*

**Ritter**

*Perverse Person*

**Dene**

*Und du*

**Ritter**

*Der Schwanz des Bruders*

*der dich beinahe wahnsinnig macht*

*nicht wahr*

**Dene** geht in die Küche

**Ritter** ruft ihr nach

[...]

*ihr seid beide in euerem Infantilismus<sup>264</sup> steckengeblieben (RDV, 241)*

[...]

Es könnte sein, dass das sexuelle Interesse Denes an ihrem Bruder ein kindliches sexuelles Interesse ist. Sie ist fasziniert von den Geschlechtsorganen ihres Bruders, von seinem nackten Körper. Dene hat sich damit als Person (als Frau) nicht weiterentwickelt. Dies wäre eine These. Diese Behauptung kann passgenau integriert werden in eine noch größer angelegte These: Die Worringergeschwister generell sind in ihrer kompletten „Lebensentwicklung“, in der Gestaltung ihres Alltags, in ihren beruflichen Ambitionen, in der Ausgestaltung ihrer Wohnung, in ihren verbalisierten Lebensauffassungen etc. förmlich stehengeblieben. Diese These kann durch zahlreiche Belege im Text verifiziert werden.

**Ritter** [zu Dene]

*Nach dem Tode der Mutter*

*hast du so geredet wie sie immer geredet hat*

*bis heute*

*dir ihren Gang angewöhnt*

*und du zupfst auch so an den Haaren*

<sup>264</sup> Unter dem Stichwort „Infantilismus“ steht in der Brockhaus-Enzyklopädie „das Stehenbleiben der körperlichen und/oder seelischen Entwicklung eines Individuums auf einer kindlichen Stufe. [...] Beim rein psychischen Infantilismus wird die Gesamtpersönlichkeit eines Erwachsenen durch die Beibehaltung kindlicher Wesenszüge geprägt.“ Vgl. [www.Brockhaus.de](http://www.Brockhaus.de).

*wie die Mutter*

[...]

*immer wenn du Ludwig sagst*

*höre ich die Mutter wie sie Ludwig sagt (RDV, 251)*

[...]

**Voss**

[...]

*schaut sich um*

*Ich dachte*

*es wäre alles anders*

*aber ihr habt es nicht geändert*

*Alles wird anders sein habe ich gedacht*

*an allem festhalten*

*ist charakteristisch für euch (RDV, 292)*

[...]

**Dene** [zu Ritter]

[...]

*Du bist vollkommen selbständig*

*du hast immer tun können*

*was du wolltest*

*aber du wolltest ja nicht weggehen (RDV, 250)*

[...]

**Dene**

[...]

*Was redest du immer von Rom*

*und von Paris*

*und gehst nicht weg*

*ich kenn dich nur im Bett liegend*

[...]

*Zeitungslesend (RDV, 251)*

[...]

Die beiden Schwestern sind Schauspielerinnen an einem Wiener Theater, das ihnen zu 51% gehört. Damit (und durch ihr Erbe) ist ihr Lebensunterhalt gesichert; gelegentlich spielen sie eine kleine Rolle. Sie haben aber nicht das Bedürfnis, sich weiterzuentwickeln.

**Ritter**

*Schauspielerei*

*das blieb uns*

*Nichts sonst*

*Ich hatte nie etwas werden wollen*

*und du*

**Dene**

*Ich weiß es nicht (RDV, 245)*



Im Speisezimmer hängen die Gemälde von Vater, Mutter, Onkeln, eben der ganzen Großindustriellenfamilie. Während Ludwig ständig die Bilder abhängt und an einer anderen Stelle aufhängt, kommt ihm plötzlich der Gedanke, dass sich auch die Schwestern vielleicht haben malen lassen, was sich prompt bestätigt.

**Voss**  
 [...]
 *Ihr habt euch malen lassen*  
*ihr seid schamlos genug*  
*und habt euch malen lassen* (RDV, 316)  
 [...]

Sich malen lassen und sich damit einzureihen in eine Ahnengeschichte ist m.E. ein untrügliches Zeichen eines besonderen Geschichtsbewusstseins: Es gibt einen klaren und beständigen Verlauf der Geschichte, keine Brüche, keine Veränderungen.<sup>265</sup>

An einer anderen Stelle heißt es:

**Voss**  
 [...]
 *Aber es muß natürlich*  
*ausgemalt werden*  
*oder tapeziert werden frisch*  
*fünfzig Jahre ist nicht ausgemalt worden*  
*dieser Geruch*  
 [...]
 *Und überhaupt gehört hier*  
*einmal etwas verändert*  
 [...]
 *Es ist unser Haus*  
*nicht mehr das der Toten* (RDV, 324f.)  
 [...]

Als Voss versucht, Veränderungen herbeizuführen, indem er z.B. im Speisezimmer die Krenzenz um einen halben Meter verschiebt, zerbricht das alte böhmische Geschirr. Dies bedeutet, dass selbst kleine Veränderungen nicht möglich sind, sogar Schäden hervorrufen. (vgl. RDV, 325f.) Auch Ludwig, der auf Veränderung insistiert, steckt in den alten Mustern fest. Nicht nur, dass er sich in Steinhof für immer eingerichtet (vgl. RDV, 330) hat, sondern auch in der Tatsa-

---

<sup>265</sup> Auch in der *Auslöschung* sind es die Schwestern, die an der Tradition (im negativen Sinne) festhalten. Das Leben dieser Frauen ist unveränderbar, die Tagesabläufe und „Denkabläufe“ sind ritualisiert, von Wolfsegg (der Mutter) vorgeschrieben und ewig gültig. Deutlich erkennbar am Versuch Caecilias, durch Heirat auszubrechen; ein Unternehmen, das schon nach wenigen Tagen scheitert.

che, dass er mit achtzehn Jahren eine inzestuöse Beziehung zur Mutter<sup>266</sup> hatte, also von einer Loslösung von der Mutter, der Elterngeneration, nicht annähernd gesprochen werden kann.

**Voss**

[...]

*Unsere Schwester vertraute ihm [dem Direktor von Steinhof] an*

*daß ich mit achtzehn*

*schaut um sich*

*mit unserer Mutter geschlafen habe*

*Sie sagte das völlig ungeniert (RDV, 275)*

[...]

Die Zeit scheint tatsächlich bei den Worringergeschwistern stehen geblieben zu sein.

In diesem Kontext (keine Lebensveränderung) und in Zusammenhang mit der Bemerkung Ritters über den Infantilismus ihrer Schwester können die Inzestambitionen Denes gesehen werden.

An einer Stelle im Text heißt es:

**Ritter** [zu Voss]

[...]

*wie ich in ihr [Denes] Zimmer eintrete*

*vorige Woche*

*hat sie deine Frackhose angehabt*

*zu Tode erschrocken erklärte sie mir*

*sie wisse nicht*

*was sie dazu gebracht habe*

*deine Frackhose anzuziehen (RDV, 283)*

[...]

Dene zieht heimlich die Hose ihres Bruders an, wünscht sich über diesen Vorgang offensichtlich Körperkontakt mit ihrem Bruder.

Auch die Szene, in der Dene für Ludwig frisch gekaufte Baumwollunterhosen ins Speisezimmer bringt, ist aufschlussreich. Beide Schwestern sind förmlich begeistert von der Qualität der Unterhosen, und Ritter möchte, dass Ludwig sie sofort, vor ihnen, anprobiert.

**Voss**

[...]

*am liebsten würde ich sie sofort anziehen*

*fragend*

---

<sup>266</sup> In diesem Zusammenhang sei auf den sogenannten Ödipuskomplex verwiesen, „einem grundlegenden Entwicklungskonflikt, bei dem sich die sexuellen Wünsche und Liebesgefühle auf den gegengeschlechtlichen Elternteil richten [...]. Der Höhepunkt dieses Konflikts muss zwischen dem dritten und fünften Lebensjahr [...] durchlebt werden.“ Brockhaus-Psychologie 2001, S. 412. Eine sexuelle Orientierung zur Mutter noch als jugendlicher weist wohl, so meine zugegeben nicht fachmännische Beurteilung, auf eine psychische Krankheit hin.

*ja*  
**Dene**  
*Neinnein*  
*hier nicht*  
*nicht jetzt*  
*nicht hier*  
*doch nicht im Speisezimmer*  
*hier*  
*jetzt*

**Ritter**  
*Warum denn nicht*  
*Wenn er es will*  
*warum soll er denn nicht jetzt und hier*  
*die Unterhose anziehen*  
 [...]
 *Zieh sie doch an hier*  
*warum denn nicht (RDV, 337f.)*

Dene lässt es nicht zu, sie will nicht, dass Ludwig sich lächerlich macht, vor den beiden sich zur Schau stellt.

Während Dene, obwohl die sexuelle Beziehung zu ihrem Bruder wünschend, es ablehnt, dass Ludwig nackt im Speisezimmer steht, macht sich Ritter einen Spaß aus dieser Szene. Dene scheint es jedoch mit ihren Ambitionen ernst zu sein. Sie liebt ihren Bruder, so wie eine Ehefrau einen Ehemann liebt: Sie sorgt sich um ihn, bereitet gutes Essen vor, kauft Kleidung ein, hält die Wohnung in Ordnung, unterstützt ihn bei seiner Geistesarbeit<sup>267</sup> etc. und wünscht Sexualität. Die Beziehung zu Ludwig ist eine in gewisser Weise seriöse. Das eigene Kind/den eigenen Ehemann stellt man nicht bloß, indem man ihn im Speisezimmer Unterhosen anprobieren lässt. Auch gesteht Dene, dass sie sich nie für Männer interessiert hat, sondern nur für ihren Bruder Ludwig.

**Dene** [zu Ritter]  
*Geh habe ich oft gesagt*  
*du bist nicht gegangen*  
*Mich haben die Männer nie interessiert*  
*dich ja (RDV, 250)*  
 [...]

---

<sup>267</sup> Ich erinnere an diesen in der vorliegenden Arbeit schon mehrmals thematisierten Aspekt, dass die Akzeptanz der Geistesarbeit des Ehemanns durch die Frau eine zentrale Bedingung ist, dass die Partnerschaft funktioniert. Dies wird in diesem Theaterstück erneut bestätigt.

Es scheint tatsächlich so zu sein, dass Dene, die Schwester Ludwigs, die Rolle der Ehefrau übernimmt. Oben wurde belegt, dass sie auch nahtlos in die Mutterrolle schlüpft. Damit entsteht bei den Geschwister Worringers eine neue Familie, jedoch ohne (hinzugeheiratete) „neue Figuren/Männer“.

Dene übernimmt die Funktion der Mutter und Ehefrau, Ludwig die Doppelfunktion des Kindes und des Ehemannes. Des Kindes, da er betreut und umsorgt werden muss wie ein Kind („Ich weiß doch ich sehe doch/wie hilflos er ist“ RDV, 256), des Mannes, da er sexuelle Bedürfnisse Denes erfüllen soll bzw. erfüllt. Ludwig begeht (begegnet) damit dreifachen Inzest: als Jugendlicher mit „Mutter 1“ (leibliche Mutter), als Erwachsener mit „Mutter 2“ („Schwester1“) und „Schwester 2“ als Geliebte:

**Ritter**

*In aller Heimlichkeit*

sie zieht ihn an sich und will ihn küssen  
zuerst weigert er sich dann drückt er sie fest an sich,  
um sie zu küssen, bis sie ihre Schwester kommen hören

**Ritter** stößt ihn weg

*Bis du wahnsinnig*

*du brichst mir ja das Genick* (RDV, 340f.)

Es ist nicht nur Dene, die den körperlichen Kontakt zu Ludwig herstellen möchte, auch Ritter hat ein Interesse daran, jedoch nicht in der Rolle als Ehefrau, sondern in der Rolle der Geliebten („in aller Heimlichkeit“).

Das ganze Stück wird flankiert von Beethovens Symphonie *Eroica*.<sup>268</sup> Der Name *Eroica* spielt auf den Begriff Erotik an.

---

<sup>268</sup> Die Sinfonie Nummer 3 Es-Dur Opus 55, Sinfonia eroica, von Beethoven ist dem späteren Kaiser Napoleon gewidmet und sollte ursprünglich „Bonaparte“ heißen. Der Begriff „Eroica“ stammt aus dem Italienischen und bedeutet „die Heldische“, vgl. [www.brockhaus.de](http://www.brockhaus.de). Damit ist gezeigt, dass die Symphonie nicht Liebe und Erotik zum Thema hat. Allein im Namen schwingt der Begriff „Erotik“ mit. Alternativ könnte „die Heldische“, bezogen auf Bonaparte (der ja landläufig als großwahnwahniger „Herrscher“ gesehen wird), nun auf Ludwig bezogen werden: verrückt, großwahnwahnig, Held der Familie Worringer. Die Bemerkung Ritters: „Solange der Vater gelebt hat, durfte die Eroica nicht gespielt werden“, (RDV, 341) deutet darauf hin, dass der „Held“ und Mittelpunkt der Familie der Vater war, nicht Ludwig. Er übernimmt die Rolle des Mittelpunkts der Familie erst jetzt, im Kreise der Geschwister. Bemerkenswert ist auch, dass im Drama *Vor dem Ruhestand*, in dem eine sehr ähnliche (nahezu identische) Geschwisterkonstellation vorherrscht, der Bruder von seiner ihn umsorgenden und liebenden älteren Schwester auch als „Held“ (und „Kind“) bezeichnet wird.

**Vera**

[...]

*Du bist mein Held mein Kind*

*Du brauchst keine Angst zu haben* (Ruh, 92)

[...]

**Dene** [zitiert den Steinhof-Direktor]

[...]

*Sie tun gut daran Ihren Herrn Bruder  
wenigstens einmal in der Woche  
mit einem Frottierbadetuch abzureiben  
sechs oder sieben Minuten lang  
dazu spielen Sie ein Stück Eroica (RDV, 235)*

[...]

„dazu spielen Sie ein Stück Eroica“ ist selbstredend der Appell sexuelle Handlungen am Bruder vorzunehmen.

**Ritter**

*Hast du sie dir genau angeschaut  
geht zum Plattenspieler und legt die Eroica unter  
Knapperstbusch auf  
Was ich gesagt habe  
Die Eroica ganz leise  
Sie hat ihr Gesicht  
in deine Unterhosen gesteckt (RDV, 341)*

[...]

Diese komplexe erotische Konstellation (Inzest) zwischen den Geschwistern ist nur deshalb möglich, da sich diese komplett von der sozialen Umwelt abgeschlossen haben. Sie haben keine Beziehungen mehr zu Verwandten, Bekannten, nehmen nicht mehr am sozialen Leben teil, verlassen offensichtlich kaum das Haus.

**Dene**

[...]

*Ich habe es so eingerichtet*

[...]

*daß wir alleine sind  
bei seiner Heimkehr  
nur wir Geschwister  
ohne Personal (RDV, 231)*

[...]

**Dene**

[...]

*Nach Monaten zum erstenmal wieder  
mit Ludwig zusammen und nachtmahlen  
wir drei allein  
unbehelligt*

**Ritter**

*Geschwisterliebe  
zu dritt (RDV, 262f.)*

[...]

Die Geschwister stehen unter keiner sozialen Kontrolle und können deshalb ungestört ihre Inzestwünsche ausleben. Am Ende des Dramas sitzen sie glücklich und entspannt am Kaffeetisch.

Ritter und Dene kommen mit Kaffee herein und decken den Tisch

*Voss*

*Großes Geometriebedürfnis*

*Großes Kaffeebedürfnis*

*Kein Gesellschaftsbedürfnis* (RDV, 345)

Eine höchst amüsante Bemerkung gegen Ende des Textes, wenn man unter „Geometriebedürfnis“ eine erotische Dreieckskonstellation versteht.

## 10.5 Vor dem Ruhestand

Das Stück *Vor dem Ruhestand* mit dem Untertitel *Komödie von deutscher Seele* erschien 1979 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main und wurde am 29.6.1979 am Württembergischen Staatstheater Stuttgart unter der Regie von Claus Peymann uraufgeführt.<sup>269</sup>

Manfred Mittermayer geht in seiner Besprechung des Stückes<sup>270</sup> auf die Entstehungsgeschichte des Dramas ein und stellt fest, *Vor dem Ruhestand* „hing mit zwei Affären zusammen, die symptomatisch für die politische Situation der Bundesrepublik Deutschland in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre waren“.<sup>271</sup> In der Tat kann man das Drama auch als politisches Drama lesen, handelt es sich doch, auf dieser Ebene, um die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit, hier um das politische Wirken ehemaliger Nationalsozialisten in der Nachkriegszeit (Stichwort: Filbinger-Affäre). Es geht also um den Transport und die sich anschließende Rechtfertigung nationalsozialistischer Werte in unsere Zeit hinein. Dabei spielt die Sentimentalität der Protagonisten, ihre Auseinandersetzung mit der „linken“ politischen Opposition und der Wunsch nach dem Wiederaufleben nationalsozialistischer Ideen eine große Rolle. Diese Aspekte werden in dem vorliegenden Theaterstück virulent. Mein Augenmerk gilt jedoch den, von der politischen Färbung losgelösten Beziehungen der Figuren im Rahmen der Geschwisterkonstellation. Mittermayer räumt ein: „Wie viele Bernhard-Stücke handelt auch ‚*Vor dem Ruhestand*‘ vom obsessiven Weiterwirken eines Familiensystems.“<sup>272</sup>

Im Hause des Gerichtspräsidenten Rudolf Höller (ehemaliger Lagerkommandant und SS-Mann) feiern dieser und seine Schwestern Vera und Clara alljährlich am 7. Oktober Himmlers

<sup>269</sup> Vgl. Internetseite der ITBG, [www.thomasbernhard.at](http://www.thomasbernhard.at), eingesehen am 29.01.2021.

<sup>270</sup> Vgl. Mittermayer 2018, S. 231–236.

<sup>271</sup> Mittermayer 2018, S. 231.

<sup>272</sup> Mittermayer 2018, S. 232.

Geburtstag. Gleich zu Beginn des ersten Aktes wird deutlich, dass diese Feier (selbstverständlich) geheim durchgeführt werden muss. Die Dienstin Olga wird rechtzeitig zur Großmutter geschickt.

**Vera**

[...]

*wir brauchen keine Zeugin am siebten Oktober* (Ruh, 22)

[...]

Clara, die jüngere Schwester, steht in deutlicher Opposition zu Vera und ihrem Bruder, sie ist die zeitung- und bücherlesende „linke“ Intellektuelle und eine ausgewiesene Nazihasserin. Sie weiß, warum Olga weggeschickt worden ist. Es wäre fatal für Vera und Rudolph, erführe Olga von den Vorkommnissen am 7. Oktober und meint damit nicht nur die inszenierte Verherrlichung der nationalsozialistischen Idee, sondern auch, wie unten gezeigt wird, die Demonstration der inzestuösen Ambitionen von Rudolf und Vera. Um auch nicht das geringste Risiko einzugehen, dass von den Ereignissen etwas nach außen dringt, hatte Vera ein taubstummes Mädchen eingestellt.

**Clara**

[...]

*Du hast gewußt*

*warum du dir ein taubstummes Mädchen*

*ausgesucht hast*

*für deine Zwecke* (Ruh, 13)

**Vera**

[...]

*darauf beruht ja alles*

*daß sie nicht hört*

*und nicht redet*

*stell dir vor sie redete*

*und sie hörte* (Ruh, 14)

**Vera**

[...]

*Was sie sieht*

*ist mit gleichgültig*

*wenn sie nur nichts ausplaudert* (Ruh, 20)

[...]

Die Geschwister Höller (Vera und Rudolf) benötigen zur Durchführung ihrer geheimen Wünsche (Naziverehrung und Inzest) einen Raum ohne soziale Kontrolle. Die Herstellung eines solchen „Raumes“ ist auch in den bereits thematisierten Inzestkonstellationen ein großes

Thema, allerdings nur für Geschwister aus (höheren) Gesellschaftsschichten, die eine soziale Kontrolle fürchten, wissen, dass sie gegen die gesellschaftlichen Normen, die diese soziale Schicht einzuhalten hat, verstoßen. Das sind die Roithamer-Geschwister in *Korrektur*, die Worringer-Geschwister in *Ritter, Dene, Voss* und das Geschwisterpaar in *An der Baumgrenze*. Bruder und Schwester in *Der Zimmerer* müssen nicht eigens Räume aufsuchen, in denen sie ihrer „Natur“ nachgehen. Der Raum, in dem sie mit ihrer Familie leben, der gemeinhin als asoziales Milieu bezeichnet wird, erlaubt bereits Gewalt, Brutalität, sexuellen Missbrauch und Inzest.

Clara steht im deutlichen Gegensatz zu Vera und Rudolf. Sie bringt immer wieder ihren Hass gegenüber den Geschwistern zum Ausdruck. Sie lehnt nationalsozialistische Ideen ab, und sie empfindet die Liebesbeziehung zwischen Vera und Rudolf als geschmacklos.

**Clara** [zu Rudolf]

*Ich verabscheue dich  
dich und alles was du tust  
alles was du bist  
alles was du getan hast  
und ich verabscheue Vera* (Ruh, 95)

**Rudolf**

[...]  
zeigt auf Clara  
*da hockt unser Feind  
springt auf  
ich wünschte du verrecktest  
und ließest uns in Ruhe* (Ruh, 97)  
[...]

Obwohl Clara die Verhältnisse im Hause Höller massiv kritisiert, ist es ihr buchstäblich nicht möglich, wegzugehen und außerhalb des Kreises der Geschwister, in der Öffentlichkeit, die Zustände anzuprangern. Clara ist an den Rollstuhl gefesselt. Damit lebt sie in Abhängigkeit von ihrer Schwester (Pflege) und ihres Bruders (finanzielle Versorgung des Haushalts). Ihre Rebellion ist nur innerfamiliär, sie hat (auf den ersten Blick) keine Auswirkungen auf die Machenschaften von Rudolf und Vera.

Die Geschwister bilden somit ein fest abgeschlossenes System, eine, wie es im Text heißt, „Verschwörung“.

**Vera** [zu Clara]

[...]  
*Rudolf spricht oft davon  
ob es nicht besser wäre  
du wärst in einem Sanatorium*



*Keine Angst  
wir getrauen uns nicht  
Wir sind ja eine Verschwörung  
[...]  
das sind wir uns alle schuldig  
daß wir uns gegenseitig alle Wünsche erfüllen  
Im Grunde ist es ein idealer Mechanismus  
du und ich und Rudolf (Ruh, 21f.)  
[...]*

**Vera**  
[...]  
*Wir sind immer nur mit uns beschäftigt  
ich mit dir  
du mit mir  
und mit Rudolf (Ruh, 50)  
[...]*

**Rudolf** [zu Clara]  
[...]  
*Wir und das heißt Vera und ich und du  
Wir werden zusammenbleiben  
Ganz gleich wie lange  
Das habe ich geschworen  
Wir müssen uns aushalten mein Kind (Ruh, 68)  
[...]*

Wir haben es im Hause Höller, wie im Hause Worringer in *Ritter, Dene, Voss*, mit einem starren, massiv ritualisierten, unveränderbaren Geschwistersystem zu tun. Auch bei den Geschwistern Höller wird „nichts“ verändert, selbst (vgl. die einschlägigen und oben belegten Szenen bei den Worringers) die Wohnung (und nicht nur Denken und Handeln) ist buchstäblich verstaubt, da alles „unberührt“ bleiben soll.

**Vera** [zu Clara]  
[...]  
*soviel Staub liegt auf den Fensterbänken  
Du kannst das alles nicht sehen  
[...]  
wie es in der Küche aussieht  
[...]  
Im Grunde stößt auch mich alles hier ab  
aber die Vorstellung  
etwas ändern zu müssen (Ruh, 29)  
[...]*

**Vera**

[...]

*Wir haben überhaupt nichts geändert hier*

*alles ist so wie wir es von den Eltern übernommen haben* (Ruh, 92)

[...]

Es ist letztlich ein konstantes Denksystem: So leben wir, so haben wir immer gelebt, so werden wir zukünftig leben. Jeder in diesem System spielt die ihm zugewiesene Rolle, vergleichbar den Rollen in einem Theaterstück.

**Vera**

[...]

*Wir haben unser Theaterstück einstudiert*

*seit drei Jahrzehnten sind die Rollen verteilt*

*jeder hat seinen Part*

*abstoßend und gefährlich*

*jeder hat sein Kostüm*

*wehe wenn der eine in das Kostüm des anderen schlüpft*

*Wann der Vorhang zugemacht wird*

*bestimmen wir drei zusammen* (Ruh, 43f.)

[...]

**Vera**

[...]

*So viele Jahre spielen wir unsere Rolle*

*wir können nicht mehr heraus* (Ruh, 41)

[...]

Und die Abläufe am 7. Oktober sind wie ein Brennglas, das Theaterhafte überdeutlich zu sehen: Essen wird aufgetischt, Höller zieht seine SS-Uniform an, es wird reichlich Alkohol getrunken, Höllers Album mit Fotos aus seiner Nazizeit wird durchgeblättert und ausgiebig „gewürdigt“, und schließlich gehen Rudolf und Vera „ins Bett“. Wie theaterhaft dieser Abend ist, wird auch daran deutlich, dass Clara (an diesem Abend ausnahmsweise nicht) sich opfern muss, einen KZ-Häftling zu spielen. Ihr werden die Haare geschoren und sie hat KZ-Kleidung anzuziehen.

**Vera**

[...]

*Letztes Jahr hat er verlangt*

*daß ich dir die Haare schere*

*und dir die KZ-Jacke umhänge* (Ruh, 45)

[...]

Vera wiederum muss sich als „deutsches Mäd“ verkleiden.

**Vera**

[...]

dreht sich nach Clara um und zeigt ihr die auf den Kopf  
gesteckten Zöpfe

*So hat er mich gern*

*genau so*

*Erinnerst du dich*

*so sind wir als Mädchen herumgelaufen*

*im Kriege*

*in der Nazizeit (Ruh, 59)*

[...]

Und Höller selbst trägt seine SS-Uniform.

Die Realität der Geschwister Höller ist ihr Theater, die objektive Realität für sie Theater. Wenn sie sich am 7. Oktober verkleiden, sieht es aus, als sei es Theater, doch das, was sie spielen, ist ihre Wirklichkeit, ihr Denken. Sie müssen dieses Leben spielen, es darf offen nicht gelebt werden. Umgekehrt müssen sie in der Realität Theater spielen, Rollen einnehmen und Texte wiedergeben, die nicht die ihrigen sind.

In dem in den letzten Seiten geschilderten Kontext steht die inzestuöse Beziehung zwischen Rudolf und seiner Schwester Clara. Es ist kein versteckter Inzest, man redet offen darüber, da es, wie gesagt, keine Menschen gibt, die das Familienleben der Öffentlichkeit mitteilen: Das Hausmädchen Olga ist bei der Großmutter, darüber hinaus taubstumm, Clara sitzt im Rollstuhl.

**Vera** [zu Clara]

[...]

*Wenn ich mit Rudolf ins Bett gehe*

*so ist das doch das Nächstliegende*

*ich empfinde es als das Natürlichste*

[...]

*Wir ziehen die Vorhänge zu wenn es Zeit ist*

*Kein Mensch weiß was wir tun*

*kein Mensch weiß was wir denken*

*kein Mensch weiß was wir sind*

*Wir haben kein Geheimnis vor uns nicht wahr (Ruh, 41)*

[...]

**Clara**

[...]

*Es ist ganz klar*

*daß ihr auch an Himmlers Geburtstag*

*miteinander ins Bett geht (Ruh, 33)*

[...]

Clara sagt „auch an Himmlers Geburtstag“, was bedeutet, dass Vera und Rudolf nicht nur an diesem Tag miteinander sexuell verkehren.

Der Inzest wird auf verschiedenen Ebenen thematisiert und legitimiert. Zunächst ist es ein „natürlicher Vorgang“, d.h. er hat quasi ein naturgegebenes Recht stattzufinden. „Die Natur“<sup>273</sup> wird herangezogen, um Verhalten zu legitimieren.<sup>274</sup> Man kann und soll sich dem „natürlichen Verhalten“ nicht entgegensetzen.

„Die Natur kannst du nicht hintergehen [...].“ (Ruh, 24)

„[...] ich empfinde es [den Inzest] als das Natürlichste.“ (Ruh, 41)

„[...] wie ich es mit Rudolf habe. Wir können nicht anders [...].“ (Ruh, 42)

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf die Szenen eingehen, in denen Höller die sein Haus umgebende Natur preist. Er hat es durch politische Intervention geschafft, dass in der Nähe seines Hauses keine chemische Fabrik gebaut wurde, sondern am anderen Ende der Stadt.

**Rudolf**

[...]

*Die Leute wissen ja gar nicht*

*wie dankbar sie mir sein müssen*

*Für Generationen habe ich die Natur gerettet in diesem Stadtteil*

[...]

*Und dabei habe ich die ganze Zeit nur an uns gedacht*

*daß wir uns den Blick aus unserem Fenster*

*nicht zerstören lassen dürfen (Ruh, 72f.)*

[...]

Mit der politischen Einflussnahme Höllers auf das Bauvorhaben werden „unbewusst“ mehrere Ziele Höllers verwirklicht. Erstens glorifiziert er die Natur in seiner unmittelbaren Umgebung, um noch einmal den Wert des Natürlichen zu betonen. Er stellt damit eine Verbindung her mit der real zu beobachtenden Natur, der Auffassung der Nationalsozialisten über „gesundes, na-

<sup>273</sup> Die Begriffe Natur und Natürlichkeit sind bei Bernhard von zentraler Bedeutung. Renate Langer (vgl. Langer 2018) hat ihrem Aufsatz „Natur, Natürlichkeit, Künstlichkeit“ einen ausgezeichneten Überblick über den Naturbegriff im Bernhards Werk gegeben. Die zentrale Aussage besteht darin, dass die Natur (sieht man von Bernhards Jugendwerken ab, bei denen die „Natur“, respektive Landschaften, Wälder, Blumenwiesen etc. noch „beschrieben“ werden), wie Langer sich ausdrückt, zum *locus terribilis* wird. Aber es ist nicht nur die den Menschen permanent bedrohende „äußere Natur“, sondern das Leben ist auch ein permanenter Kampf gegen die „innere Natur“, gegen Krankheit, Gebrechlichkeit, (sexuelle) Triebhaftigkeit. Langer: „Was ihre zerstörerische Kraft angeht, steht die innere Natur der äußeren jedenfalls in nichts nach.“ Schließlich reflektieren die Texte Bernhards auch über die Tatsache, dass die Natur ein kulturelles Konstrukt ist. Wir definieren immer neu, was wir unter Natur verstehen und die Natur ist dann exakt das, was wir definieren. Verwiesen sei an dieser Stelle an den Eintrag zum Stichwort „Natur“ in der Brockhaus-Enzyklopädie (<https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/natur>; Zugriff am 08.02.2021). Hier wird umfassend der Umgang mit dem „zentralen Begriff der europäischen Geistesgeschichte“ erläutert.

<sup>274</sup> An dieser Stelle sei noch einmal eine gemachte Fußnote aus der Analyse des Textes *Der Zimmerer* angefügt: „[...] die Natur bringe unaufhörlich alle möglichen Verbrechen, darunter die Menschenverbrechen, hervor; die Natur verschaffe sich ihre Verbrechen rechtmäßig. Alles sei immer in der Natur und aus der Natur [...].“ (Zim, 93).

türliches, reines Leben“ („Was zwischen Rudolf und mir ist, ist vollkommen sauber, es ist rein.“ Ruh, 55) und seiner natürlichen Bedürfnisse, z.B. die Umsetzung des Inzestes. Darüber hinaus bedeutet die Niederschlagung des Bauvorhabens, dass nicht nur im Höllerhaus, sondern auch in der Nähe des Höllerhauses keine Veränderungen stattfinden.

**Clara** ruft

*Das hätte er [der Vater] nicht haben wollen  
was nachher geschehen ist*

**Vera** ruft zurück

*Wie meinst du das*

**Clara**

*Du und Rudolf*

**Vera**

*Das verstehst du nicht*

*Es hat sich so ergeben*

*Es vereinfacht so vieles*

[...]

*wenn es anders wäre*

*wenn Rudolf geheiratet hätte*

*so ist er bei uns*

*alles bleibt unter uns* (Ruh, 26)

**Vera** [zu Rudolf]

*Welchen Mann hätte ich heiraten sollen*

*Kein einziger fällt mir ein*

*Du vielleicht* (Ruh, 88)

**Vera**

[...]

*Kniet sich vor ihn hin und fängt an seine Füße zu massieren*

*Das würde ich niemanden anderen tun*

*Keinem anderen Mann nur dir*

[...]

*Du bist mein Held mein Kind* (Ruh, 92)

[...]

Die Beziehung Veras zu Rudolf „vereinfacht alles“, die Familie nimmt keine anderen Mitglieder durch Heirat auf. Sie ist nicht bereit, sich zu verändern. Auch der generelle Umgang der Familienmitglieder untereinander bleibt unverändert. Waren die Eltern der Höllergeschwister noch am Leben, herrschte auch in dieser Figurenkonstellation Hass, Zwietracht, Demütigung, Missbrauch etc.

**Vera** [zu Clara über ihre Eltern]  
 [...]
 *Glaubst du er hat sie geliebt*  
*Euer Vater hat mich immer nur mißbraucht hat sie gesagt*  
*Euer Vater ist ein Unmensch (Ruh, 28)*  
 [...]
 **Clara**  
 [...]
 *Es ist immer schauerlich gewesen*  
*wie die Eltern noch gelebt haben*  
 [...]
 *und seit sie tot sind*  
*hat sich nichts geändert*  
*nur ihr seid noch gemeiner und niederträglicher geworden (Ruh, 48)*  
 [...]

Schließlich resümiert Clara treffend:

**Clara** zynisch  
*Anfüllen mit Musik*  
*das glaubst du doch selbst nicht*  
*daß dir das gelungen ist*  
*dieses schauerliche Haus lebendig zu machen*  
*dieses Totenhaus (Ruh, 47)*

„Alles wird vereinfacht“ bedeutet, dass den Schwierigkeiten einer Ehe, die nahezu ausnahmslos immer vorhanden sind (siehe die Ehe der Eltern der Höllergeschwister) ausgewichen wird.<sup>275</sup> Höller nimmt nun auch die Rolle, neben seiner Rolle als Bruder, die des Vaters und des Kindes („du bist mein Held, du bist mein Kind“ Ruh, 92) ein. Vera die Rolle der Schwester, der Ehefrau und der Mutter. Der Tausch der Rollen fällt den Höllergeschwistern leicht, ich erinnere daran, dass sie letztlich „Theater“ spielen.

Ein weiterer Inzest vervollständigt die Bindung der Geschwister untereinander. Clara hat immer kurz vor dem 7. Oktober einen besonderen Traum.

---

<sup>275</sup> Die Vorbehalte gegenüber Ehe und Familie gehen im Hause Höller soweit, dass die Querschnittslähmung Claras, verursacht durch einen Bombenangriff, als Glücksfall betrachtet wird. Wäre Clara nicht an den Rollstuhl gefesselt, hätte sie wahrscheinlich die Familie verlassen und geheiratet und dies wäre ein noch größeres Unglück.

**Vera**  
 [...]
 *Wenn du nicht zerstört worden wärst*  
*du hättest auf alle Fälle geheiratet*  
*dich selbständig gemacht*  
*aber wahrscheinlich wärst du gar nicht mehr am Leben*  
*du hättest dich vernichtet*  
*dein Unglück hat dich vor der Vernichtung bewahrt (Ruh, 60f.).*  
 [...]

**Clara**

*Ein großes Tier verstehst du  
wild  
vollkommen behaart  
immer größer immer erdrückender  
ich kann mich nicht wehren  
ich habe Angst daß es mich erdrückt  
In dem Augenblick in welchem er mich erdrückt  
wache ich auf*

**Vera**

*Du träumst immer  
daß dich ein Mann erdrückt  
[...]  
das ist ganz klar daß du Angst hast  
daß dich der Mann erdrückt  
[...]  
Du hast ihn wieder nicht gefragt  
wie er heißt  
das ist das wichtigste  
daß du ihn fragst wie er heißt*

**Clara**

*Nein (Ruh, 23f)  
[...]*

Es liegt nahe, dass dieser Alptraum Claras in Bezug steht zu einem sexuellen Missbrauch, den Clara als Kind erlebt hat. Doch es gibt keine Namen. Die Tat bleibt ungeklärt. Eines steht jedoch fest, „am schlimmsten ist es [das Traumerlebnis] immer vor dem siebten Oktober“ (Ruh, 23), also vor jenem Tag, an dem Rudolf regelmäßig mit seiner Schwester sexuellen Kontakt hat. Möglicherweise hat Rudolf auch seine jüngere Schwester sexuell missbraucht, und zwar vorwiegend in Zusammenhang mit den Feierlichkeiten am 7. Oktober. Clara scheint dies verdrängt zu haben, und die Tat manifestiert sich nun im Traum.<sup>276</sup> Eine psychoanalytische Auslegung lässt jedoch auch eine andere Deutung zu, die ich favorisiere, nämlich jene, dass der Traum Triebbedürfnisse und geheime Wünsche darstellt. Dies würde bedeuten, dass auch Clara sich unbewusst Sexualverkehr (am 7. Oktober) mit ihrem Bruder wünscht. Zu dieser Theorie passt exakt das Drängen Veras, Clara solle den Namen des Mannes im Traum erfragen.

<sup>276</sup> Ich möchte hier nicht näher auf die *Traumdeutung* Freuds eingehen (Vgl. Freud 1991, S. 79–229), nur betonen, dass der Traum in der Psychoanalyse *Trieb- und Affektzustände, Wünsche und Ängste der Person sowie deren lebensgeschichtlich bedingte Situation darstellen*. Vgl. Brockhaus-Psychologie 2001, S. 633.

**Vera**

*Du mußt fragen  
ansprechen mußt du ihn  
Dein Ungeheuer  
bevor es dich erdrückt  
Wenn es zum Mann geworden ist  
wie er heißt*

**Clara**

*Ja*

**Vera**

*Das schlimmste ist  
daß du nicht fragst wie er heißt  
Du mußt wissen wie er heißt (Ruh, 24)  
[...]*

Würde Clara den Namen ihres Bruders nennen und damit ihre geheimen Wünsche manifestieren, wäre sie, die Querulantin, Bruder- und Schwesterhasserin, vollends im Pakt der Geschwister angekommen, gleichgeschaltet.

Am Ende des Textes erleidet Rudolf einen Herzanfall und man ist genötigt, einen Arzt zu rufen. Die Situation ist eskaliert, im Rausch bedroht Rudolf Clara mit einer Pistole, setzt sie ihr ans Genick (vgl. Ruh, 131), bis er schließlich zusammenbricht.

Vera kennt sofort die Ursache für die Aufregung und damit die Ursache für den Herzanfall ihres Bruders.

**Vera** [zu Clara]

*Du bist schuld  
Mit deinem Schweigen  
du mit deinem ewigen Schweigen (Ruh, 133)  
[...]*

Clara schweigt in zweifacher Hinsicht. Sie beteiligt sich nicht wohlwollend am feierlichen Gespräch, wodurch sie ihre Ablehnung Rudolf, Vera und der Nazithematik gegenüber zum Ausdruck bringt. Vera und Rudolf würden es sich wünschen, dass Clara verbal die Zusammengehörigkeit der Geschwister demonstriert, in ihrem Sinne die Verschwörung auch mit Wörtern unterstreicht. Rudolf stört dieses Schweigen massiv, es irritiert ihn, er findet keine Zustimmung von Clara. Doch noch bedeutender ist das Schweigen Veras bezüglich des Namens des Mannes, der über sie am 7. Oktober wie ein Tier herfällt. Würde sie diesen Namen nennen, ginge Rudolf als Gewinner hervor. Damit würde er sie in eine extreme Form (praktizierte Sexualität) einbin-



den in die Geschwisterkonstellation, und ihre Rolle als Rebellin wäre damit endgültig gestorben. Doch sie tut es nicht, kann es nicht oder will es nicht.<sup>277</sup>

## 10.6 Zusammenfassung

Inzest,<sup>278</sup> Geschlechtsverkehr zwischen Eltern und Kindern oder zwischen Geschwistern ist gesetzlich verboten und kulturell tabuisiert, wobei einvernehmlicher Inzest zwischen Geschwistern die am wenigsten tabuisierte Form des Inzests ist und das gesetzliche Verbot aktuell diskutiert wird.<sup>279</sup>

In den analysierten Texten findet ausschließlich Inzest zwischen Geschwistern statt. Praktizierte Sexualität, z.B. zwischen Eheleuten im Rahmen einer „Liebesbeziehung“, darauf wurde bereits an verschiedenen Stellen der vorliegenden Arbeit hingewiesen, findet in der Literatur Bernhards (in den hier besprochenen Texten) nicht statt. Das Thema Sexualität wird in Träume verbannt oder im Rahmen von Inzestkonstellationen angesprochen.

Da Inzest ein kulturelles Tabu ist, muss er, in der Regel, räumlich außerhalb des Zugriffs der sozialen Kontrolle durchgeführt werden. Dafür eignen sich zum einen kaum bewohnte oder unbewohnte Landstriche, (extreme) Naturräume, wie z.B. das Hochgebirge (vgl. *An der Baumgrenze*) oder endlose Wälder (vgl. *Korrektur*), zum anderen geradezu hermetisch von der Umwelt abgeschlossene, für niemanden zugängliche „Inseln“ innerhalb der üblichen Lebensräume, respektive „geschlossene“ Wohnungen oder Häuser (vgl. *Ritter, Dene, Voss* und *Vor dem Ruhestand*), in denen sich ausschließlich die betroffenen Figuren aufhalten.

Auffallend ist, und dies ist äußerst bedeutsam und muss festgehalten werden, dass in *Der Zimmerer* die oben beschriebenen „Räume“ nicht Voraussetzung sind für die Durchführung von Inzest. Ich erinnere an die Aussage der Schwester des Zimmerers: „Wenn ich nur an die Nacht hinter dem Bahnhof denke ...“ Bahnhöfe sind das exakte Gegenteil einer unbewohnten Naturregion oder einer unzugänglichen Wohnung. Sie sind Plätze, an denen sich zahlreiche Menschen aufhalten und damit ein hohes Maß an sozialer Kontrolle stattfindet. In der Nähe dieses Platzes findet (wahrscheinlich) die Vergewaltigung der Schwester durch den Bruder statt.

---

<sup>277</sup> Auch Reika Hane (Vgl. Hane 2014, S. 99–101) thematisiert „das Schweigen“ Claras. Dabei geht sie mit meiner Auffassung d'accord: „Dieses Schweigen stört ihre Geschwister. Wolfgang Braungart zufolge sind Rituelle Akte der Zustimmung, und sie erfordern Zustimmung durch die teilnehmenden Subjekte (Borchert: *Rituelle und Literatur*, 1996).“ Doch, wie oben erwähnt, und leider bei Hane nicht thematisiert, aber ich hätte es mir gewünscht, ist das Schweigen bezüglich des Namens des Mannes, der im Traum über sie herfällt, das eigentlich bedeutsame „Schweigen“ in diesem Text.

<sup>278</sup> Vgl. Brockhaus-Psychologie 2001, S. 279.

<sup>279</sup> <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/inzest-psychoanalyse>. Eingesehen am 29. April 2021.

Schwester und Bruder aus *Der Zimmerer* stammen aus der unteren Gesellschaftsschicht, tendenziell aus dem asozialen Milieu und reflektieren nicht permanent explizit über ihr Sexualverhalten. Der Grad der Kultivierung, Bändigung, Beherrschung der sexuellen Bedürfnisse ist gering ausgeprägt. Sie sehen keinen Anlass, sich zu verstecken, sie befürchten keine moralische Abstrafung durch die Gesellschaft, denn aufgrund ihrer immanenten Zuordnung zu einem asozialen Milieu ist diese ohnehin vorhanden. Die Schwester akzeptiert, wie oben gesagt, „die Natur“ ihres Bruders, und Anwalt wie Schwester halten fest, dass eine Kultivierung, eine Änderung des Naturzustandes (eine sogenannte Besserung), nicht möglich ist. Beide Figuren, Schwester wie Bruder, bleiben im Text „am Leben“. Es wird sogar mit der Option gespielt, dass sie gemeinsam eine Wohnung teilen.

Die Figuren in *Ritter, Dene, Voss* und *Vor dem Ruhestand* stammen aus dem bürgerlichen und/oder intellektuellen-künstlerischen Milieu. Sie haben sich zur Durchführung ihres Inzestvorhabens nicht nur räumlich, sondern auch gesellschaftlich isoliert. Faktisch nehmen sie nicht oder kaum mehr am gesellschaftlichen Leben teil. Damit entziehen sie sich der sozialen Kontrolle. Mögliche „Mitwisser“ oder „Zuseher“, wie z.B. das Dienstmädchen Olga in *Vor dem Ruhestand* oder Vera im selbigen Stück, sind taubstumm oder nicht mobil (an den Rollstuhl gefesselt). Darüber hinaus verharren sie in einem geradezu infantilen Zustand, eine Emanzipation von der Elterngeneration hat faktisch nicht stattgefunden. Sie übernehmen „Kinderrollen“, „Mutterrollen“ innerhalb der Geschwistergruppe etc., was zwingend sein muss, denn nur so entgehen sie dem Kontakt mit der Gesellschaft, um z.B. potentielle Ehepartner zu suchen. Vera in *Vor dem Ruhestand* ist gleichzeitig „Mutter“ ihres Bruders und „Ehefrau“ ihres Bruders. In diesem Chaos der sozialen Rollen wundert es nicht, dass auch keine genormten Sexualbeziehungen stattfinden. Der stattfindende Inzest wird als „normal“ bezeichnet. In den beiden genannten Dramen wird der Inzest auch (wie bei der Erzählung *Der Zimmerer*) nicht mit dem „Tod bestraft“. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass das Geschwisterpaar in *Der Zimmerer* keinen „sozialen Aufwand“ betreiben muss, um den Inzest zu verbergen. Die Geschwisterpaare in den beiden anderen Dramen müssen sich in die „soziale Isolation“ begeben, sind faktisch bereits in einem Zustand des „Nicht-Lebens“. Nur dort ist Inzest möglich.

Die beiden Geschwister in *An der Baumgrenze* sind Figuren, die voll im Leben integriert sind, er ist im großbäuerlichen Kontext zu finden, sie ist Intellektuelle (Studentin). Um Inzest zu vollziehen, suchen sie außersoziale Räume auf, ein entlegenes Gasthaus mit buchbaren Zimmern im Hochgebirge. Sie wissen um ihren Verstoß gegen kulturelle Normen (sie verstoßen

nicht einfach, wie die Geschwister in *Der Zimmerer*), was zu enormen psychischen Belastungen führt. Die logische Konsequenz ist der Selbstmord.

Beim Geschwisterpaar in *Korrektur* finden wir die Konstellation, dass nur der Mann Inzest wünscht, die ihn nur platonisch liebende Schwester hingegen nicht. Beide sind Intellektuelle und in der Gesellschaft voll integriert. Der Bruder (Roithamer) steht somit vor einem doppelten Problem: Erstens sucht er einen gangbaren Weg, im Rahmen seiner gesellschaftlichen Position („Architekt“; Universitätsdozent) Inzest umzusetzen, zweitens muss seine Schwester vom Inzestvorhaben überzeugt werden. Die Lösung sieht Roithamer im Bau eines gigantischen Kegels in der Mitte des Kobernaüßerwaldes (außersozialer Raum), gedacht als Geschenk (ein Wohnkegel) für seine Schwester. Sein Intellekt lässt ein übergroßes Phallussymbol entstehen, das seine Schwester von seiner enormen Zuneigung überzeugen soll. Doch die Frau lehnt den Kegel ab, lehnt das Inzestvorhaben Roithamers (schon in seinem Entstehen) ab. Dennoch konfrontiert (Vergewaltigung) Roithamer sie mit seinen Wünschen. Er zeigt ihr den Kegel. Die Schwester erkrankt und stirbt. Daraufhin begeht Roithamer Selbstmord.

Die Texte sehen durchaus die Möglichkeit des Inzests zwischen Geschwistern. Es ist ein praktikierbares Modell der Partnerschaft. Voraussetzungen hierfür sind:

- a) Die Geschwister stammen aus dem naturnahen, unkultivierten, nicht-intellektuellem, asozialen Milieu. Ihr Verhalten (oftmals das Verhalten des Mannes als treibende Kraft) ist ein „natürliches“ Verhalten, nicht veränderbar, somit „normal“ und akzeptabel.

Oder:

- b) Die Geschwister isolieren sich von der Gesellschaft, halten eventuelle Beobachter und Zuhörer fern. Durch ihre Isolation muss sich die Geschwistergruppe neu organisieren, sie entledigen sich ihrer eigentlichen Rolle (Kinder der Elterngeneration) und gehen traditionelle Beziehungen ein (Mutter-Kind; Ehefrau-Ehemann). In diesem Kontext findet dann Inzest statt, der als solcher erkannt wird, jedoch nun, in den neuen Beziehungskonstellationen, als „normal“ angesehen wird.

Bei den Texten, die das Modell der Geschwisterehe ablehnen, gilt Folgendes:

Beide Geschwister stammen aus dem bürgerlich-intellektuellem Milieu und sind vollends in der Gesellschaft integriert. Durch die permanente soziale Kontrolle stehen sie massiv unter psychischem Druck. Sie sind gezwungen, immer wieder von der Gesellschaft zu fliehen, außersoziale Räume aufzusuchen oder mit ihrem Denken (das des Mannes) komplizierte Modelle und Rechtfertigungen der Inzestaübung zu entwerfen. Unter derartigen Bedingungen scheitert die Geschwisterliebe. In den Texten bedeutet dies den Tod der Figuren.

*[...] und während ich [...] alles aufkläre, die Natur aufkläre, und das Aufgeklärte erkläre, denn alles, was aufgeklärt ist muß auch erklärt werden, sagte der Fürst, das ist ein uralter notwendiger Vorgang, während ich also den Begriff der Natur zu erklären und aufzuklären und wieder zu erklären versuche [...]*

Thomas Bernhard, *Verstörung*

*Ich sehne mich nach dem Alleinsein, aber bin ich allein, bin ich der unglücklichste Mensch.*

Thomas Bernhard, *Auslöschung*

## 11 Forschungsergebnisse

### 11.1 Ehefrauenfiguren

Wenn im Folgenden der Versuch unternommen wird, eine Zusammenfassung der vorgenommenen Textanalysen zu formulieren, birgt dies die Gefahr, entweder sich in Einzelheiten zu verzetteln, so dass eine „Grundaussage“, „ein Ergebnis“ nicht deutlich erkennbar wird oder die einzelnen Analyseerkenntnisse soweit zu harmonisieren, dass ein zwar plakatives und damit klar und gut lesbares „Ergebnis“ steht, man jedoch dem vielschichtigen Werk Bernhards nicht gerecht wird. Der Mittelweg dürfte wohl der richtige sein. Der Bernhard-Experte wird durchaus Passagen aus Dramen und Prosa mir vorhalten können, die zeigen, dass die eine oder andere These so nicht formuliert werden kann. Selbstverständlich gibt es immer (mehr oder weniger gewichtige) Ausnahmen von der Regel. Ich bemühe mich, sind sie mir bekannt, auf diese Details explizit hinzuweisen. Dennoch sollten meine Analyseergebnisse am Ende klar erkennbar sein, so dass sie in der Literaturwissenschaft eindeutig kommunizierbar sind.

Die Texte Thomas Bernhards kreisen vornehmlich um die Themen „Natur“, „Kunst“, „Wissenschaft“, „Staat“, „Familie“ und „Frauen“.

Wenn in den Texten Bernhards von Natur die Rede ist, dann ist damit in keinem Falle weder eine Naturbeschreibung (Landschaften, Pflanzen, Tiere) gemeint noch eine Schilderung von „in der Natur“ beobachtbaren Vorgängen (Tierverhalten, Wetterphänomene, Naturgewalten etc.). „Natur“ bedeutet bei Bernhard einerseits das Gegenstück zur Kultur/zur Kunst, also das

Unkultivierte, das Zügellose, das Unberechenbare, das Bedrohliche, das Zerstörende, das Unvernünftige, das Nicht-Geistige etc., andererseits die „innere Natur“ des Menschen, seine Ängste, sein Grübeln, sein Zweifeln, sein Fragen, seine Bestimmungen, seine Triebe, seine Bedürfnisse etc. und die damit verbundenen psychischen Störungen, bewegen sich diese „Stimmungen“ nicht mehr in der Bandbreite „normalen“ Verhaltens, sowie der permanente körperliche Verfall, die physischen Krankheiten.

Sprechen die, in der Regel im fortgeschrittenen Alter befindlichen männlichen Protagonisten über „Kunst“ und „Wissenschaft“, äußern sie sich über Literatur, Philosophie, Musik allgemein oder über ihre, meist erst im Entstehen begriffene „Studie“. Dabei handelt es sich um eine naturwissenschaftliche Abhandlung oder um ein künstlerisches Projekt. Sehr gehäuft ist als Gegenstand in den Reden der Protagonisten auch die Politik, die Politiker, „der Staat“, hier vornehmlich der österreichische Staat und seine nationalsozialistische Vergangenheit, die ungebrochen in der Gegenwart lebendig ist, und der die Freiheit des Denkens einschränkende Katholizismus.

Im Zentrum der Literatur Bernhards steht jedoch m.E. eindeutig die Darstellung pathologischer Familienverhältnisse/Partnerschaftsverhältnisse. Bei den großen Romanen Bernhards, wie etwa *Verstörung*, *Das Kalkwerk*, *Korrektur*, *Auslöschung*, stehen im Mittelpunkt die Thematisierungen krankhafter Familien- und Partnerschaftsverhältnisse. Die *Verstörung*, die Schilderung der (an einem Tag) stattfindenden Krankenbesuche eines Landarztes und seines Sohnes ist nichts anderes als eine Aneinanderreihung von Beschreibungen physisch und psychisch kranker Menschen in kranken Familiensystemen. Das Bemerkenswerte an der *Verstörung* ist, dass die Familie des Arztes davon nicht ausgenommen ist. Ihr pathologisches System wird explizit vom Text thematisiert. Die *Verstörung* macht deutlich, dass Familien (und die einzelnen Individuen) aus allen sozialen Schichten (der Arzt besucht „einfache“ Familien, ebenso wie den Fürsten Saurau auf seiner Burg) auf ihre jeweilige besondere Art, aber deutlich „sichtbar“ an Körper und im Denken und Verhalten „krank“ sind. Auch die Mehrzahl der Dramen, wie z.B. die angesprochenen Stücke *Ritter*, *Dene*, *Voss*, *Vor dem Ruhestand*, *Der Theatermacher*, *Die Jaggesellschaft*, *Am Ziel*, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, stellen „problematische“ Beziehungen zwischen Familienmitgliedern in den Mittelpunkt.

Im Zentrum der Familien steht meist ein männlicher Protagonist. Um ihn gruppieren sich die Nebenfiguren, vornehmlich Frauen (Geschwister, Mütter, Ehefrauen).

Der Protagonist und seine Familie/Ehefrau isolieren sich bewusst von der „Gesellschaft“. Das ist der Wunsch des Protagonisten. Er verabscheut „Gesellschaft“. Ich erinnere an den Ausdruck

Konrads im *Kalkwerk*, der von „Verwandtschaftsunrat“ spricht, den des Fürsten Saurau, in *Verstörung*, der den Frauen (seinen Töchtern und Schwestern) ein „bestialisches Gesellschaftsbedürfnis“ vorwirft oder Voss in *Ritter, Dene, Voss*, der sagt: „großes Kaffeebedürfnis/kein Gesellschaftsbedürfnis“. Diese Abschottung von der Gesellschaft ist wörtlich zu nehmen. Man sucht einsame Gebäude in einsamen Regionen auf, wie etwa die Jagdhäuser in *Die Jagdgesellschaft* und in der *Verstörung*, die Burg des Fürsten Saurau im gleichen Text, die „höllersche Dachkammer“ in *Korrektur*, das Kalkwerk im *Kalkwerk* oder die Villa des Ehepaars Moritz in *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Aber auch Räume nicht in der Einsamkeit spärlich bewohnter Gegenden, sondern inmitten der Zivilisation/Kultur, z.B. der Bordone-Saal im Kunsthistorischen Museum in Wien, den der Philosoph und Musikkritiker Reger in *Alte Meister* für sich allein beansprucht, um dort völlig ungestört, geschützt vom Museumsaufseher Irrsigler, der Figur Atzbacher gegenüber seinen Monolog halten zu können.

### **Aussage 1a**

Der männliche Geistesmensch benötigt die Einsamkeit, die Trennung von „der Gesellschaft“, um seinen (philosophischen) Gedanken und seinen „wissenschaftlichen“ Arbeiten nachzugehen.

Frauen hingegen benötigen „die Gesellschaft“. Sie wünschen den Kontakt zur Verwandtschaft, zu Freunden, Bekannten. Sie haben das Bedürfnis nach „Alltagsgesprächen“, nach lockerer Unterhaltung, nach Festen und Feiern. Im *Kalkwerk* heißt es: „beharre seine Frau auf der Formel, die Studie ist nichts, die Gesellschaft ist alles.“

### **Aussage 1b**

Eine etwas andere Konstellation zeigt (*Vor dem Ruhestand* und *Ritten, Dene, Voss*), dass sich ein Teilsystem einer Familie (die erwachsene Kindergeneration) von der „Gesellschaft“ isoliert. Ihre Gründe für die Abschottung sind nicht die des „Geistesmenschen“, sondern ihr Bedürfnis nach einer speziellen Form von sozialer Stabilität, von Wertekonstanz, von Unveränderlichkeit. Sie wollen die Zeit anhalten, kein anderes Gedankengut aufnehmen oder z.B. durch Heirat andere Personen in ihr Familiensystem integrieren. Frauen sind in diesen Lebenskonzepten die treibenden Kräfte. In diesen Familiensystemen übernehmen die Figuren sukzessive andere soziale Rollen, tauschen oder ergänzen ihre „Kinderrolle“ mit der Rolle von „Mutter“, „Ehefrau“, „Ehemann“ etc. In diesen Konstellationen kommt es zwangsweise zu Inzestsituationen. Diese

sind dann „normal“ und werden vom Text nicht bestraft, in dem Sinne, dass die Figuren am Ende durch den Tod getilgt werden.

Die selbst gewählte (auch räumliche) Isolation des „Geistesmenschen“ zeigt das Bedürfnis, sich vor den ungewünschten Einflüssen „irgendwelcher“ Personen zu schützen. Dies bedeutet nicht, dass der „Geistesmensch“ auch nicht andere Menschen benötigt, doch diese wählt er sorgfältig aus. So hat der Fürst Saurau in der *Verstörung* den Arzt bestimmt, seine philosophischen Äußerungen und seine Ängste und Zweifel anhören zu müssen. Er spricht davon, dass der Arzt „ein guter Zuhörer“ ist. Auch Konrad im *Kalkwerk* gewährt einigen Personen Zutritt, z.B. den Verwaltern der in der Nähe des Kalkwerks sich befindenden Liegenschaften, Wieser und Fro, denen er „seine Geschichte“, seine Pläne (z.B. über die Studie), seine Ängste, seine Eheprobleme etc. erzählen kann. Und Franz-Josef Murau in der *Auslöschung* ist seit fünfzehn Jahren voll des Lobes über seinen Schüler Gambetti, da er „der ideale Zuhörer“ ist. Besonders aussagekräftig ist die Szene in *Ja*, in der der in Einsamkeit lebende und an seiner Studie arbeitende Erzähler panikartig seinen Freund, den Immobilienhändler Moritz, aufsucht, da er an einem depressiven Schub leidet und Moritz in diesem Falle als „Psychotherapeut“ missbraucht (so der Erzähler sinngemäß).

Auch belegen die Texte eindeutig, dass der „Geistesmensch“ einen Gesprächspartner benötigt, der sich mit ihm auf demselben intellektuellen Niveau zu unterhalten versteht. Der Arzt in *Verstörung* ist eine derartige Figur, ebenso Gambetti in der *Auslöschung* oder die Dichterin Maria und Onkel Georg (in der Erinnerung, er ist bereits verstorben) im gleichen Text. Auch Roithamer in *Korrektur* hat (hatte) seinen Freund, den Erzähler in *Korrektur*, als adäquaten Gesprächspartner, ebenso wie seine kongeniale Schwester. Und schließlich die Perserin in *Ja*, der sich der Erzähler in den Waldspaziergängen anvertraut und mit ihr gewinnbringende Gespräche über Musik, Literatur und Philosophie führt.

### **Aussage 2a**

So misanthropisch die „Geistesmenschen“ auch wirken, suchen sie doch „Gesellschaft“ auf. Hierfür gibt es zwei Gründe: Erstens benötigen sie eine empathische Person, der sie ihre persönlichen Probleme anvertrauen können, zweitens einen adäquaten Gesprächspartner, mit dem man gute Gespräche auf „hohem Niveau“ führen kann.



## Aussage 2b

Die Abschottung des Geistesmenschen/der Familie/der Ehepartner von der Gesellschaft ist ein Vorhaben, das lebenspraktisch nur mit Mühe durchführbar ist. Es ist ein Paradoxon: Man meidet Menschen, aber braucht sie.

Viele der zitierten „Geistesmenschen“ sind verheiratet, haben eine Lebenspartnerin (auch Schwester) oder sind (kurzeitig) liiert. Agathe Bruscon im *Theatermacher*, Anne Moritz in *Über allen Gipfeln ist Ruh'*, Regers Frau in *Alte Meister*, die Konrad im *Kalkwerk*, die Schweizerin in *Ja*, die Dichterin Maria in der *Auslöschung*, Roithamers Schwester in *Korrektur* etc. Weiter gibt es Ehen und somit Ehefrauen, die nicht dem System „Geistesmensch/Ehefrau“ zuzuordnen sind, sondern eine eigene (undefinierte) Kategorie bilden, z.B. die Ehe der Härdtels in *Beton*, die Ehen „Weinflaschenstöpselfabrikant mit Caecilia“, „Mutter von Murau und Vater Murau“ und die Beziehung „Mutter von Murau und Erzbischof Spadolini“ in der *Auslöschung*, „General und Generalin“ in *Der Jagdgesellschaft* etc. sowie die inzestuösen Beziehungen, die unten noch einmal eigens angesprochen werden. Die in jungen Jahren geschlossene Ehe des Geistesmenschen führt zwangsläufig zu der Problematik, ob die Person, mit der er sein Leben teilt, den oben erwähnten Ansprüchen des Geistesmenschen gerecht wird: Empathie, d.h. konzentrierte Aufmerksamkeit auf die Gefühle und Probleme des Mannes und die Fähigkeit, mit ihm intellektuelle Gespräche zu führen (Kommunikationsfähigkeit).

### Ehefrau Typ 1: „Die kranke, ungebildete, schwache Frau“

Agathe Bruscon im *Theatermacher* und die Konrad im *Kalkwerk* stehen beispielhaft für diesen Ehefrauentyp. Beide Ehefrauen haben als konstitutives Merkmal (bereits als junge Braut) ihre „Krankheit“ (die Konrad wurde gehehlicht, da war sie bereits ein „Krüppel“) bzw. ihre „Ungebildetheit“ (Bruscon hat seine Frau bewusst ausgewählt, da sie ein „Antitalent“ ist). Diese Merkmale drängen sie einerseits in eine Abhängigkeit (Pflegefall) oder in ein Lehrer-Schülerinnen-Verhältnis. In jedem Falle sind diese Typen von Ehefrauen massiv abhängig und damit beeinflussbar. Ich erinnere an die Aussage des Protagonisten Bruscon im *Theatermacher*, der seiner Frau, gottgleich, „Leben einzuhauchen“ versucht. Diese Ehen halten, aufgrund der genannten Abhängigkeitsstruktur, juristisch lange, sind jedoch eine soziale und zwischenmenschliche Katastrophe, da die abhängige, ständig der Belehrung unterworfenen Frau ihr Ausgeliefertsein spürt und sich mit ihren Mitteln (Agathe Bruscon schweigt, die Konrad demütigt ihren Mann, indem sie seine Geistesarbeit der Lächerlichkeit preisgibt) wehrt.

Obwohl der Ehefrauentyp 1 nicht die vom Geistesmenschen gewünschten Bedingungen für eine ideale Partnerin erfüllt, werden diese Frauen dennoch von den Geistesmenschen geehrt. Es scheint offensichtlich so zu sein, dass der Geistesmensch sich die ideale Partnerin selbst erschaffen will (siehe oben „Leben einhauchen“).

Die Situation ist durchaus ähnlich gelagert, aber wesentlich subtiler beim Ehefrauentyp 2.

### **Ehefrau Typ 2: „Die gebildete und kluge Frau“**

Die Ehefrauen des Typs 2 sind in keiner Weise krank. Sie sind (auch rein formal hinsichtlich ihrer Ausbildung) gebildet, besitzen Selbstbewusstsein, hohe künstlerische Fähigkeiten, beruflichen Erfolg. Beispielhaft für diesen Ehefrauentyp sind die Frau Regers in *Alte Meister* und Anna Moritz in *Über allen Gipfeln ist Ruh'*. Beide Ehefrauen werden von ihren Männern hochgeschätzt, „geliebt“ und „gut behandelt“. Die Gründe hierfür sind: Beide Ehefrauen unterwerfen sich bewusst und gerne der (wahren oder vermeintlichen) intellektuellen Dominanz ihres Mannes. Anne Moritz darf sogar Monologe führen. Doch diese huldigen ausschließlich ihren Mann und geben keine persönlichen Ansichten preis. Die Frauen akzeptieren vollends ihren Mann als den überlegenen Part in der Ehe. Obwohl Anne Meister eine erfolgreiche Musikerin ist, gibt sie ihre Leidenschaft auf und unterstützt die wissenschaftliche Laufbahn ihres Mannes. Die Frau Regers, obwohl belesen und gebildet, schlüpft gerne in die Rolle der gelehrigen Schülerin. Beide Ehefrauen (und auch die Protagonisten) sind (bzw. waren im Falle der Frau Regers) glücklich. Die Ehen sind folglich sozial angenehm und stabil, da die Ehefrau, obwohl ihre Talente und Wünsche aufgebend, über den Umweg des Mannes ein neues, scheinbar noch höheres Glück findet.

Zu den Ehefrauen des Typs 1 und 2 gehören Frauen, die sich letztlich (mehr oder weniger problemlos) dem Mann unterordnen. Bei den folgenden Ehefrauentypen hingegen liegt keine Unterordnung unter die Dominanz des Mannes vor. Die Partnerschaften/Ehen dieser Frauen sind differenziert zu betrachten, die Frauen wesentlich vielschichtiger in ihrer Persönlichkeit, in ihren Handlungsmotiven und Lebensentwürfen.

### **Ehefrau Typ 3: Die „dominante Frau“, die „alles“ haben will**

Ehefrauen dieses Typs üben z.T. massiven Druck auf ihren Ehemann aus, um ihre persönlichen Bedürfnisse zu befriedigen. Dabei sind „persönliche Bedürfnisse“ (meist) wirtschaftliche Interessen und Statusfragen. Beispielhaft hierfür ist Mutter Murau in der *Auslöschung* im Rahmen ihrer Beziehungen zu ihrem Mann Vater Murau und zu Erzbischof Spadolini. Erstens führt

Mutter Murau auf Schloss Wolfsegg das Regiment (Vater Murau begibt sich in die innere Emigration), und zudem beutet sie das Unternehmen Wolfsegg wirtschaftlich aus, um ihren aufwendigen Lebensstil zu finanzieren. Zu diesem Lebensstil gehören auch emphatisches Leben, aktive Sexualität und gesellschaftlicher Glanz. Diese Bedürfnisse werden von ihrem Geliebten, Erzbischof Spadolini, befriedigt. Ein weiteres Beispiel ist die junge Anna Härdtl in *Beton*. Sie drängt ihren Ehemann dazu, sich beruflich weiterzuentwickeln und ein Geschäft zu eröffnen. Er jedoch ist nicht der Typ dazu und maßlos überfordert. Das Ehepaar gerät in eine Krise und begeht Selbstmord. Ehefrauenfiguren dieses Typs werden vom Text durch Tod getilgt, dabei nehmen sie ihren Ehemann (Vater Murau/Ehemann von Anna Härdtl) mit in den Tod. Bezeichnenderweise überlebt der Opportunist und Heuchler (und auch Geistesmensch) Erzbischof Spadolini. Er, der Katholik, ist Geliebter einer verheirateten Frau und nutzt diese finanziell gnadenlos aus. Obwohl diese Figur ein objektiv moralisch höchst verwerfliches Verhalten an den Tag legt, wird sie vom Text nicht angetastet, überlebt die „Wolfsegtragödie“ ohne Blessuren.

#### **Ehefrau Typ 4: Die „junge, intellektuelle, erotische Frau“**

Es mag klischeehaft klingen, aber für einen, nach gängigen kulturellen Maßstäben gemessenen männlichen Intellektuellen wäre wohl eine erotisch attraktive, junge, zugleich aber auch gebildete, intellektuelle und zur Empathie fähige Frau eine gute Partie. Beispielhaft für diesen Typ von Partnerin wäre die Dichterin Maria in der *Auslöschung*. Der (bereits im mittleren Alter sich befindende) Geistesmensch Franz-Josef Murau ist fasziniert von der Dichterin Maria, sucht sie jedoch ausschließlich für „Gespräche“ auf. Er hat keine sexuellen Ambitionen oder den Wunsch nach einer Partnerschaft. In einem Traum Muraus (Murau ist dort ein junger Mann) jedoch wird mit diesen Optionen gespielt. Dort gibt es eine körperliche Annäherung („drückte sich an mich“) und einen Kuss. Auch ein „Kleidertausch“ zeigt die aufgeladene erotische Atmosphäre in diesem Traum. Sexualität ist für den Geistesmenschen offensichtlich in der Realität nicht möglich, sie wird in den Traum verbannt. Frauen dieses Typs klammert der Text als „mögliche Ehefrauen“ aus. Der Grund ist augenscheinlich die „praktizierte weibliche Sexualität“.

#### **Ehefrau Typ 5: Die „intellektuelle, zur Empathie fähige und lebenserfahrene, reifere (aber nicht alte) und sexuell inaktive Frau.“**

Tatsächlich ist dieser Frauentyp auf den ersten Blick die ideale Partnerin/potentielle Ehefrau für einen Geistesmenschen mittleren Alters. Beispielhaft hierfür ist die Perserin in *Ja*. Der isoliert von der Gesellschaft lebende namenlose Erzähler, Geistesmensch und beschäftigt mit einer

„Studie“, trifft durch Zufall auf eine Frau dieses Typs. Er ist fasziniert von ihr und sie von ihm. Auf ausgedehnten Spaziergängen im Lärchenwald unterhalten sie sich (Kommunikation) über persönlichste Dinge, über Ängste und Sorgen, ihre psychischen Probleme sowie über Musik und Philosophie. Doch die Beziehung hält nicht lange. Sie wird abgebrochen mit der Begründung, es gäbe keine gute Basis für ein gemeinsames Leben. Jeder hat bereits aufgrund des Alters „ein Leben gelebt“ und besitzt damit starre Eigenarten und Einstellungen, die einer Harmonie im Wege stehen. Darüber hinaus gibt es kein gemeinsames Lebensprojekt (das wissenschaftliche Projekt des Erzählers wird in den Gesprächen nicht thematisiert), das sie bindet. „Sinnvolle“ Kommunikation (Schumann und Schopenhauer reichen nicht lange) ist rasch erschöpft. Der Geistesmensch zieht sich in sein einsames Gehöft zurück (faktisch sozial tot), die Frau begeht Selbstmord. Der Text lässt eine Partnerschaft dieser Art nicht zu, denn: Mann und Frau haben aufgrund ihres Alters Eigenarten, finden nicht zueinander, und die Frau „interessiert sich nicht“ für das wissenschaftliche Projekt des Mannes.

#### **Ehefrau Typ 6: Die „an der Herkunftsfamilie gebundene und damit unfreie Frau“**

Eine tatsächliche „Ehefrau“ (jedoch nur für einige Tage) dieses Typs ist Muraus Schwester Caecilia in der *Auslöschung*. Sie heiratet, eingefädelt von einer Tante und einem spontanen, eher halbherzigen, nicht ernst gemeinten Versuch der Emanzipation von der Elterngeneration folgend, den stupiden und primitiven Weinflaschenstöpselhersteller. Schnell stellt sich heraus, dass Caecilia es nicht vermag und dazu auch nicht willens ist, sich von der dominanten Mutter und dem Lebenssystem Wolfsegg zu lösen. Die Mutter ist ihre Lebenspartnerin. Sie bestimmt über das Leben Caecilias, macht sie abhängig von sich. Junge Frauen, denen es nicht möglich ist, sich vom Elternhaus zu emanzipieren, können keine glückliche Partnerschaft eingehen. Caecilia bleibt das kleine Kind ihrer Mutter, wird nie erwachsen.

Auch die Frauenfiguren in *Vor dem Ruhestand* und *Ritter, Dene, Voss*, Vera und Clara bzw. die mit dem Namen der realen Schauspieler versehenen Ritter und Dene, leben ausschließlich im Kreise der Geschwister, vermeiden „Gesellschaft“. In diesem nahezu hermetisch abgeschlossenen Raum organisieren sich die Geschwister neu in Bezug auf ihre sozialen Rollen, so nimmt z.B. Vera die Rolle der Mutter und der Ehefrau in Bezug auf ihren Bruder ein, der nun Kind und Ehemann wird, und Ritter, die Schwester von Voss, übernimmt die Funktion der Geliebten Voss' und wird damit zur Konkurrentin ihrer Schwester im erotischen Beziehungsgeflecht. Alle Frauen dieses Typs meiden „fremde“ Männer und die damit verbundene „Änderung des Lebens“. Die Texte akzeptieren diesen Frauentyp, er wird neutral bewertet und „in Frieden gelassen“. Mit einem Kaffeekränzchen der Geschwister in *Ritter, Dene, Voss* endet dieses Schauspiel.

### **Ehefrau Typ 6: „Die Schwester als Ehefrau“**

Im Kapitel 10 der vorliegenden Arbeit wurden Inzestkonstellationen zwischen Geschwistern ausführlich thematisiert. Noch einmal kurz zusammengefasst: Inzest wird von den Texten toleriert und als „normal“ empfunden, wenn er sich im Zuge einer Neudefinition sozialer Rollen innerhalb der Geschwistergruppe (Ritter-Dene-Voss-Gruppe bzw. Vera-Clara-Rudolf-Gruppe) aufgrund der selbst bestimmten gesellschaftlichen Isolierung dieser Gruppe zwangsläufig ergibt. Die Geschwistergruppe unterliegt keiner sozialen Kontrolle und braucht folglich keine Sanktionen zu fürchten.

Inzest wird ferner toleriert, wenn er von Mitgliedern der sozialen Unterschicht praktiziert wird. Diese kulturfernen Gruppen sind in ihrem Verhalten „natürlich“. Sie sind nicht fähig, über ihr Sexualverhalten/Verhalten zu reflektieren. Sie handeln einfach spontan triebhaft. Beispielfhaft nachzuvollziehen in der Erzählung *Der Zimmerer*. Obwohl der Bruder gewalttätig ist, seine Schwester schon als Kind sexuell missbraucht hat, hält die erwachsene Frau zu ihrem Bruder, da er nicht „besserungsfähig“, d.h. nicht kultivierbar ist. Damit ist sein Verhalten „völlig natürlich“ (ohne Schuld) und muss so akzeptiert werden.

Inzest wird nicht toleriert, sind die Geschwister aus gebildeten Schichten (zumindest nicht soziale Unterschicht) und vollends im sozialen Leben integriert. Die Geschwister müssen immer wieder außersoziale Räume aufsuchen, um der sozialen Kontrolle zu entgehen und Sanktionen zu vermeiden. Dieser Zustand ist auf Dauer nicht möglich, der psychische Druck erhöht sich und führt zum Selbstmord des Geschwisterpaars. So die Konstellation in der Erzählung *An der Baumgrenze*.

Der Wunsch nach Inzest (zumindest des männlichen Parts) ist auch bei Intellektuellen (Akademikern, Wissenschaftlern, Geistesmenschen), die in der Gesellschaft aktiv tätig sind, virulent. Sie sind sich ihrer „Triebe“ selbstverständlich bewusst und wissen, dass diese in ihren Kreisen nicht einmal verbal angesprochen, geschweige denn ausgelebt werden können. Ich erinnere an Roithamer in *Korrektur*, der nachts mehrere Stunden vor dem Schlafzimmer seiner Schwester verweilte und nicht fähig war, an die Tür zu klopfen und ihr seine sexuellen Bedürfnisse mitzuteilen. Er fand seinen Plan dann letztlich „lächerlich“, was bedeutet, eine Aussprache mit der Schwester ist völlig abwegig. Ein spontanes sexuelles Nötigen (wie es der Zimmerer über Jahre hinweg tat) ist bei den Roithamers, aufgrund der Konvention der Gruppe, in der sie leben, ohnehin nicht möglich, aber selbst eine Aussprache kann nicht stattfinden, obwohl doch „die Verwendung von Sprache“ ein konstitutives Merkmal dieser Gruppe ist. Roithamer bleibt nur übrig, sich über ein „zeichenhaftes intellektuelles Projekt“ mitzuteilen. Doch auch dieser Weg

funktioniert nicht. Die Schwester deutet das Zeichen, aufgrund ihrer Intellektualität, richtig (wunschgemäß), empfindet es (real oder virtuell) als Vergewaltigung, erkrankt dann spontan und stirbt. Das Leben des Bruders ist damit sinnlos geworden, und er begeht Selbstmord. Inzest wird vom Text in diesen Konstellationen abgelehnt.

### **Ehefrau Typ 7: „Der gelehrige Schüler und ideale Zuhörer männlichen Geschlechts.“**

Die „Ehefrau“ des Typs 7 ist tatsächlich die ideale „Partnerin“ eines Geistesmenschen. Gambetti in der *Auslöschung* ist eine Figur dieses Typs. Bereits fünfzehn Jahre ist Gambetti der Schüler des Geistesmenschen Franz-Josef Murau. Damit erfüllt Gambetti die erste wichtige Bedingung für das Gelingen einer Partnerschaft: Er hat offiziell (auch vertraglich/juristisch geregelt) den Status eines Schülers und fügt sich damit gerne und engagiert in die Rolle des zu Belehrenden. Er widerspricht substantiell nicht den Aussagen seines „Lehrers“ und kann ausdauernd zuhören. Mit Gambetti kann auch über persönliche Dinge gesprochen werden. Er zeigt Empathie und Verständnis und hat zudem einen feinen Humor. Damit erfüllt er zentrale Bedingungen für das Gelingen einer „Partnerschaft“. Weiter ist Gambetti als junger Mensch zu Murau gestoßen und damit noch leicht formbar, beeinflussbar in seinen Weltanschauungen, die am Ende die Weltanschauungen Muraus sein sollen. Schließlich ist Gambetti männlich, damit fällt das Bedrohende der weiblichen Sexualität weg.

### **Eine Randnotiz**

Wenn die in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Textanalysen gezeigt haben, dass Sexualität in den Texten Bernhards ausschließlich in Träumen, in Inzestkonstellationen oder im Rahmen eines „Geschäftes“ („Mutter Murau – Spadolini“ in der *Auslöschung*) angesprochen wird, zudem der junge Gambetti die einzige Figur ist, zu der ein „typischer“ Bernhard-Protagonist (Franz-Josef Murau) eine „ideale Beziehung“ (Aus, 9) unterhält, ist es legitim, im Rahmen dieser Randnotiz, kurz das Sexualleben des Autors Thomas Bernhard zu thematisieren.

Beide Bernhard-Biografen, Gitta Honegger (*Thomas Bernhard. „Was ist das für ein Narr?“*, 2001, Übersetzung ins Deutsche 2003) und Manfred Mittermayer (*Thomas Bernhard. Eine Biografie*, 2015) widmen diesem Aspekt weniger Raum, als er in einer Biografie verdient hätte. Beide verorten ihre Aussagen zu Bernhards Sexualleben an jener Stelle ihrer Biografien, an denen sie sich zum Aufenthalt Bernhards auf dem *Tonhof* beim Ehepaar Lampersberg äußern.

Maja und Gerhard Lampersberg stellten ihren Gutshof in Kärnten „ab Mitte der 50er Jahre der künstlerischen Avantgarde in Österreich zur Verfügung. Musiker und Literaten, aber auch bil-

dende Künstler haben von da an die Möglichkeit, längere Zeit am Tonhof zu verbringen und sich dort ihrer Arbeit zu widmen“.<sup>280</sup> Der *Tonhof* war ein Ort, so zitiert Mittermayer den Germanisten Amann, „an dem man Regelverletzungen kultivierte, an dem man die künstlerische Existenz als Lebensform studieren konnte.“<sup>281</sup> In diesem (eben auch sexuell sehr freizügigen) Milieu hielt sich Bernhard Ende der 50er Jahre regelmäßig auf. Dabei kam es zu einer Dreiecksbeziehung zwischen dem homosexuellen Gerhard Lampersberg (der seine Homosexualität auf dem Tonhof exzessiv auslebte), seiner Frau Maja und Thomas Bernhard. Honegger stützt sich auf Aussagen der ebenfalls auf dem *Tonhof* verkehrenden Schriftstellerin Jeannie Ebner:

„Und da hab ich mich zu ihm gelegt, also auf die andere Seite mit dem Kopf und da hab ich ihm gsagt, weiß du denn, was du da anrichtest zwischen den beiden. Aber es hat nichts genutzt“, erinnert sich Frau Ebner. „Einmal sei er mit dem Gerhard die Treppe heruntergekommen und hat vor der Maja erklärt: Wir lieben uns.“ Andererseits hätte er auch Maja, wie diese Ebner gestand, ganz vulgär geküsst.“<sup>282</sup>

In Zusammenhang mit diesen Zitaten, mehr Tratsch und Klatsch, wie ich denke, zudem bei Honegger auch nicht belegt, da schwer belegbar, dürfen keine definitiven Aussagen über Bernhards sexuelle Neigungen gemacht werden. Auch die Meinung Jeannie Ebners, Bernhard war „halt schon mehr Homo als mit Frauen“<sup>283</sup> ist lediglich ihr persönlicher Eindruck.

Beachtenswert in diesem Kontext ist auch die Beziehung des jungen Bernhard zu seiner über 30 Jahre älteren Lebensgefährtin Hedwig Stavianicek. In der Öffentlichkeit bezeichnete Bernhard die Stavianicek als *Tante* und Ebner weiß, nach Honegger, zu berichten: „Aber wenn sie [die Frauen] älter waren, da hat er dann auch.“<sup>284</sup> Damit deutet sie an, dass er wohl im Rahmen der Beziehungen zu viel älteren Frauen, die ihn „vergötterten und bemutterten“<sup>285</sup> (und finanziell unterstützten!) gewissermaßen als Gegenleistung wie auch immer geartete Erotik / Liebe anbot.

Legendär sind auch die Aussagen Bernhards in einem Interview<sup>286</sup> mit Krista Fleischmann. Dort bringt Bernhard zum Ausdruck, dass er gerade in den Zeiten seines Lebens, in denen die Sexualität erwacht („und wenn das Schwanzelr sich rührt, auf deutsch gsagt, nicht, also da war ich dann im Spital“), an das Krankenbett gefesselt war. Nachdem er aus dem Krankenhaus entlassen wurde, fühlte er sich „eher müd und a bißl schwach“. Bernhard weiter: „Aber, so

<sup>280</sup> Mittermayer, 2015, S. 121

<sup>281</sup> Mittermayer, 2015, S. 121

<sup>282</sup> Honegger, 2003, S. 101

<sup>283</sup> Honegger, 2015, S. 102

<sup>284</sup> Honegger, 2015, S. 102

<sup>285</sup> Honegger, 2015, S. 102

<sup>286</sup> Vgl. Honegger, 2015, S. 102f

zwischen zweiundzwanzig und dreißig, war das dann schon alles, glaub ich, ganz richtig und normal da.“ Die Interviews wurden Anfang der 80er Jahre geführt, also mit dem 50-jährigen Bernhard. Wenn „alles normal“ war bis zum dreißigsten Lebensjahr, was war dann in den folgenden zwanzig Jahren?

Bernhards Sexualität bleibt ein Mysterium. Spricht man ihn direkt darauf an, „blödelte“ er (ein Begriff, den Honegger des Öfteren verwendet, um seinen Kommunikationsstil zu charakterisieren), und „die Forscher klammern sie [die Sexualität] aus, Freunde und Kollegen sprechen sie nie direkt an, und selbst Journalisten ignorieren sie. Das Thema scheint in die altbewährte [...] Lebens- und Gesellschaftsregel des Totschweigens zu fallen.“<sup>287</sup>

### **Ehefrauentypenübergreifende Merkmale**

*Merkmal 1: „Frauen bringen Krankheit, Unglück, Verderben ... in die Ehe und Familie“*

In zahlreichen der analysierten Texte Bernhards wurde oben belegt, dass die Ehefrau Krankheit und Unglück in die Ehe bzw. in die Familie bringt. Dies zeigt sich darin, dass die restlichen Familienmitglieder von der böartigen, kranken Mutter gewissermaßen infiziert werden und sich die „Krankheit“ auf die gesamte Familie/Ehe negativ auswirkt. Diese Konstellation finden wir explizit thematisiert z.B. in der *Auslöschung*, in *Korrektur*, im *Theatermacher*, im *Kalkwerk*, in *Beton*. Besonders drastisch (und buchstäblich) wird dies in *Amras* deutlich. Die an Epilepsie erkrankte Mutter vererbt ihre Krankheit an ein Kind weiter. Diese beiden Krankheitsfälle dominieren das Familienleben sehr negativ, der Vater verfällt der Spielsucht, der wirtschaftliche Ruin ist offensichtlich, die Familie führt einen kollektiven Selbstmord durch. Die Schuld liegt eindeutig auf der Seite der Mutter.

*Merkmal 2: „Es gibt keine optimale Frau, keine optimale Ehekonstellation.“*

Es findet sich kein Paar, das sich in jungen Jahren kennen lernt, sich verliebt, heiratet, eine Familie gründet, Sexualität in der Ehe praktiziert, sich respektiert und gleichberechtigt handelt, gut kommuniziert, einer sinnvollen Tätigkeit nachgeht, gemeinsam glücklich altert und dann eines natürlichen Todes stirbt.

---

<sup>287</sup> Honegger, 2015, S.103



*Ausnahme: Das Modell „Höllers“*

Eine Ausnahme bildet Ehe und Familie der Höllers in *Korrektur*. Oben wurde ausführlich gezeigt, dass dieses Ehepaar glücklich lebt, anständige Kinder hat und einem sinnvollen Tagwerk nachgeht. Höller hat „seine innere Natur“ (geheimen Triebe, Bedürfnisse, Wünsche) „besiegt“, ebenso, wie sein Haus an der Aurachengstelle zeigt, sich „der äußeren Natur“ und ihrer schädigenden, bedrohlichen Macht widersetzt. Er ist klug und weise, aber kein Intellektueller, er schafft als Tierpräparator etwas Kunstvolles, ist aber kein Künstler, er praktiziert Sexualität, aber nur in der Ehe. Die Ehefrau ordnet ihre Bedürfnisse derjenigen der Familie (Mann, Kinder) unter, besteht nicht auf „persönliche Freiheit und Selbstentfaltung“, ist aber ihrem Mann gegenüber nicht unterwürfig, wird nicht dominiert. Die Kinder sind anständig und ruhig, gleichzeitig aber auch sehr wachsam und konzentriert, halten Regeln ein, werden aber von den Eltern nicht gegängelt. Alle Familienmitglieder sind psychisch und physisch komplett gesund.

Dieses Modell wird vom Text „neutral“ vorgestellt, aber nicht bewertet. Es ist eine Alternative. Jedoch zeigt die Darstellung der Ehen und Familien in den Texten, dass auf dieses Modell nie zurückgegriffen wird. Dies kann bedeuten, dass die Texte zeigen, dass exakt dieses Modell, von dem man gemeinhin annimmt, es sei „das richtige, gute, normale, meist praktizierte, wünschenswerte“ Modell von Ehe und Familie in der gesellschaftlichen Praxis, in Wahrheit nicht existiert. Es hat etwas Märchenhaftes, Phantastisches an sich.

*Merkmal 3: „Frauen geben ihre sozialen Bezüge und ihre Heimat auf, sie integrieren sich in der Welt des Mannes oder beherrschen diese.“*

Die männlichen Protagonisten (Ehemänner) legen großen Wert darauf, dass ihre Ehefrauen ihr soziales Umfeld (Verwandte, Bekannte) aufgeben (Konrad im *Kalkwerk* spricht von „Verwandtschaftsunrat“ in Bezug auf die Verwandten seiner Frau) und sich vollends in die Welt des Mannes integrieren. Diese wiederum besteht letztlich nur aus ihm selbst und seiner Geistesarbeit. Das Fehlen alternativer sozialer Kontakte der Frau führt dazu, dass die Ehefrau entweder sich ständig im kräftezehrenden Kampf mit ihrem Ehemann zu behaupten versucht (*Das Kalkwerk*) oder sich komplett aufgibt und anpasst (*Über allen Gipfeln ist Ruh*). Auch hat die Ehefrau ihren (geographischen) Heimatort zu verlassen.

In die Welt des Ehemannes zu gehen, kann auch bedeuten, Herrschaft über „den Mann und seinen Besitz“ zu erlangen. Die Frauen verlassen dann „ihr Gebiet“, um das des Mannes zu okkupieren und zu vernichten (*Auslöschung, Korrektur*).

Beabsichtigt ein Mann (Weinstöpselfabrikant in der *Auslöschung*) im angestammten Lebensumfeld seiner Ehefrau sich aktiv zu engagieren, mit ihr gleichberechtigt ihre Welt mitzugestalten, wird dies zur Farce, zur Lächerlichkeit, zur absurden Situation. Dieses Vorhaben scheitert rasch. Ein Modell, das als völlig abwegig dargestellt wird. Nur die entgegengesetzte Vorgehensweise ist akzeptabel: Die Frau verlässt ihren „Herkunftsbereich“ und geht in den des Mannes.

## 11.2 Literarizität und Ästhetik

Einführend einige Sätze zu den literaturtheoretischen Überlegungen des russischen Formalismus.<sup>288</sup> „Der größte Teil der formalistischen theoretischen Äußerungen befaßt sich direkt oder indirekt mit [...] [dem] Problem: Was ist das Wesen [...] der Literaturhaftigkeit?“<sup>289</sup> Fest steht (und dies wurde oben bereits mehrmals betont), dass „der Ort der Literaturhaftigkeit [...] nicht in der Seele des Dichters oder Lesers, sondern nur im Werk selber gesucht werden [...] kann.“<sup>290</sup> Der „Slogan“ der Formalisten „Poesie ist Wortkunst“<sup>291</sup> zielt eindeutig darauf, dass „die Sprache“ das entscheidende Objekt zur Identifizierung von Literarizität ist. Es geht um Syntax, Semantik und (nicht nur in der Lyrik) um Satzmelodie.<sup>292</sup> Bei der „Verfremdung“ („eine semantische Verschiebung“) kommt es nicht auf die Richtung der Verschiebung an, also nicht etwa darauf, dass im Text anstelle von „profanen Ausdrücken“ „verfeinerte“ verwendet werden, sondern ausschließlich darauf, dass „von der Norm abgewichen“ wird.<sup>293</sup> Diese „Differenzqualität“, so Erlich, nach Sklovskij, macht den Kern der ästhetischen Wahrnehmung aus.<sup>294</sup> Aber auch der Rhythmus spielt eine entscheidende Rolle.

„Des Dichters verdrehte, verschrobene Redeweise hindert die Kommunikation und zwingt den Leser, sich mit der Welt in einer anstrengenderen und daher lohnenderen Weise auseinanderzusetzen.“<sup>295</sup>

Viktor Sklovskij (nach Erlich):

„Gerade diesem unerbittlichen Zwang der Routine, der Gewohnheit, muß der Künstler entgegenwirken. Indem er das Objekt aus seinem gewohnten Zusammenhang reißt, indem er disparate Ideen zusammenbringt, gibt der Dichter den Wortklischees und abgedroschenen Redensarten den Gnadenstoß und zwingt uns, die Dinge und ihr sinnliches Gewebe mit einem wacheren Bewußtsein aufzunehmen. Der Akt der schöpferischen

<sup>288</sup> Vgl. Erlich, Victor: Russischer Formalismus. Frankfurt am Main 1973.

<sup>289</sup> Erlich 1973, S. 190.

<sup>290</sup> Erlich 1973, S. 191.

<sup>291</sup> Vgl. Erlich 1973, S. 193.

<sup>292</sup> Vgl. Erlich 1973, S. 194.

<sup>293</sup> Vgl. Erlich 1973, S. 196.

<sup>294</sup> Vgl. Erlich 1973, S. 197.

<sup>295</sup> Erlich 1973, S. 197.

Deformation verschafft unserer Wahrnehmung wieder die Schärfe, gibt der Welt um uns Dichte. Dichte [...] ist das Hauptcharakteristikum dieser besonderen Welt ganz bewußt konstruierter Objekte, deren Ganzheit wird Kunst nennen.“<sup>296</sup>

Eine weitere Frage in dieser literaturtheoretischen Diskussion ist jene, welchen Stellenwert, neben dem Medium Sprache, der „Inhalt“ des Textes oder wie es dort heißt, dem „Material“ zukommt. Nach den Ausführungen von Erlich herrscht(e) in diesem Punkt keine Einigkeit.<sup>297</sup>

„Der Dichter, so wurde argumentiert, arbeitet in der Sprache auf die gleiche Art und Weise, wie der Musiker mit Tönen und der Maler mit Farben umgeht.“<sup>298 299</sup> Dabei, so scheint es, spiele nicht das Motiv, das der Maler auf seine Leinwand malt, die entscheidende Bedeutung, redet man von Kunst, sondern die Darstellung des Motivs.

In ihrem Kompendium *Literaturwissenschaft*<sup>300</sup> zitieren Allkemper und Eke Roman Jakobson, einen weiteren Vertreter des russischen Formalismus, der feststellt: „Den Gegenstand der Literaturwissenschaft bildet nicht die Literatur, sondern das Literarische, d.h.: das, was das vorliegende Werk zu einem Werk der Literatur macht.“<sup>301</sup> Weiter heißt es bei Allkemper/Eke: „Es geht um die Erforschung der spezifischen Besonderheiten des literarischen Materials, mit der Hoffnung, das Literarische in jedem Werk eindeutig identifizieren zu können.“<sup>302</sup> Das „Literarische“ liegt primär in der Sprachverwendung, also in der Verwendung einer „poetischen Sprache“, die sich von der „Normalsprache“ unterscheidet.<sup>303</sup> „Sprache“ hat in diesem Zusammenhang nicht nur eine linguistische Bedeutung (Semantik, Syntax), sondern auch eine „inhaltliche“, insofern, dass sich „Sachaussagen von literarischen Aussagen dadurch [unterscheiden], dass Letztere in ihrem Wirklichkeitsbezug suspendiert, eingeklammert und damit fiktional sind, und literarische Texte sich daher immer auf sich selbst beziehen, also autoreferentiell sind.“<sup>304</sup> Aussagen von Figuren eines literarischen Textes beziehen sich somit (im Unterschied zu einem nicht-literarischen Text) auf die „Wirklichkeit“ des Textes und nicht auf die „Realität“ in der Autor und Leser leben. Ein literarischer Text hat eine spezifische Art (eben eine literarische) des Umgangs mit den Fragen unseres Lebens.

<sup>296</sup> Erlich 1973, S. 195.

<sup>297</sup> Vgl. Erlich 1973, S. 209f.

<sup>298</sup> Erlich 1973, S. 210.

<sup>299</sup> Thomas Bernhard in einem Interview: „[...] ein Pianist, der fängt auch das Spielen an, dann probiert er einmal drei Töne, dann kann er zwanzig, und dann kann er einmal alle, und die perfektioniert er halt, solange er lebt. Und das ist sein großer Spaß, und für das lebt er. Und ich mach das so, wie andere mit Tönen, mach ich halt mit Wörtern. Fertig. Was anderes interessiert mich eigentlich gar nicht.“ (15. Juli 1986, Bayer 2012, S. 246)

<sup>300</sup> Allkemper, Alo; Norbert Otto Eke: *Literaturwissenschaft*. Paderborn 2018, S. 6.

<sup>301</sup> Allkemper/ Eke 2018, S. 180.

<sup>302</sup> Allkemper/ Eke 2018, S. 180.

<sup>303</sup> Vgl. Allkemper/ Eke 2018, S. 180.

<sup>304</sup> Allkemper/ Eke 2018, S. 181.

Das Ziel, die Literarizität in den Arbeiten Thomas Bernhards zu erkennen, führt folglich zu den Aufgaben, seine „spezifische Sprache“ zu untersuchen und den „literarischen Umgang“ (Form und Struktur) mit den oben angesprochenen Grundfragen der menschlichen Lebensgestaltung. Die im Folgenden untersuchten Kategorien werden hier, ausschließlich der besseren Übersicht geschuldet, getrennt bearbeitet, stehen allerdings realiter in Abhängigkeit zueinander.

### 11.2.1 Sprache

Die Salzburger Sprachwissenschaftlerin Anne Betten hat sich in zahlreichen Publikationen mit der Sprache Thomas Bernhards auseinandergesetzt und ihre Forschungsergebnisse (und der der Kolleginnen und Kollegen) im Bernhard-Handbuch zusammenfassend veröffentlicht.<sup>305</sup> Gleich zu Beginn ihres Beitrags stellt sie fest, dass Sprache „eine Schlüsselfunktion zum Werk und seiner Thematik [zukommt].“<sup>306</sup>

Betten führt eingangs ihres Beitrags die Empfindungen Peter Handkes an,<sup>307</sup> die er beim Lesen des Romans *Verstörung* hatte:

„Peter Handke hat 1967 die Faszination beschrieben, die der Redestrom des Fürsten Saurau in *Verstörung* mit seinen ‚Verzweiflungsnamen‘, ‚Empfindlichkeits‘- und ‚Qualwörtern‘, den Wort- und Satzwiederholungen, Superlativen und ‚fremden Sprech- und Verstörungszeichen‘ auf ihn ausübte: Ich las und las und las ...“<sup>308</sup>

Die von Bernhard favorisierten Grundprinzipien der sprachlichen Textgestaltung, „Wiederholung und Variation, Polarität und Steigerung“<sup>309</sup> lassen sich in (allen) Prosatexten und Dramen mühelos nachweisen. Die Eingangssätze der Erzählung *Gehen* bringen diese Grundprinzipien noch einmal exemplarisch zum Ausdruck:

„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

<sup>305</sup> Vgl. Bernhard-Handbuch, 2018, S. 457-462.

<sup>306</sup> Betten 2018, S. 457.

<sup>307</sup> Handke, Peter: Als ich *Verstörung* von Thomas Bernhard las. In: Anneliese Betond (Hrsg.): Über Thomas Bernhard. Frankfurt am Main 1970, S. 100-106.

<sup>308</sup> Betten, 2018, S. 457.

<sup>309</sup> Betten (nach Eyckeler: „Reflexionpoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards, Berlin 1995) 2018, S. 457.

Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel schneller geht.“ (Geh, 143)

Der über einhundert Buchseiten geführte Monolog des Fürsten Saurau in *Verstörung* hingegen, geht meines Erachtens noch ein Stück weiter im Versuch Bernhards, Fühlen, Denken und Verhalten seiner Figuren in eine adäquate Sprache zu übersetzen, denn der Monolog des Fürsten ist nicht der Monolog eines Murau in der *Auslöschung*, eines Bruscon im *Theatermacher* oder eines Weltverbesserers im *Weltverbesserer*, es ist nicht der Monolog eines gescheiterten Künstlers oder „Wissenschaftlers“, es ist der Monolog eines hochgradig psychisch kranken Menschen, der nicht wie die genannten skurrilen (damit auch komischen) Figuren (wie sie in den späteren Arbeiten Bernhards gehäuft auftreten) zum Lachen anregen, sondern ausschließlich eine bitter ernste, massiv depressive, Bernhard würde schreiben „tödliche“ Atmosphäre verbreitet. Deshalb ist auch der, der diesen Monolog gezwungen ist anzuhören, ein Arzt und nicht z.B. „der Wirt“ (*Theatermacher*) oder „Gambetti“ (*Auslöschung*).

Um die Wucht der (depressiven) Empfindungen und die Radikalität der Aussagen sprachlich zum Ausdruck zu bringen, konstruiert Bernhard Wortneubildungen bzw. setzt Begriffe in Bezug zueinander, die im üblichen Sprachgebrauch nicht gleichzeitig benutzt werden würden. So heißt es in der *Verstörung*:

„Während ich [Fürst Saurau auf seiner Burg Hochgobornitz] selbst mich mit der Zeit beinahe vollkommen von jeder Gesellschaft abgeschlossen habe, keine Besuche mehr empfangen [...], gehen die Frauen immer mehr in einer geradezu bestialischen Gesellschaftsabsurdität auf.“ (Ver, 140)

Was ist eine „bestialische Gesellschaftsabsurdität“? Aus dem Kontext ist der Begriff zu erschließen. Die Frauen (hier die Schwester und die Töchter) lieben „Gesellschaft“, sie laden Personen nach Hochgobornitz ein, veranstalten Feste und Feiern. Dieses Verhalten der Frauen scheint für den Fürst ein absurdes zu sein. „Absurd“ bedeutet nach DUDEN „sinnwidrig, sinnlos, der Vernunft widersprechend“. Die Frauen verhalten sich somit „unvernünftig, sinnwidrig“, laden sie Gäste ein. Der Begriff „Gesellschaftsabsurdität“ wird kombiniert mit dem Begriff „bestialisch“. Der DUDEN schreibt, eine „Bestie“ sei „ein wildes Tier; ein Unmensch“. Die Frauen bringen somit durch ihr Verhalten ihre „Unvernunft“ zum Ausdruck, also ihre nicht vorhandene Intellektualität, ferner sind sie massiv naturbestimmt, nahezu auf der Stufe eines Tieres.

Einmal wollte der Fürst „den Frauen“ in der Bibliothek der Burg aus den *Wahlverwandtschaften* vorlesen, hat sich dann aber spontan umentschieden und ihnen einen Artikel aus „einer alten Times“ vorgelesen:

„Ich habe den Frauen das Kapitel *Das Gerüste stand bereit* ... vorlesen wollen [...] und ich habe ihnen vorgelesen, wie man in England Kartoffel einwintert. Ich habe sie alle sofort, nachdem ich ihnen vorgelesen habe, wie man in England Kartoffeln einwintert, aus der Bibliothek hinauskomplementiert und gerufen: An die Arbeit! An die Arbeit! An die Arbeit! Dummköpfe! Kurz darauf bin ich in den Hof hinuntergegangen und habe das Kapitel *Das Gerüste stand bereit* ... für mich selber gelesen. Ungestört. Unbeschmutzt. *Entweiblicht!*“ (Ver, 155)

Die Stelle aus *Verstörung* zeigt erneut die konsequente, bedingungslose Misogynie der Bernhard'schen Protagonisten aus den Frühwerken (z.B. *Frost*, 1963; *Verstörung* 1967; in der vorliegenden Arbeit wurde bereits darauf hingewiesen). „Frauen“, „höhere Literatur“ und „Bibliotheken“<sup>310</sup> sind unvereinbar. Erst als der Protagonist alleine war, ohne Frauen, konnte er das Kapitel aus den *Wahlverwandtschaften* (gewinnbringend) lesen. Um diese Situation atmosphärisch einzufangen, bedient sich Bernhard einer Wortneuschöpfung: Die Situation ist „entweiblicht“. Um nicht in den Verdacht zu geraten, es handele sich um einen ironisch zu deutenden Begriff, wird er in eine Triade gesetzt und damit unmissverständlich: Die Gegenwart von Frauen ist störend, störend wie Schmutz, der „Edles, Höheres, Geistiges“ (*Wahlverwandtschaften*) verschmutzt.

Betten weist darauf hin, dass bei Bernhard „die Mehrfacheinbettung von Figurenreden/ Zitaten eingeleitet und/ oder ausgeleitet durch Schachtelungen von Inquit-Formeln [...] eng verbunden sind mit der Etablierung (oft eines ganzen Systems) von Erzählfiguren.“<sup>311 312</sup> Dies ist ein Prinzip der Textstrukturierung. Betten weiter: „[...] sie bewirkt eine (Vielfach-) Perspektivierung des Mitgeteilten und Relativierung seines Wahrheitsgehalts und wird somit zum Ausdruck des grundlegenden Zweifels [...] von Wahrheit schlechthin.“<sup>313</sup>

Bevor ich auf die Aspekte „Komik, Ironie, Übertreibung“ eingehe, möchte ich die Ausführungen der Bernhard-Biografin Honegger kurz diskutieren, die sich im Kapitel „Schauschreiber“<sup>314</sup> ihrer Biografie mit Stil und Sprache Bernhards beschäftigt. Ihr Zugang ist teilweise ein gänzlich anderer als der der Sprachwissenschaftlerin Betten und ihrer Kolleginnen und Kollegen.

<sup>310</sup> Wobei, wie wir gehört haben, auch „die Schwestern“ in der *Auslöschung* (eine Arbeit gegen Ende der Schaffensperiode Bernhards) die sich auf Schloss Wolfsegg befindenden Bibliotheken nie betreten.

<sup>311</sup> Betten 2018, S. 457.

<sup>312</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit. Wie bei Betten wurde auch dort auf eine Passage aus *Gehen* verwiesen: „[...] sagte Karrer zu Rustenschacher, so Oehler zu Scherrer.“

<sup>313</sup> Betten 2018, S. 457.

<sup>314</sup> Honegger 2003, S. 304-346.

Nach Honegger soll Elfriede Jelinek gesagt haben, dass Bernhard seine Texte direkt in die Schreibmaschine sprach.<sup>315</sup> Damit ist humorvoll gemeint: „Nicht nur die Stücke, alle seine Werke vermitteln die Unmittelbarkeit der gesprochenen Sprache.“<sup>316</sup> Bedeutet dies, dass die oben skizzierten sprachlichen Mittel nicht kalkuliert eingesetzt worden sind, sondern das zufällige Produkt eines unreflektierten typischen Bernhard'schen Sprachgebrauchs sind?<sup>317</sup> Und dieser Sprachgebrauch wiederum basiert auf einem musikalischen Rhythmus? Honegger schreibt: „Selbst wenn er die Texte beim Niederschreiben nicht deklamierte, so vermeint man doch, den Rhythmus der tippenden Finger herauszuhören [...]“<sup>318</sup> Verschachtelte Sätze, Wiederholungen, die häufig auftretenden Inquit-Formeln etc. wären dann Werkzeuge, um ein am Rhythmus der Musik sich orientierendes Sprachkunstwerk zu schaffen.

Die Theaterwissenschaftlerin Honegger vertritt die Auffassung, das private Leben des Autors Thomas Bernhard sei eine „Performance“ (Honegger), ein gigantisches Theaterstück, bei dem Bernhard gleichzeitig Autor, Hauptdarsteller und „erster“ Zuschauer ist. Seine Texte, so Honegger sinngemäß, sind in dieses „Bernhard-Theaterstück“ integriert. Sie schreibt: „Mit kompromissloser Konsequenz besetzt er seine Rollenprosa mit sich selbst.“<sup>319</sup> Der schreibende Bernhard beobachtet und beschreibt sich selbst als schreibende/ sprechende Figur in einem Prosatext/ einem Drama. Alles ist „Vorstellung“, Honegger sagt „Kopftheater“.<sup>320</sup> Und dieses Kopftheater besteht nur aus in Worte gefasstem Gedachten, deshalb kommt der Sprache bei Bernhard so große Bedeutung zu. Eine Möglichkeit im Denken wird gleichzeitig wieder verworfen oder relativiert oder in das Gegenteil verschoben. Gedanken werden abgebrochen, neue Vorstellungen drängen sich auf, die verfolgt werden, um dann wieder durch andere ersetzt zu werden. In der *Verstörung* heißt es: „Schon als Kind hat mein Vater mit dem Gedanken gespielt sich umzubringen. [...] Dieser Gedanke hat ihn beherrscht, *Denken in Selbstmordmöglichkeiten als eine Wissenschaft*, sagte der Fürst [...]“ (Ver, 201) Die Figuren in diesem Kopftheater sind der Sprache und ihrer Unvollkommenheit/ Uneindeutigkeit ausgesetzt. Nur das Theater, so Honegger, „ist das einzig gültige Medium zur Übermittlung von Sprache“<sup>321</sup> (dieser Sprache!),

<sup>315</sup> Vgl. Honegger 2018, S. 304.

<sup>316</sup> Honegger 2018, S. 304.

<sup>317</sup> Bernhards Freud, der Immobilienhändler Henetmeier (Vgl. Karl Ignaz Henetmeier: „Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972.“) soll gesagt haben, dass er bei seinen Spaziergängen mit Thomas Bernhard seinen langen Monologen zuhören hat müssen. Diese Monologe, so Henetmeier, konnte er dann später in den literarischen Texten (kaum verändert) wiederentdecken.

<sup>318</sup> Honegger 2018, S. 304.

<sup>319</sup> Honegger 2018, S. 320.

<sup>320</sup> Honegger 2018, S. 325.

<sup>321</sup> Honegger 2018, S. 317.

deshalb, so Honegger an einer anderen Stelle ihrer Ausführungen „[muss] der Leser eines Bernhard-Textes vor allem ein geübter Zuhörer sein.“<sup>322</sup>

Damit verdammt uns Bernhard, wie zahlreiche seiner Frauenfiguren, in die Rolle des Zuhörers. Die vorliegende Arbeit hat versucht herauszuarbeiten, dass Kommunikation in einer Partnerschaft von zentraler Bedeutung ist. Kommunikation ist erfolgreich, dies sei noch einmal im Kontext der eben gemachten Ausführungen erwähnt, wenn die Ehefrau das „Kopftheater“ positiv mitgestaltet, zumindest nachvollzieht, dann herrschte eine gewisse Kongruenz. Doch die Texte zeigen, dass die Ehefrauen nicht „mitspielen“ (stumm bleiben), respektive das „Theater“, aufgrund mangelnder Intellektualität, nicht verstehen.

### 11.2.2 Komik, Ironie, Übertreibung

Wie bereits erwähnt, findet sich in den Frühwerken Bernhards (wie etwa in *Amras*, *Frost* oder *Verstörung*) nichts Komisches. Die Erzählung *Amras* schildert im Kern das Dahinvegetieren zweier Brüder (in einem Turm), die den kollektiven Selbstmord der Familie überlebt haben. Der Text beschreibt den physischen und psychischen Zerfall der jungen Männer, bis schließlich einer der beiden sich vom Turm herab in den Tod stürzt. Obwohl der Maler Strauch in *Frost* erste Anzeichen von Skurrilität und Komik aufweist, ist er nicht vergleichbar mit den „Geistesmenschen“ in späteren Texten. An keiner Stelle des Textes kann gelacht werden. Auf den *verstörend* wirkenden Roman *Verstörung* wurde bereits mehrfach hingewiesen.

Hinweisen möchte ich an dieser Stelle auf die Tatsache, dass im Roman *Auslöschung* (ein Text, in dem gelacht wird und der Szenen enthält, die zum Lachen verleiten) Franz-Josef Murau seinem Schüler Gambetti die Aufgabe zuteilt, in den nächsten Wochen ausgewählte Bücher „auf das aufmerksamste und mit der in seinem Falle gebotenen Langsamkeit“ zu studieren. Murau empfiehlt auch „Amras von Thomas Bernhard“. (Aus, 7) Damit erinnert Bernhard in seinem Spätwerk (1986) an sein Frühwerk (1964).<sup>323</sup> Dies ist sicherlich interpretationsbedürftig und kann bedeuten, dass er mahnt, das unverfälscht Tragische, das er in seinem weiteren Leben

<sup>322</sup> Honegger 2018, S. 319.

<sup>323</sup> Allein dieses Vorgehen ist schon stilistisch beachtenswert und man erinnert sich an die Äußerungen Honeggers (siehe oben), dass Bernhard hier gleichzeitig Autor des Textes *Auslöschung* ist, zweifelsohne sich in der Figur Murau wiederfindet, Murau Bernhard zu lesen empfiehlt und Bernhard Murau, wie er seine *Auslöschung* schreibt, über die Schulter blickt und damit sich selbst über die Schulter blickt. Der erste Satz in der *Auslöschung* lautet: „Nach der Unterredung mit meinem Schüler Gambetti, mit welchem ich mich am Neunundzwanzigsten auf dem Pincio getroffen habe, schreibt Murau, Franz-Josef, um die Maitermine für den Unterricht zu vereinbaren [...]“ (Aus, 7). Hier wird, ganz im Sinne der Lesart Honeggers, ein großes Schauspiel inszeniert, in dem Bernhard alle Aufgaben übernimmt: Autor, Hauptdarsteller und Zuschauer.



durch das Komische in seinen Texten abfedert, immer im Blick zu haben. Dies soll offensichtlich ein Lernziel der Belehrungen Gambettis sein.

Baumgärtel stellt fest:

„Das Komische und seine Verwendungsweise im Werk Bernhards stellt vielmehr eine zentrale Kategorie dar, die in die allgemeine literaturästhetische Vorgehensweise des Autors eingepaßt ist und anhand derer man abseits von pauschalisierenden Zuschreibungen konstitutive Aspekte des Werkes beleuchten kann.“<sup>324</sup>

Was ist tragisch? Was ist komisch?

Honegger scheint bei Schopenhauer (den so häufig zitierten Philosophen in den Texten Bernhards) „die konzeptionelle Vorlage für Bernhards Poetik der Komödie“<sup>325</sup> gefunden zu haben.

In Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* heißt es nach Honegger:

„Denn das Treiben und die Plage des Tages, die rastlose Neckerei des Augenblicks, das Wünschen und Fürchten der Woche, die Unfälle jeder Stunde, mittels des stets auf Schabernack bedachten Zufalls, sind lauter Komödienszenen. Aber nie erfüllte Wünsche, das vereitelte Streben, die vom Schicksal unbarmherzig zertretenen Hoffnungen, die unseligen Irrtümer des ganzen Lebens, mit dem steigenden Leiden und Tode am Schluss, geben immer ein Trauerspiel.“<sup>326</sup>

Scheit weist in seiner zusammenfassenden Darstellung über Komik und Ironie bei Thomas Bernhard darauf hin, dass das Komische darin zu finden sei, dass die groß angelegten „Geistesarbeiten“ der Protagonisten am Kleinen zugrunde gehen.<sup>327</sup> In der Prosa, so Scheit sinngemäß, ist dies nur schwer belegbar, dafür eignen sich die Dramen umso besser.<sup>328</sup> Hier kann ich Scheit nicht zustimmen, denn der Roman *Das Kalkwerk* ist exakt so konstruiert, dass die lächerlichen Alltäglichkeiten es verhindern, dass die angestrebte „Geistesarbeit“ des Protagonisten (eine Studie über das Gehör) niedergeschrieben werden kann. Ich verweise hier auf die Analyse des Romans in der vorliegenden Arbeit. Die „Studie“ Konrads, so sei an dieser Stelle noch einmal kurz (ohne Belege) in Erinnerung gerufen, scheitert an kuriosen Alltäglichkeiten:

Gerade als er mit der Niederschrift beginnen will, klopft es an der Haustür, oder der Hausdiener Höller stört, weil er Holz hackt, und Konrad braucht die absolute Ruhe. Er kann nicht beginnen, da seine Frau ihn ruft, sie möchte die Zehennägel geschnitten haben, er soll Most aus dem Keller holen oder er soll die von seiner Frau gestrickten Wollfäustlinge anprobieren. In London

<sup>324</sup> Baumgärtel 2003, S. 217.

<sup>325</sup> Honegger 2003, S. 324.

<sup>326</sup> Honegger 2003, S. 324.

<sup>327</sup> Vgl. Scheit 2018, S. 453.

<sup>328</sup> Vgl. Scheit 2018, S. 453.

konnte er nicht arbeiten wegen der Größe der Stadt, in Wien wegen der Schwachsinnigkeit der Leute, in München wegen dem Föhn.

Zum Lachen verleiten die Begründungen Konrads. Wir finden es höchst komisch, dass ein „Geistesmensch“, der etwas Großes, Geniales, Perfektes schaffen will, durch das Anprobieren der von seiner Frau gestrickten Wollfäustlinge nicht nur von der Arbeit abgehalten wird – im Sinne von ‚die Arbeit verzögert sich‘ – , sondern das Schreiben der Studie wird dadurch unmöglich.<sup>329</sup> Wir lachen nicht nur aufgrund der angeführten kuriosen Störungen, sondern wir lachen auch über die Figur des Geistesmenschen. Wir ‚lachen aus‘, wir ergötzen uns daran, dass diejenigen, die Großes proklamieren, durch Kleinigkeiten scheitern. Das Stilmittel der Übertreibung (hier im Rahmen des Komödiantischen) erzeugt die übergroße Dimension der zu erstellenden Geistesarbeit. Konrad hat über 200 (!) Dissertationen „zum Gehör“ durchgearbeitet und am Ende festgestellt, dass nichts Brauchbares darunter ist, ein ungeheurer „Dissertationsdilettantismus“ herrscht (auch diese Wortneuschöpfung unterstützt das Komische, da zwei sich inhaltlich widersprechende Begriffe kombiniert werden; vgl. die Ausführungen unten zum Stichwort „Uneindeutigkeit“ der Begriffe, „Uneindeutigkeit“ von Wahrheit).

Zuzustimmen ist Scheit in der Auffassung<sup>330</sup>, dass das Komische in den Dramen, z.B. im *Theatermacher*, in gewisser Weise noch unbeschwerter genossen werden kann, da die Stücke in der Regel nicht auf den Tod fixiert sind (im *Kalkwerk* ist dies tatsächlich der Fall, und darum darf mit Recht die Frage gestellt werden: Sind die Szenen der Ehe der Konrads tatsächlich komisch oder ist es vielmehr so, dass die Konrads Trauer, Mitleid, Depression erzeugen?). Oder beides gleichzeitig?

Fest steht, dass der „Theatermacher“ Bruscon, der Protagonist des Dramas *Der Theatermacher*, sein selbst geschriebenes Stück („Das Rad der Geschichte“) als Komödie bezeichnet. Die Analyse des Textes in der vorliegenden Arbeit hat gezeigt, dass Bruscons Komödie alles andere als eine Komödie ist, die Vorbereitungen der Theatergruppe auf die Aufführung im Tanzsaal eines heruntergekommenen oberösterreichischen Wirtshauses hingegen, die eigentliche Komödie. Über die Figur Bruscon, „der größte Dramatiker aller Zeiten“ und in einem Atemzug mit Goethe und Shakespeare zu nennen, darf herzhaft gelacht werden: über seinen Größenwahn, über seine Eitelkeiten, über seine Gebrechlichkeiten, über seine Gewohnheiten und Marotten.

<sup>329</sup> Die Szene zeigt auch deutlich, wie bereits oben ausgeführt, welche Macht die scheinbar dominierte Ehefrau hat. „Ihre Wollfäustlinge“ (Wollfäustling als Inbegriff der Einfachheit und Biederkeit) verhindern eine große Geistesarbeit.

<sup>330</sup> Vgl. Scheit 2018, S. 453.

Und auch über den Weltverbesserer im *Weltverbesserer*, Verfasser eines Traktats über die Verbesserung der Welt, darf gelacht werden. Ein schrullig-kauziger alter Herr, ebenso wie Bruscon, voller Eitelkeiten und ausgestattet mit maßloser Selbstüberschätzung. Gleichzeitig ist dem kränkelnden Philosophen nichts wichtiger als ein warmes Fußbad. Komisch ist auch die Leiblichkeit des Geistesmenschen.<sup>331</sup>

Während die Figur DIE FRAU ihm den rechten Fuß abtrocknet, sagt er:

„Jede Stunde/ ist die Stunde der Wahrheit/ mein Kind/ Welche Mühe es mich gekostet hat/ dich diese Tätigkeiten zu lehren/ Kein Mensch weiß/ was mir dieses Abtrocknen/ bedeutet **entzieht ihr den rechten Fuß, schreit auf** Du tust mir ja weh [...]“ (Wel, 183)

In allen dreien hier beispielhaft angeführten Texten (*Das Kalkwerk*, *Der Theatermacher*, *Der Weltverbesserer*) sind Ehefrauenfiguren präsent. Im *Kalkwerk* wird die Konrad unterdrückt, gepeinigt, ausgenutzt, im *Theatermacher* wird sie gedemütigt, verspottet und bleibt sprachlos und im *Weltverbesserer* hat DIE FRAU lediglich die Funktion einer Dienerin, einer Hausangestellten.

WELTVERBESSERER [über DIE FRAU] Die verlogene Ratte/ Zwanzig Jahre hat sie gehofft/ daß ich sie heirate/ jetzt erhofft sie sich/ die Heirat nicht mehr [...] Auch mit ihrer Häßlichkeit/ bin ich fertig geworden (Wel, 186)

Der Umgang mit den Ehefrauen ist wohl alles andere als komisch. Sollte man doch lieber *nicht* bei einer Aufführung des *Theatermachers* oder des *Weltverbesserers* schmunzelnd den Kopf schütteln und gelegentlich auflachen?

Ich vertrete die Auffassung, das herausragende stilistische Mittel, mit dem Bernhard seine Texte gestaltet, ist die Gleichzeitigkeit von Unterschiedlichem, die Unklarheit eigentlich eindeutiger Begriffe. Darunter verstehe ich, dass wir uns bei keiner Sache sicher sein können, was sie bedeutet, was tragisch ist, was komisch ist, was richtig ist, was falsch ist, wir wissen nicht ob Mann oder Frau etc.

Dazu Baumgärtel:

„Thomas Bernhards Werk erscheint als ein Werk der Widersprüche. Behauptung und Zurücknahme, Übertreibung und Wiederholung, Positivierung und Negation sind die herausragenden stilistischen Mittel, die in ihm zur Anwendung kommen.“<sup>332</sup>

<sup>331</sup> Vgl. Scheit 2018, S. 452-456.

<sup>332</sup> Baumgärtel 2003, S. 218.

Und darum wird Bernhard auch nicht müde, immer wieder in seinen Texten die folgende oder so ähnlich klingende Passage, die als Überschrift zahlreicher Texte von ihm gelten könnte, in seine Prosa und Dramatik einzubauen:

WELTVERBESSERER Eine Komödie haben wir geglaubt/ aber es ist doch eine Tragödie  
(Wel, 179).

### 11.2.3 *Ist eine Komödie? Ist eine Tragödie?*<sup>333</sup>

Die vorliegende Arbeit versucht zu zeigen, dass die (großen) Texte Thomas Bernhards binär strukturiert sind, die Darstellung der literarischen Welten ist die Darstellung von Gegensätzlichkeit. Dominant ist die übergeordnete Opposition Natur vs. Kultur. Weiter sind Oppositionen wie etwa Stadt vs. Land, Intellektualität vs. Dummheit, Mann vs. Frau, Theater vs. reales Leben, Körper vs. Intellekt/ Geist etc. erkennbar.

Diese Binarität wird gesetzt und gleichzeitig in Frage gestellt. Bernhard strukturiert seine literarische Welt, gibt den Figuren im Text (wie dem Leser) Gewissheit über den Aufbau der dargestellten Realität, um diese dann mit den Mitteln der Sprache wieder aufzuheben.<sup>334</sup> Damit wird auch Sprache uneindeutig. Die Begriffe verlieren ihre traditionelle Bedeutung. Die oben erwähnten stilistischen Mittel sind die Werkzeuge der Umstrukturierung und der Destruktion.

Anhand der Erzählung *Ist eine Komödie? Ist eine Tragödie?* soll abschließend dieses Vorgehen noch einmal paradigmatisch belegt werden.

Ein junger Mann, beschäftigt mit dem Abfassen einer wissenschaftlichen, medizinischen Arbeit, plagt sich gleichzeitig mit dem Gedanken, ob er nicht doch lieber ins Theater gehen wolle, obwohl er das Theater hasse und eigentlich beabsichtige, eine Studie über das Theater zu schreiben. Dann macht er sich doch auf den Weg und spaziert Richtung Theater.

Die Anfangsabschnitte dieser Erzählung zeigen bereits Möglichkeiten auf (medizinische Studie/ eine Studie über das Theater), die beide umgesetzt werden wollen, aber nicht können, sich gegenseitig blockieren.

Im Volksgarten (Wien) setzt er sich schließlich auf eine Bank und wird von einem Mann angesprochen, der ihn nach der Uhrzeit fragt. Dieser Mann sieht sich gezwungen, Menschen anzusprechen, um sie nach der Uhrzeit zu fragen, da er seine Uhr verloren hat; sonst würde er niemanden ansprechen. „Seit ich meine Uhr verloren habe, bin ich gezwungen, von Zeit zu Zeit

<sup>333</sup> Vgl. Bibliografie Primärliteratur der vorliegenden Arbeit

<sup>334</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Baumgärtel. Baumgärtel 2003, S. 219.

Menschen anzusprechen.“ (KT, 37) Nur ein paar Buchseiten später stellt sich heraus, dass der Mann nur sagt, er hätte seine Uhr verloren, um jemanden ansprechen zu können (vgl. KT, 39f). Wieder erkennen wir eine Gleichzeitigkeit von Vorgängen: ‚kommunizieren-wollen und nicht-kommunizieren-wollen‘. Den Wunsch zu haben, mit Menschen zu reden, aber gleichzeitig nicht mit ihnen zu reden.

Ein Gegenstand der Unterhaltung zwischen dem Erzähler und dem Mann ist die Frage, was denn zu dieser Stunde im Theater gespielt wird. „Freilich, man müsste wissen, was heute gespielt wird, sagte er, aber sagen Sie mir nicht, was heute gespielt wird. Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ (KT, 38)

Im Laufe der Unterhaltung zwischen dem Erzähler und dem Mann beobachtet der Erzähler, dass der Mann Frauenhalbschuhe trägt, einen Frauenhut aufhat und sein Mantel ein typischer Frauenmantel ist. „Er hat tatsächlich lauter Frauenkleider an, dachte ich.“ (KT, 41) Was ist nun das „echte“ Geschlecht dieser „Männerfigur“? Die Geschlechterdefinition wird aufgehoben. Der „Mann“ in dieser Erzählung führt weiter aus, dass er mit den Frauenschuhen, die er gegenwärtig trägt, für eine bestimmte Strecke dreihundertachtundzwanzig Schritte benötigt, für eine andere Art von Frauenschuhen (Spangenschuhe) dreihundertzwanzig. Im Zählen der Schritte mit den unterschiedlichen Frauenschuhen sehe ich eine Rationalisierung, da „Mathematisierung“ des Weiblichen. Der Mann dieser Erzählung hat weibliche Attribute, gleichzeitig bekämpft er diese mit traditionell männlichem Denken (Mathematik als Inbegriff von männlicher Intellektualität, von Vernunft). Alle Bilder von „typisch weiblich“ und „typisch männlich“ geraten durcheinander, vermischen sich.

Am Ende der Erzählung stellt sich heraus, dass der Mann vor ungefähr zweiundzwanzig Jahren seine Frau ermordet hat, indem er sie in den Donaukanal gestoßen hat. Die Kleider, die er trägt, waren die Kleider seiner Frau. Der Mann gesteht dem Erzähler, dass er für diesen Mord in der Strafanstalt war und dies war alles andere als ein „Vergnügen“. Schließlich ruft der Mann aus: „Die ganze Welt ist ein Zuchthaus.“ (KT, 42). Gleichzeitig stellt er fest: „Und heute Abend, das sage ich Ihnen, wird in dem Theater da drüben [...] eine Komödie gespielt. Tatsächlich eine Komödie“ (KT, 42) „Eine Komödie wird im Zuchthaus“ gespielt, soll heißen: Das große Schauspiel (die Welt) ist eine Tragödie (die existenziellen Fragen sind immer tragisch), aber in ihr werden Komödien gespielt. Und damit schließt sich der Kreis zur oben zitierten Aussage Schopenhauers, des bevorzugten Philosophen Thomas Bernhards.

Diese, wie Baumgärtel sie nennt, „Auflösung aller Begriffe“<sup>335</sup> ist auch in der Diskussion um die Ehefrauenfiguren bedeutsam. Auf die Figuren „Gambetti“ in der *Auslöschung* oder „Mutter Murau“ im gleichen Text wurde bereits hingewiesen. Noch einmal: Einerseits ist Mutter Murau selbstredend biologisch weiblich, andererseits tritt sie nach dem gängigen Rollenverständnis wie ein Mann auf (hat einen Liebhaber zur Befriedigung sexueller Bedürfnisse; ist die dominante Person auf Schloss Wolfsegg), doch diese Form von Männlichkeit ist keine wahre (nach Bernhard) Männlichkeit, denn diese zeichnet sich durch „geistige Tätigkeit“ aus und „Mutter Murau“ wird konsequent als primitiv, geistlos, unfähig zur Kommunikation („GesprächszerstörerIn“) beschrieben. Auch die Beziehung des Erzählers in *Beton* zur Figur der „Perserin“ kann unter den eben skizzierten literaturästhetischen Aspekten betrachtet werden: Der Erzähler wünscht sich eine adäquate (Gesprächs-) Partnerin, bricht die guten Gespräche aber dann nach einigen Tagen ab. Kommunikation ist einerseits nötig, lebensnotwendig, andererseits „hat man sich nichts mehr zu sagen“.

---

<sup>335</sup> Vgl. Baumgärtel 2003, S. 218.

## 12 „Bernhards Frauenbild“ und aktuelle Erkenntnisse der Geschlechterforschung

Es ist evident, dass die dargestellten „Frauenbilder“ in den Texten Bernhards nicht zwingend Bernhards Auffassung über „Frauen“ widerspiegeln. An zahlreichen Stellen der vorliegenden Arbeit habe ich darauf hingewiesen, dass „Autor“ und „Textprotagonist“ nicht deckungsgleich sind, obwohl, so unumstritten diese Feststellung in der Literaturwissenschaft auch sein mag, nicht nur die feministisch orientierte Textanalyse (ich erinnere an die Interpretationen von Endres und Tabah) der Versuchung unterliegt, dem Autor und nicht den Figuren die Textaussagen unterzuschieben. Verleitet werden die Interpreten der Bernhardtexte durch die Biographie Bernhards, die eindeutig Stellen aufweist, die als verantwortlich für „Bernhards Frauenbild“ (und „Familienbild“) gesehen werden. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Biografien von Honegger und Mittermayer verwiesen.

Das vorliegende Kapitel nun reflektiert „Bernhards Frauenbild“ mit Hilfe aktueller Erkenntnisse der Geschlechterforschung, dabei ist es irrelevant, ob der „Autor“ oder der „männliche Protagonist“ die Aussagen über „Frauen“ machen. Dies kann ohnehin nicht geklärt werden. Auch ist es müßig, darüber zu spekulieren, ob nun Bernhard Frauenfiguren sprechen lässt, um zu zeigen, wie Frauen denken und sich verhalten oder sich die Frauenfiguren äußern und der Autor letztlich mit diesen Äußerungen nicht in Verbindung gebracht werden möchte. Fakt ist, dass über Frauen gesprochen wird und Frauen sprechen und damit über Literatur, als ein kulturelles Zeichensystem, ein „Frauenbild“ vermittelt wird.

Das von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch 2019 im Springer-Verlag Wiesbaden herausgegebene zweibändige Werk „Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung“<sup>336</sup> reflektiert in 155 Beiträgen den aktuellen Stand der Geschlechterforschung im deutschsprachigen Raum sowie internationale Debatten.<sup>337</sup>

<sup>336</sup> Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019.

<sup>337</sup> Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019, Vorwort.

An vielen Stellen der vorliegenden Arbeit wurde die für Bernhard typische Opposition Natur vs. Kultur explizit thematisiert und durch eine Fülle von Textbelegen illustriert. Die Opposition Natur vs. Kultur wird konkretisiert dadurch, dass das Weibliche tendenziell „Natur“ ist, das Männliche tendenziell „Kultur“. „Tendenziell“ deshalb, da auch das „Männliche“ dem Werden und Vergehen unterworfen ist, deutlich zu sehen an den unentwegt kränkelnden Protagonisten, die (eben auch, neben ihrer Geistestätigkeit) ihren körperlichen Zerfall permanent zum Thema machen. Dennoch bringen die Texte unmissverständlich zum Ausdruck, dass Frauen „Naturwesen“ sind und Männer „Kulturwesen“, ausgestattet mit Intellekt, Vernunft, fähig, „Wissenschaft“ und „Kunst“ zu betreiben und auf hohem Niveau zu kommunizieren. Astrid Deuber-Mankowsky thematisiert in ihrem Beitrag „Natur-Kultur: ein Dualismus als Schibboleth der Gender- und Queer Studies?“<sup>338</sup> diese typische Bernhard-Opposition aus der Perspektive der Geschlechterforschung.

Deuber-Mankowsky verweist darauf, dass die Zuordnung des Weiblichen zur Natur und des Männlichen zum Geist (Kultur), ferner die Unvollkommenheit und Minderwertigkeit des Weiblichen bereits in der griechischen Philosophie verankert ist.

„Für die Griechen unterscheiden sich die Geschlechter durch die strukturelle Minderwertigkeit des weiblichen Geschlechts [...]. Die qualitative Differenzierung der Geschlechter kommt in Aristoteles` [...] Bestimmung der Frau als eines minderwertigen Mannes zum Ausdruck. [...].

Zu diesem Kanon gehört [...] die [...] Minderbewertung des Weiblichen und des Veränderlichen bzw. Vergänglichen, die Identifikation des Weiblichen mit dem Bereich der Reproduktion, die Entgegensetzung von passiver (weiblicher) Natur und aktivem (männlichen) Geist [...] sowie die gleichzeitige Erhebung des Männlichen zur Norm.“<sup>339</sup>

Erst im 18. Jahrhundert finden wir eine Neubestimmung der Geschlechterdifferenz. Deuber-Mankowsky zitiert Rousseau aus „Emile oder von der Erziehung“:<sup>340</sup>

„Diejenigen, die die Frau als einen unvollkommenen Mann ansehen, haben ohne Zweifel unrecht.“

Wenn also bis zur Aufklärung die Frau als ein „unvollkommener Mann“ angesehen wird, befinden wir uns mitten in der Philosophie der Bernhard'schen Protagonisten. Durch die vorgenommenen Textanalysen in der vorliegenden Arbeit wurde ausführlich dargelegt, dass das

<sup>338</sup> Deuber-Mankowsky, Astrid: Natur-Kultur: ein Schibboleth der Gender- und Queer Studies?“ In: Kortendiek Beate, Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019.

<sup>339</sup> Deuber-Mankowsky 2019, S. 16f.

<sup>340</sup> Deuber-Mankowsky 2019, S. 18.



Hauptanliegen der „Geistesmenschen“ in den Texten Bernhards ist, die „Unvollkommenheit“ der Frau durch Belehrung und Erziehung auszugleichen. Ich erinnere erneut an Konrad im *Kalkwerk*, der mit einem unfassbaren (wissenschaftlichen) Aufwand aus seiner Frau eine adäquate Gesprächspartnerin machen möchte, oder Bruscon im *Theatermacher*, der verzweifelt versucht, aus seiner Frau eine perfekte Künstlerin zu formen. Wir wissen, dass diese Versuche misslingen. Frauen können nicht „die männliche Norm“ erreichen, so die Botschaft der Texte. Damit bleibt die Philosophie der Protagonisten in Bezug auf das Weibliche im voraufklärerischen Zustand haften. Auffallend ist jedoch die Tatsache, dass die „weibliche Unvollkommenheit“ nicht als gegeben betrachtet wird (wie etwa bei den Griechen) und man (Mann) mit dieser Tatsache lebt, sondern über den Prozess der Belehrung (zuhören) diesen Zustand ändern möchte. Ich behaupte, dies geschieht deshalb (und dies wurde versucht, in den Textanalysen deutlich zu machen), um einen „idealen“ Lebenspartner „selbst zu gestalten“, der auf hohem Niveau kommunizieren kann und aus der (obwohl paradoxerweise selbst gewählten) quälenden Einsamkeit befreit.

Wir kennen Ria Endres` Vorwurf, „Bernhard möchte Patriarch“ sein aus dem einschlägigen Kapitel dieser Arbeit. Ute Gerhard beschäftigt sich, vornehmlich in Form eines historischen Abrisses, in ihrem Beitrag „Patriarchat – Patriarchalismus: Kampfparole und analytisches Konzept“<sup>341</sup> aus der Perspektive der Gender Studies mit den Begriffen Patriarchat/Patriarchalismus.

„Patriarchalismus, abgeleitet aus dem Eigenschaftswort patriarchal bzw. patriarchalisch ist ein soziologischer und politikwissenschaftlicher Begriff, der eine bestimmte Form männlicher Herrschaft, die Institutionalisierung männlicher Macht und damit die Eigenarten einer hierarchischen Geschlechterbeziehung beschreibt und analysiert.“<sup>342</sup>

Gerhard stellt fest, dass in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ständegesellschaft Patriarchalismus eine Verknüpfung ist, zwischen persönlicher Herrschaft und Bevormundung des Mannes in Bezug auf seine Ehefrau und seine Kinder mit der Verpflichtung zu Schutz und Fürsorge.<sup>343</sup> Nimmt man diese Tatsache und bezieht sie auf die Texte Bernhards, so finden wir dieses „Familien- und Ehekonzept“ in zahlreichen (selbstverständlich nicht in allen) Texten. Bruscon im *Theatermacher* ist der Vorstand einer „Familientheatergruppe“, schreibt die Texte, führt Regie, sorgt somit für das ökonomische Gelingen des Unternehmens, bevormundet aber gleichzeitig (weil er eben die Verantwortung über das Unternehmen trägt) Frau und Kinder in drastischer Weise. Auch Konrad im *Kalkwerk*, Besitzer des Kalkwerks (und zumindest zu Be-

<sup>341</sup> Gerhard, Ute: Patriarchat – Patriarchalismus: Kampfparole und analytisches Konzept. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019.

<sup>342</sup> Gerhard 2019, S. 222.

<sup>343</sup> Vgl. Gerhard 2019, S. 223f.

ginn seines Lebens im Kalkwerk noch vermögend), bietet seiner Frau eine ökonomische Lebensgrundlage, „Schutz nach außen“<sup>344</sup> und „Hilfe in Not“<sup>345</sup> (Pflege der körperlich Beeinträchtigten) an. Gleichzeitig missbraucht er seine Frau zu wissenschaftlichen Experimenten, hält sie fern von der Gesellschaft, trennt sie von Bekannten und Verwandten. Dem Gerichtspräsidenten Rudolf Höller in *Vor dem Ruhestand* haben seine Schwestern Vera und Clara ihre ökonomische Lebensgrundlage zu verdanken. Da Höller die Spitze der „häuslichen Herrschaftsordnung“<sup>346</sup> darstellt, nimmt er sich das Recht, seine Schwestern zu Theaterfiguren zu machen, sie zu verkleiden (Clara zum KZ-Häftling, Vera zur Bettgenossin), so dass er seine Perversionen befriedigen kann. Die drei Beispiele zeigen, liest man die Texte vor dem Hintergrund der Geschlechterforschung, dass hier in der Tat noch eine Art „ständischer Patriarchalismus“<sup>347</sup> vorherrscht. Bernhard könnte nun der Vorwurf gemacht werden, seine Texte seien reaktionär. Doch dies ist zu kurz gegriffen, vielmehr scheint es so zu sein, dass, obwohl seine Texte überwiegend nach der „Frauenbewegung der 1970er Jahre“ verfasst worden sind, er in vielen Fällen (literarisch verarbeitet) Familien- und Eherealität darstellt. Dabei erhält er Schützenhilfe von der „Gegenseite“. Kate Millet schreibt in ihrer legendären Arbeit „Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft“:

„Das Patriarchat ist danach ein überzeitliches Herrschaftssystem, eine soziale Konstante, die sich durch alle anderen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Formen hindurchzieht, sei es in Kasten oder Klassen, Feudalherrschaft oder Bürokratie, oder in großen Religionsgemeinschaften.“<sup>348</sup>

Doch in den letzten Jahrzehnten (und damit von Bernhard nicht mehr erlebt), so legt Gerhard in ihren Ausführungen dar, findet ein Prozess der Entpatriarchalisierung statt:

„Das heißt nicht, dass Geschlecht neben anderen Strukturkategorien wie Klasse, Ethnie oder sexuelle Orientierung nicht weiterhin eine Achse sozialer Ungleichheit ist oder das männliche Herrschaft, patriarchale Gewohnheiten und Gewalt überall auf der Welt abgeschafft wären. Doch der spezifische patriarchale Nexus zwischen Vorherrschaft und Versorgung, zwischen Bevormundung und Schutz nach außen, ist zumindest in den liberalen westlichen Gesellschaften aufgelöst und delegitimiert.“<sup>349</sup>

Ob nun Bernhards Darstellung von Ehe und Familie, nach dem Prozess der Entpatriarchalisierung, anders aussähe, ist natürlich spekulativ.

<sup>344</sup> Gerhard 2019, S. 224.

<sup>345</sup> Gerhard 2019, S. 224.

<sup>346</sup> Gerhard 2019, S. 223.

<sup>347</sup> Gerhard 2019, S. 224.

<sup>348</sup> Gerhard 2019, S. 227.

<sup>349</sup> Gerhard 2019, S. 228.

Ein relativ neuer Zweig in den Gender Studies ist die Männlichkeitsforschung. In ihrem Beitrag „Männlichkeitsforschung: die Hegemonie des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘“<sup>350</sup> stellt Sylka Stolz dieses Wissenschaftsfeld vor. Ich erwähne diesen Aufsatz, da folgende Aussage Stolz` meine Analyse der Frauenfigur „Mutter Murau“ in Bernhards *Auslöschung* ergänzt.

Stolz schreibt:

„Unter Männlichkeit versteht Connell ‚eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken, auf körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur‘ (Connell 1999, S. 91). Beide Geschlechter können demnach als männlich angesehene Verhaltensweisen und Tätigkeiten ausüben und sie können gesellschaftliche Positionen einnehmen, die als ‚männlich‘ gelten.“<sup>351</sup>

Leider kann dem Aufsatz nicht eindeutig entnommen werden, was nun genau „männliche Verhaltensweisen“ sind, was also Männer zu „Männern“ und Frauen zu „Männern“ macht. Klar ist jedoch die Aussage auf der Ebene der Relation zwischen den Geschlechtern. Die männliche Hegemonialität wird hergestellt und erhalten durch „einen Konsens der Beherrschten mit den Herrschenden“.<sup>352</sup> Die in der vorliegenden Arbeit vorgenommene Analyse des Romans *Auslöschung* zeigt eine Frauenfigur, die eindeutig „männliche Hegemonialität“ lebt, Mutter Murau, die Mutter des Protagonisten Franz-Josef Murau. Sie heiratet in Wolfsegg ein, verdrängt anschließend ihren Ehemann faktisch aus der Leitung des Gutes/Schlosses, übernimmt somit die ökonomische Macht, klärt auch die Nachfolge des Unternehmens durch Favorisierung oder Nichtbeachtung einzelner Kinder, ist niemandem Rechenschaft schuldig über ihre kostspielige Lebensführung und schließlich, was klischeehaft wohl als „männlich“ gilt, nimmt sie sich einen Liebhaber, um ihre sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen. Dies alles geschieht ohne wesentlichen Widerstand (der oben zitierte Konsens) der „Beherrschten“. Damit, so scheint es, tritt eine Frauenfigur auf, die eindeutig „männlich“ ist. Doch ist sie dies, nach dem Männlichkeitsverständnis in den Texten Bernhards, tatsächlich? Exakt betrachtet nicht, denn die eben beschriebenen Kriterien für Männlichkeit sind für die männlichen Protagonisten der Texte letztlich irrelevant. Das signifikante Merkmal ihrer Männlichkeit ist nicht der ökonomische Erfolg oder gar das Ausleben sexueller Wünsche und Bedürfnisse, sondern die Geistestätigkeit. Mutter Murau wird, wie wohl keine andere Frauenfigur im Gesamtwerk Bernhards, als der Inbegriff der Geistlosigkeit, der Dummheit, der Bösartigkeit, der Durchtriebenheit, der Kulturlosigkeit

<sup>350</sup> Scholz, Sylka: Männlichkeitsforschung: die Hegemonie des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf u.a. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019.

<sup>351</sup> Scholz 2019, S. 421.

<sup>352</sup> Scholz 2019, S. 422.

dargestellt. Mutter Murau tritt, nach dem Verständnis unserer Kultur, als „Mann“ auf, ist jedoch, nach dem Verständnis des Bernhard'schen Männlichkeitsbegriffs, nicht männlich.

Weiter weist Scholz in ihrem Beitrag auf den Begriff der „untergeordneten Männlichkeit“ hin, die der von ihr zitierte Connell mit homosexuellen Männern gleichsetzt.<sup>353</sup> Der Schüler Franz-Josef Muraus in der *Auslöschung*, Gambetti, dürfte dieser „Männergruppe“ zuzuordnen sein. Selbst als Erwachsener lässt er sich von seinem „Lehrer“ Murau noch gerne erziehen und belehren, vorschreiben, was er zu lesen hat und wie er zu denken hat. Gambetti strebt keine hegemonale Männlichkeit an. Er ist, so zeigen es auch die von mir vorgenommenen Textanalysen, letztlich eine „Frau“ (wohl homosexuell). Murau selbst hingegen ist, wie ebenfalls gezeigt, ein Geistesmensch und damit, nach der Bernhard'schen Verständnis, ein Mann. Aber auch dieser „Mann“ kann homosexuell sein, da seine Männlichkeit nicht auf die kulturell üblichen Merkmale von Männlichkeit beruhen.

Obwohl „Männlichkeit“ in den Gender Studies (nach dem von Scholz häufig zitierten Connell) eine Differenzierung erfährt, hat „diese Einsicht [...] keine Erweiterung bezüglich Weiblichkeit“<sup>354</sup> erfahren. Für Connell gibt es nur eine „betonte Weiblichkeit“ („emphasized femininity“):

„Sie ist bestimmt durch das Einverständnis der Frauen mit ihrer Unterordnung und ihrer Orientierung an den Interessen und Wünschen von Männern. Des Weiteren geht Connell von Varianten dieser betonten Weiblichkeit aus, die durch Widerstand gegen, Verweigerung im Sinne von Nicht-Mitmachen oder Arrangement mit den bestehenden Verhältnissen gekennzeichnet ist.“<sup>355</sup>

Die Textanalysen zeigen, dass zahlreiche Frauenfiguren in den Texten Bernhards der Kategorie „betonte Weiblichkeit“ zuzuordnen wären. Doch die Beschreibung der Merkmale dieser Kategorie ist mir deutlich zu wenig differenziert, und ich sehe sie deshalb als ungeeignet an für eine Klassifikation von Frauenfiguren.

Mich überrascht, im „Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung“ der Aufsatz „Liebe: historische Formen und theoretische Zugänge“<sup>356</sup> von Günter Burkart zu finden, denn der Begriff „Liebe“ scheint auf den ersten Blick untauglich, eine Partnerschaftsbeziehung zu analysieren, ist er doch sehr abstrakt, vielschichtig, mehrdeutig, man kann fast sagen populär. Aber mit der Unterstützung des Soziologen Burkart wage ich die dann doch sehr ungewöhnliche

---

<sup>353</sup> Scholz 2019, S. 422.

<sup>354</sup> Scholz 2019, S. 422.

<sup>355</sup> Scholz 2019, S. 423.

<sup>356</sup> Burkart, Günter: Liebe: historische Formen und theoretische Zugänge: In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf u.a. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019.

Frage zu stellen: Ist bei den analysierten Paarbeziehungen Liebe im Spiel? Lieben sich der Konrad und die Konrad, Moritz Meister und Anne Meister, Bruscon und Anne Bruscon, Spadolina und Mutter Murau etc. oder sind gar die angesprochenen Inzestbeziehungen Liebesbeziehungen?

Wenn von Liebe zwischen zwei Menschen die Rede ist (wir sprechen also hier nicht von Mutterliebe oder ähnliches), gibt es seit dem Ende 18. Jahrhunderts die sogenannte „romantische Liebe“, die dann sukzessive entweder abgelöst von oder eine Alternative erhält durch die sogenannte „partnerschaftliche Liebe“.<sup>357</sup> Ist die „romantische Liebe“ gekennzeichnet durch Verzauberung, Überwältigtsein oder Sehnsucht nach Verschmelzung, sind die Merkmale der „partnerschaftlichen Liebe“ „Kommunikation, Verständigung und Vernunft [...], Reflexion, Selbstanalyse und Autonomie“.<sup>358</sup> Ein weiteres Merkmal von Liebe, „wie wir sie heute kennen“,<sup>359</sup> ist, dass, im Zuge der Individualisierung unserer Gesellschaft, autonome Individuen zueinander finden und sich in ihrer jeweiligen subjektiven Weltsicht gegenseitig bestärken. Demnach, so Burkart, bedingen und verstärken sich gegenseitig Individualisierung und Paarbildung.<sup>360</sup> Gemäß diesen Beschreibungen der „modernen Liebe“ könnte die Beziehung zwischen dem Erzähler und der Perserin in *Ja* durchaus eine Liebesbeziehung sein. Beide haben den Wunsch nach Individualität, sind unabhängig und frei und finden zueinander aufgrund ähnlicher Interessen und ähnlicher Lebensphilosophien. Sie werden „einander zu Weltbestätigern“.<sup>361</sup> Ähnliches gilt für die Beziehung zwischen Gambetti und seinem Lehrer Franz-Josef Murau. „Romantische Liebe“ hingegen finde ich im Bereich der Inzestbeziehungen. Roithamer in *Korrektur*, so auch wörtlich im Text, ist „verliebt“ in seine Schwester, er ist tatsächlich, um die Begriffe Burkarts zu benutzen, überwältigt und verzaubert von ihr und spürt durchaus die Sehnsucht nach Verschmelzung. Auch kann teilweise bei der Charakterisierung der Beziehungen zwischen Vera und ihrem Bruder in *Vor dem Ruhestand* und zwischen Dene und ihrem Bruder in *Ritter, Dene, Voss* mit dem Begriff der „romantischen Liebe“ operiert werden. In Zusammenhang mit dem Begriff der Romantik sei auf die Textstellen im *Kalkwerk* hingewiesen, in denen der Konrad, teilweise als Belohnung für ihre „Mitarbeit“ bei den Experimenten Konrads, gelegentlich auch von ihr provozierend fordernd, aus dem „Opferdingen“ vorgelesen wird. Da „Heinrich von Opferdingen“ von Novalis als Schlüsselroman der Romantik gilt,<sup>362</sup> scheint offensichtlich der Konrad die im Opferdingen vermittelte Welt (hier Konzeption von „Liebe“)

---

<sup>357</sup> Vgl. Burkart 2019, S. 1099f.

<sup>358</sup> Burkart 2019, S. 1100.

<sup>359</sup> Burkart 2019, S. 1098.

<sup>360</sup> Vgl. Burkart 2019, S. 1098f.

<sup>361</sup> Burkart 2019, S. 1099.

<sup>362</sup> Vgl. Ruffing 2019, S. 143f.

wertvoll zu sein. Konrad hingegen, so sei ergänzend angemerkt, bevorzugt den „Kropotkin“ als Lektüre, Ansichten eines russischen Anarchisten und Philosophen, eines „Visionärs einer freien Gesellschaft“.<sup>363</sup>

Ich habe in den Vorbemerkungen der vorliegenden Arbeit die Auffassung vertreten, dass „Familiensysteme“ („pathologische Familiensysteme“<sup>364</sup>) im Zentrum der Literatur Thomas Bernhards stehen. Der im Rahmen der Geschlechterforschung publizierte Beitrag „Familie: Wandel und Persistenz in der Institution Familie“<sup>365</sup> von Johanna Possinger kann die Perspektive auf die „Bernhard’schen Familiensysteme“ ergänzen. Possinger stellt zunächst die Frage: „Was ist Familie überhaupt?“ und konstatiert:

„[...] gilt Familie als eine Gemeinschaft mit verlässlichen und auf Dauer angelegten Bindungen, in der mehrere Generationen füreinander sorgen. Damit ist wissenschaftlich nicht das Vorhandensein minderjähriger Kinder konstitutives Merkmal von Familie, sondern die Fürsorgearbeit (Care), die ‚Tätigkeiten der Pflege, Zuwendung, Versorgung für sich und andere‘.“<sup>366</sup>

Minderjährige Kinderfiguren gibt es nahezu keine in den Texten Bernhards, jedoch „erwachsene Kinder“. Deren Beziehungen zu den Eltern und den Geschwistern stehen im Mittelpunkt der Texte, so z.B. in den großen Romanen Bernhards *Verstörung*, *Korrektur*, *Auslöschung* und *Das Kalkwerk*. Dabei wird auch von der Erzählinstanz rückblickend die Familie zu der Zeit dargestellt, in der die jetzt erwachsenen Kinder minderjährige Kinder waren. Paradigmatisch für diese Textgestaltung ist die *Auslöschung*.

Erwerbsarbeit und Care-Arbeit sind zentrale Vorgänge im Familienalltag. Da durch die Industrialisierung Arbeitsplatz und Wohnort voneinander getrennt wurden, stellte sich fortan die Frage, ob Mann oder Frau und in welchen Anteilen für die Erwerbsarbeit bzw. Care-Arbeit zuständig ist.<sup>367</sup> Einer typischen öffentlichen Erwerbsarbeit (Mann/Frau geht morgens zur Arbeit und abends nach Hause und erhält am Monatsende einen Lohn) gehen die relevanten Figuren in den Texten Bernhards nicht nach. Sie sind (meist) relativ unabhängig arbeitende Künstler

<sup>363</sup> [https://www.deutschlandfunkkultur.de/anarchist-pjotr-kropotkin-visionaer-einer-freien.2162.de.html?dram:article\\_id=491939](https://www.deutschlandfunkkultur.de/anarchist-pjotr-kropotkin-visionaer-einer-freien.2162.de.html?dram:article_id=491939). Eingesehen am 02.08.2021.

<sup>364</sup> Es scheint tatsächlich so zu sein, dass „alle“ dargestellten Familiensysteme sich durch eine pathologische Struktur kennzeichnen. Die Beziehungen der Familienmitglieder untereinander sind so gestaltet, dass explizit Macht ausgeübt wird, Demütigungen und Verletzungen untereinander die Regel sind, eine gewisse vernunftorientierte, demokratische, für alle Familienmitglieder gewinnbringende Kommunikation nicht stattfindet. Darüber hinaus sind nahezu alle Familienmitglieder psychisch und physisch krank. Einzig die „Familie Höller“ (sie wurde in der Arbeit ausführlich besprochen) in *Korrektur* stellt offensichtlich eine Ausnahme dar.

<sup>365</sup> Possinger, Johanna: Familie: Wandel und Persistenz von Geschlecht in der Institution Familie. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf u.a. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019.

<sup>366</sup> Possinger 2019, S. 1282.

<sup>367</sup> Vgl. Possinger 2019, S. 1283f.

oder Wissenschaftler oder sind oft wohlhabend. Der Aspekt Erwerbsarbeit, so darf pauschalierend zusammengefasst werden, spielt in den Familien Bernhards keine zentrale Rolle. Von Interesse könnte nun die „familiale Care-Arbeit [...], die unbezahlte Sorgearbeit für Familienmitglieder“<sup>368</sup> sein. Die Geschlechterforschung stellt fest, dass die Care-Arbeit (eingedenk des Wandels von Familienformen, Partnerschaftsmodellen und staatlicher Einflussnahmen) seit der Industrialisierung eng verbunden ist mit Mutterschaft, „dabei spielen [...] kulturell verankerte Geschlechternormen eine Rolle, die Frauen größere Care-Kompetenzen zuweisen als Männer. Damit einher geht das Phänomen der ‚maternal gatekeeping‘ [...], bei dem Frauen selbst Care als ihr ‚weibliches Revier‘ ansehen und den Vater oft nur als Mithelfer akzeptieren.“<sup>369</sup>

Eine Mutter mit Care-Kompetenzen (abgesehen von der schon häufig bemühten Höller in *Korrektur*) gibt es in der Literatur Bernhards nicht. Die Tatsache, dass Mütter (Frauen/Ehefrauen) alles andere als eine Fürsorgearbeit leisten, wurde im Rahmen der Textanalysen der vorliegenden Arbeit in unterschiedlichen Kontexten herausgearbeitet. Im Gegenteil, die Mütter (Ehefrauen/Frauen) bringen Unglück und Krankheit in die Familie und in die Ehe. Die Familien bei Bernhard besitzen offensichtlich nicht dezidiert die konstitutiven Merkmale einer Familie: öffentliche Erwerbsarbeit und Care-Arbeit. Sie beschäftigen sich einzig und allein (so fasse ich plakativ zusammen) mit der unentwegten Klärung der Beziehungen zueinander. Diese „Klärungen“ enden in Demütigungen, Verletzungen, psychischer und physischer Krankheit und inzestuösen Konstellationen.

In ihrem Beitrag „Opfer-Täter: zur Entwicklung der feministischen Gewaltdiskussion“<sup>370</sup> reflektiert Carol Hagemann-White über die Begriffe „Männergewalt“, „Opferstatus“, „Aufopferung“ etc. Ein kurzer Abriss Hagemann-Whites zur Geschichte des Opferbegriffs<sup>371</sup> macht deutlich, dass der positiv besetzte Begriff „Opfer“ im religiösen Kontext durch die Philosophie der Aufklärung zwar kritisch diskutiert wurde, jedoch „setzte sich außerhalb der Religion eine Denkweise fort, wonach Opfer zu erbringen und selbst Opfer zu sein als das Höchste gewertet werden, was Menschen überhaupt tun können“.<sup>372</sup> Bedeutsam ist in diesem Kontext das Bild der aufopfernden Mutter, die bedingungslos für ihr Kind da ist. Die „Mutterfiguren“ in den Texten Bernhards sind weit entfernt von der „aufopfernden Mutter“, ganz im Gegenteil, sie wirken, wie wir gehört haben, schädigend auf das Kind ein. In den analysierten Texten Bern-

---

<sup>368</sup> Possinger 2019, S. 1282.

<sup>369</sup> Possinger 2019, S. 1285.

<sup>370</sup> Hagemann-White, Carol: Opfer-Täter: zur Entwicklung der feministischen Gewaltdiskussion. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf u.a. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019.

<sup>371</sup> Vgl. Hagemann-White 2019, S. 148ff.

<sup>372</sup> Hagemann-White 2019, S. 148.

hards findet sich nur die schon häufig zitierte Höller in *Korrektur*, die sich liebevoll für ihre Kinder/Familie einsetzt. Sich für ihre Kinder positiv „aufopfernde Mütter“ gibt es bei Bernhard nicht, jedoch gibt es die sich für ihre Männer „aufopfernde Ehefrauenfiguren“, dabei ist zu unterscheiden zwischen den vermeintlich freiwillig opferbringenden Frauen, wie etwa Anne Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh´*, und den (in den Texten gehäuft auftretenden) Frauen, die, gezwungen von ihrem Ehemann, sich ihm aufzuopfern haben, so z.B. Agathe Bruscon im *Theatermacher*, die Konrad im *Kalkwerk*, die Schwester in *Der Zimmerer*, die Schwester Roithamers in *Korrektur*, Dene in *Ritter, Dene, Voss* oder die Höller-Schwestern in *Vor dem Ruhestand*. Dabei üben die Männer keine körperliche Gewalt auf ihre Frauen aus, die Frauen werden nicht geschlagen oder vergewaltigt, ausgenommen die Schwester des Zimmerers in *Der Zimmerer*, was, wie in der Analyse Textes gezeigt, milieubedingtes Verhalten ist und damit „normal“. Der Gewaltaspekt gegenüber Frauen ist in der feministischen Geschlechterforschung traditionell ein gewichtiger Aspekt,<sup>373</sup> denn über den Aspekt der „körperlichen Gewalt“ wurde die „Opfer-Täter-Diskussion“ geführt. Die „Gewalt“ gegenüber Frauen in den Texten Bernhards zielt auf Erniedrigung und Demütigung ab, und zwar ausschließlich mit Hilfe von Worten, Gesten und Verhaltensanleitungen. Dabei scheint es keineswegs so zu sein, dass das Drängen der Frauen in die Opferrolle von diesen als durchwegs unangenehm empfunden wird und man deutlichen Widerstand erkennen könnte. Man kann größtenteils (eine markante Ausnahme bildet die Schwester Roithamers in *Korrektur*) auch von einem Einverständnis mit der Opferrolle sprechen. Die Konrad im *Kalkwerk* fügt sich (über ihre Art des gelegentlichen Widerstandes wurde hier bereits reflektiert) weitgehend in ihre Rolle als „Opfer“, als „Versuchskaninchen“ für die Experimente ihres Mannes. Ebenso die Schwestern Clara und Vera in *Vor dem Ruhestand*. Obwohl Vera permanent gegenüber den „perversen“ Machenschaften (Inzest, Nazi-Verehrung) ihres Bruders rebelliert, fügt sie sich letztlich dann doch, akzeptiert ihre Opferrolle. Deutlich sichtbar daran, dass sie alljährlich (zum Geburtstag Himmlers) einwilligt, sich als KZ-Häftling zu verkleiden (auch die Haare werden ihr geschoren), um sich dann entsprechend demütigen zu lassen.

An dieser Stelle sei noch einmal kurz eingegangen auf den oben besprochenen Beitrag über Männlichkeitsforschung von Sylka Stolz. Mutter Murau in der *Auslöschung*, ein „Mann“, übt entsprechend Männergewalt aus, wird „Täter“, erzeugt „Opfer“. Ihre „Opfer“, ihr Mann und ihre beiden Töchter akzeptieren ihre Opferrolle, es gibt keinen Widerstand gegen die Mutter. Nur der älteste Sohn (Franz-Josef Murau) leistet unentwegt Widerstand, lehnt sich in allen Be-

---

<sup>373</sup> Vgl. Hagemann-White 2019, S. 146ff.



reichen des familiären Lebens gegen die Mutter auf. Schließlich verlässt er als junger Mann die Familie, flüchtet geradezu, lässt sich nicht weiter in die Opferrolle drängen. Er kann dies tun, da er Geistesmensch ist, „frei“ sein möchte, Unterdrückung und Gewalt nicht akzeptiert, ganz im Gegensatz zu den oben erwähnten Figuren, die Konrad, Agathe Bruscon, Anne Meister, Vera und Clara. Sie allesamt sind keine Geistesmenschen, sind damit nicht fähig, den Schritt zu tun, den Franz-Josef Murau tut. Auch die Schwester Roithamers in *Korrektur* ist ein Geistesmensch und damit nicht willens, sich von ihrem Bruder zum Inzest zwingen zu lassen, sich ihm aufzuopfern. Sie ist allerdings (als Frau) nicht fähig, wie Franz-Josef Murau, zu flüchten, sich woanders eine Existenz aufzubauen. Ihr bleibt nur die Flucht in den Tod.

Damit schließt sich der Kreis mit dem zu Beginn thematisierten Beitrag von Astrid Deuber-Mankowsky, mit den Überlegungen von Cornelia Klinger zu „Dualismusbildungen“.<sup>374</sup> Klinger stellt fest, dass das Denken in Oppositionen bereits in den Mythen, den frühesten Erzählungen, die sich mit den Grundproblemen des menschlichen Daseins beschäftigen, virulent ist.<sup>375</sup> Entscheidend für die abendländische Ideengeschichte ist jedoch, so Klinger, die sogenannte „pythagoreische Kategorientafel“.<sup>376</sup> Sie führt zehn Oppositionen auf, die letztlich das „westliche Denken“ (bis heute) strukturieren, z.B. Grenze und Unbegrenzt, Eines und Vielheit, Ruhendes und Bewegtes, Licht und Finsternis, Gutes und Böses. In der Mitte der Tafel schließlich die Opposition Männliches und Weibliches. Klinger stellt fest: „Das Geschlechterverhältnis steht nicht am Anfang der Tafel; es bildet keineswegs den Ur- und Grunddualismus, sondern ist mit allen anderen Positionen assoziiert.“<sup>377</sup>

Platons Seelenlehre, so der Kern dieser Theorie,

„entzweit die sterbliche Seele in den Willen oben, der bereit ist, den unsterblichen Göttern oder der einen Gottheit Vernunft zu gehorchen, und in das fremde Volk, ‚das Geschlecht der Begierden‘. [...] Beiläufig verweist Platon in diesem Zusammenhang auf das Geschlechterverhältnis, wenn er den ‚besseren‘ Teil der Seele, den Willen als den ‚der Mannheit und des Mutes‘ bezeichnet. Die Forderung nach Trennung des besseren vom schlechteren Teil unterstreicht er mit der Analogie mit der Geschlechtertrennung im Haus: so ‚wie man die Wohnung der Frauen von der der Männer trennt.“<sup>378</sup>

Fest steht, dass der Aufbau der Seele oben/unten und gut/schlecht auf männlich/weiblich übertragen wird. Es ist also das Weibliche, von dem das Böse, das Ungute, das, mit dem die Ver-

<sup>374</sup> Klinger, Cornelia: Dualismusbildungen: dem Denken vorfindlich, unausweichlich und falsch. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf u.a. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019.

<sup>375</sup> Vgl. Klinger 2019, S. 166.

<sup>376</sup> Vgl. Klinger 2019, S. 167.

<sup>377</sup> Klinger 2019, S. 167.

<sup>378</sup> Klinger 2019, S. 169f.

nunft, der Geist, der Wille im Widerstreit steht, ausgeht. Klinger findet eine Stelle im Alten Testament, in der es schließlich heißt: „Von einer Frau kommt der Anfang der Sünde und durch sie sterben wir alle.“<sup>379</sup>

Vergleicht man nun diese Aussage mit den Ergebnissen der Analyse<sup>380</sup> der Texte Bernhards, so kann festgestellt werden, dass sich das dort vermittelte „Frauenbild“ tatsächlich über weite Strecken deckt mit grundlegenden Aussagen antiken abendländischen Denkens. Weiter zeigt der Aufsatz von Klinger über die Dualismusbildung in der westlichen Ideengeschichte, dass Bernhard, wie kein anderer Autor, darauf wurde an vielen Stellen der vorliegenden Arbeit explizit verwiesen, sich der binären Oppositionsbildung bedient, um „Realität“ zu strukturieren, zu verarbeiten, Problemstellungen zu lösen.

Doch Klinger entlastet Bernhard, wenn sie feststellt:

„Obwohl die Bedeutung von Dualismen für die Konstituierung von Herrschaftsordnungen im Allgemeinen und für die Geschlechterordnung evident ist, sind die Gesetze und Regeln, nach denen Dualismen funktionieren, kaum mehr als sporadisch zum Gegenstand von wissenschaftlicher Beobachtung oder theoretischer Analyse geworden. Die vorfindliche und unausweichliche Denkfigur des Dualismus liegt der Gesellschaft und ihren Wissenssystemen zugrunde – fast wie ihr Unbewusstes.“<sup>381</sup>

Ich möchte dieses Kapitel abschließen mit einem Blick auf Margit Schreiners Essay „Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur?“<sup>382</sup>, der an einer anderen Stelle dieser Arbeit bereits kurz zitiert wurde. Schreiner vertritt die These, dass wenn man Bernhard „wörtlich“<sup>383</sup> (ohne den männlichen Zwang zur Abstraktion) liest, es sich bei seinen Texten um „Frauenliteratur“ handelt, denn die Probleme der männlichen Protagonisten seien typisch weibliche.

„Man schlüpft in eine Hose hinein, ... und es zerreißt, in die Hose und sie zerreißt ... wäscht man es, geht es ein usf. Zieht man an neuen Schubändern, zerreißen sie ...“, heißt es in *Watten*. Das ist unser Alltag! Frauenalltag. Küche, Keller, Institut, Kaufhaus, Postschalter, Bäcker, Fleischhauer, Amt, Arzt, Kur.“<sup>384</sup>

<sup>379</sup> Vgl. Klinger 2019, S. 170.

<sup>380</sup> An dieser Stelle sei aus der vorliegenden Arbeit kurz zitiert: „In zahlreichen der analysierten Texte Bernhards wurde oben belegt, dass die Ehefrau Krankheit und Unglück in die Ehe bzw. in die Familie bringt. Dies zeigt sich darin, dass die restlichen Familienmitglieder von der bösartigen, kranken Mutter gewissermaßen infiziert werden und sich die „Krankheit“ auf die gesamte Familie/Ehe negativ auswirkt. Diese Konstellation finden wir explizit thematisiert z.B. in der *Auslöschung*, in *Korrektur*, im *Theatermacher*, im *Kalkwerk*, in *Beton*. Besonders drastisch (und buchstäblich) wird dies in *Amras* deutlich. Die an Epilepsie erkrankte Mutter vererbt ihre Krankheit an ein Kind weiter.“

<sup>381</sup> Klinger 2019, S. 172.

<sup>382</sup> Schreiner, Margit: *Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur?* In: Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996. Materialien. Weitra 1996. S. 68-84

<sup>383</sup> Vgl. Schreiner 1996, S. 68

<sup>384</sup> Schreiner, 1996, S. 79

Weiter führt Schreiner als Beweis für die „Unmännlichkeit“ der Bernhard'schen Protagonisten die Tatsache an (und dabei bezieht sie sich auf die Figur des Arztes in *Watten*), dass ihnen „das Nützlich“ verhasst ist, sie „alogisch und gefühlsbetont“ argumentieren, Geld verschenken, Chaos akzeptieren, keine wissenschaftliche Karriere anstreben, nicht protestieren<sup>385</sup> und schließlich (*Watten!*) „die letzte männliche Ausflucht, die Zerstreung durch das Kartenspiel,“<sup>386</sup> ablehnen.

Ferner kommt dazu,

„daß er [der Arzt] dem landläufigen Männlichkeitsbild, wie alle Erzählerfiguren Thomas Bernhards, auch sonst nicht eben entspricht: Er ist kränklich, schwächlich, introvertiert, zweifelnd, verzweifelt, verwirrt.“<sup>387</sup>

Um nicht gänzlich nur auf der Grundlage ihres persönlichen („des landläufigen“?)<sup>388</sup> Verständnisses von „weiblich“ und „männlich“ ihre Argumentationsketten aufzubauen, erwähnt Schreiner kurz die hinlänglich bekannte biologisch-medizinische These, dass die beiden Gehirnhälften beim Mann strikt getrennt sind zwischen „Vernunft“ und „Emotion“, während bei der Frau diese strikte Trennung nicht vorherrscht.<sup>389</sup> Schließlich kommt sie zu dem Ergebnis: „Vielleicht sollte man Thomas Bernhards Gehirnhälften einmal genauer untersuchen.“<sup>390</sup> Diese Aussage konsequent zu Ende gedacht bedeutet wohl, dass Schreiner der Auffassung ist, dass Thomas Bernhard denkt wie eine Frau, „eine Frau ist“ und somit seine Literatur Frauenliteratur. Damit müssen, nach dieser These, fortan die Texte Bernhards mit umgekehrten Vorzeichen gelesen werden: Die männlichen Protagonisten sind „Frauen“ und die Frauenfiguren sind „Männer“ („Die Bernhard'schen Frauen sind Mannsbilder“)<sup>391</sup>. Das würde Einiges erklären, z.B. (und darauf habe ich in der Analyse der *Auslöschung* hingewiesen und deshalb Schreiner in diesem Zusammenhang zitiert) das „männliche Auftreten“ von Mutter Murau.<sup>392</sup> Nicht nur, dass sie in jeder Hinsicht das Leben auf Schloss Wolfsegg dominiert, sondern sich auch noch (mit dem „Einverständnis“ ihres Mannes, der sehr weibisch, geradezu unterwürfig wirkt) einen Geliebten, den Erzbischof Spadolini, hält. Weiter würde auch damit das Verhältnis von Murau und

<sup>385</sup> Vgl. Schreiner 1996, S. 78

<sup>386</sup> Schreiner 1996, S. 78

<sup>387</sup> Schreiner 1996, S. 78

<sup>388</sup> Ich kann leider nicht nachvollziehen, weshalb Männer nicht introvertiert, zweifelnd, verzweifelt, verwirrt etc. sein können/ dürfen bzw. Frauen durchwegs diese Eigenschaften zeigen. Dies ist dann doch sehr klischeehaft und zudem (s.o.) gibt es wohl genügend (echte) Frauen, die das Chaos nicht lieben, eine wissenschaftliche Karriere anstreben, Geld horten, logisch argumentieren etc.

<sup>389</sup> Vgl. Schreiner 1996, S. 79f

<sup>390</sup> Schreiner 1996, S. 82

<sup>391</sup> Schreiner 1996, S. 82

<sup>392</sup> Vgl. hierzu auch Schreiner 1996, S. 81f

Gambetti in der *Auslöschung* geklärt werden. Der Protagonist Murau („die Frau“) ist glücklich mit seinem Partner, dem jungen Gambetti.

Schreiners Thesen vom „schwachen, weibischen Mann“ und den „starken, männlichen Frauen“ in der Literatur Bernhards können jedoch, so zeigten es die Analysen in der vorliegenden Arbeit, in den Texten Bernhards keineswegs bewiesen werden. Die Figur der Ehefrau/ Lebenspartnerin ist deutlich differenzierter. Die Anzahl der zitierten Primärquellen bei Schreiner ist dann doch zu gering.

Wenn Schreiner (mit Ausrufezeichen) feststellt: „Mich haben diese Selbstgespräche [die Monologe der Protagonisten] immer befreit!“<sup>393</sup>, konstatiert eine andere Frau, die Feministin Ria-Endres, über die Monologe der Protagonisten Bernhards:

„Ich lese die Geschichte der Männer und ihres Denkens, und ich treffe auf die immer weniger verwirrende Monotonie ihrer maschinellen Produktion. Ihre Faszination am eindimensionalen Dunkel ist nicht meine Sache.“<sup>394</sup>

Weiter heißt es:

„Bernhards Texte sprechen die Sprache des Mißtrauens. Sie werden geschrieben gegen die Natur, gegen die Gesellschaft, gegen Wissenschaft und Kunst, gegen die Sexualität, gegen die Frau [...].“<sup>395</sup>

Der Mann-Frau-Dualismus (oder: weiblich vs. männlich) scheint für beide Frauen noch die Grundlage für die Analyse von literarischen Texten (von Texten Thomas Bernhards) zu sein. Dies ist kein Vorwurf, der Ansatz ist verlockend, und obwohl für die aktuelle Geschlechterforschung der Mann-Frau-Dualismus bereits kein Gegenstand mehr ist,<sup>396</sup> können nach wie vor „mediale Formen der Inszenierung heteronormativer Geschlechterstereotype beobachtet werden.“<sup>397</sup> Das heißt, der Mann-Frau-Dualismus wird selbst heute (2021) immer noch in vielen Alltagsbereichen gelebt und als Schablone auf die soziale Wirklichkeit gelegt, obwohl die Geschlechterforschung diesen bereits überwunden hat.

<sup>393</sup> „Genau so, habe ich immer gedacht, dachte ich, müßte man reden, so handeln, so zuschlagen. Das müßte man einmal so sagen, zu zugeben, einmal ausdrücken, einmal mitteilen statt alles ewig nur unterschlucken.“ (Schreiner 1996, S. 79)

<sup>394</sup> Endres 1980, S. 21

<sup>395</sup> Endres 1980, S. 22

<sup>396</sup> „Für die Geschlechterforschung bildet der Mann-Frau-Dualismus als solcher angesichts der komplexen analytischen Perspektiven auf Geschlechterverhältnisse und nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Dekonstruktion von Geschlecht keinen Gegenstand mehr.“ (Kuster 2019, S. 10)

<sup>397</sup> Kuster 2019, S. 10

*Der ‚Wiener Montag‘ hat mich schon vor bald zwanzig Jahren eine Wanze genannt, der Minister Percevic 1967 einen Hund, der Präsident des Kunstsenats Herr Henz ein Schwein und die ‚Oberösterreichischen Nachrichten‘ vor noch nicht langer Zeit ein ‚Gesindel‘, das über die Grenze abgeschoben gehört.*

*Thomas Bernhard in einem Brief an den Autor und Publizisten Gerhard Ruiss am 16.12.1980*

## **Exkurs: Thomas Bernhard kommt zu Wort**

Es gibt zahlreiche Dokumente, die uns Bernhard als Privatperson und Schriftsteller näherbringen. Zunächst gibt es die autobiographischen Schriften *Die Ursache*, *Der Keller*, *Der Atem*, *Die Kälte* und *Das Kind*, ferner auf die schon mehrmals hingewiesenen Bernhard-Biografien. Darüber hinaus liegen Aufzeichnungen über Briefwechsel Bernhards (die wohl bekanntesten sind jene mit dem langjährigen Leiter des Suhrkamp-Verlags, Siegfried Unseld) vor und über Interviews. Gesammelt und herausgegeben wurden auch Reden Bernhards und feuilletonistische Texte von ihm.

Die vorliegende Arbeit soll abgerundet werden mit Zitaten Bernhards, vornehmlich zu Themen, die im Zentrum meiner Textanalysen stehen. Als Quelle dient mir die von Bayer, Fellingner und Huber herausgegebene Sammlung von Interviews, Leserbriefe, Reden etc.<sup>398</sup> Sinn dieses Exkurses ist, ein Stück weit auch den Autor hinter den Texten sichtbar zu machen. Ich denke, dass eine charakteristische inhaltliche und formale (sprachlich-ästhetische) literarische Auseinandersetzung mit Phänomenen unserer Kultur, wie wir sie bei Bernhard zweifellos finden, sich im Autornamen manifestiert.

Dazu Michel Foucault:

„[...] aber daß mehrere Texte unter dem gleichen Namen laufen, weist darauf hin, daß man zwischen ihnen ein Homogenitäts- oder Filiations- oder ein Beglaubigungsverhältnis der einen durch die anderen herstellte oder auch ein Verhältnis gegenseitiger Erklärung und gleichzeitiger Verwendung. Schließlich hat der Autornamen die Funktion, eine bestimmte Seinsweise des Diskurses zu kennzeichnen. Hat ein Diskurs einen Autorna-

<sup>398</sup> Vgl. Bayer u.a. 2012.

men, kann man sagen [...], daß dieser Diskurs nicht aus alltäglichen, gleichgültigen Wörtern besteht [...], sondern aus Worten, die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur einen bestimmten Status erhalten müssen.“<sup>399</sup>

Deshalb führe ich hier, obwohl es wahrscheinlich schon längst getan worden ist, in Anlehnung an den Begriff „kafkaesk“ den Begriff „bernhardsk“ ein.

Ich kommentiere die Interviews bewusst nicht und überlasse es dem Leser, wie auch immer geartete Querverbindungen zwischen den Aussagen des Autors und seinem Werk herzustellen.

### **Bernhard als Gesprächspartner**

Jean-Louis de Rambures:

*Wieso sind so allergisch gegen Interviews?*

Thomas Bernhard:

*Versuchen Sie sich vorzustellen, Sie wären an Händen und Füßen an einem Baum gefesselt, und man schießt mit einem Maschinengewehr auf Sie. Glauben Sie, Sie wären dabei entspannt? Ich gehe vom Grundsatz aus, daß ein Gespräch zwischen Leuten, die sich nicht kennen, unmöglich ist. Daß Leute, die sich ständig sehen, Ansichten austauschen können, will ich gern zugeben. [...] Aber jeder andere Form des Gesprächs hat für mich etwas Überzogenes, Verkrampftes.*

(7. Januar 1983, Bayer 2012, S. 216)

Werner Wögerbauer:

*Aber wenn Sie sagen, Sie seien ein Geschichtzerstörer, ist das ja doch irgendwo eine theoretische Aussage.*

Thomas Bernhard:

*Das habe ich einmal gesagt, na, was glauben Sie, was man in einem Leben von fünfzig Jahren alles sagt. Was die Leute und was man selbst für einen Blödsinn in Jahrzehnten sagt. Wenn man die Leute immer festnageln würden, was sie immer sagen.*

(15. Juli 1986, Bayer 2012, S. 250)

---

<sup>399</sup> Foucault 2000, S. 210.

Werner Wögerbauer

*Was ist für Sie ein Gespräch?*

Thomas Bernhard

*Ich führe ja meistens keine. Weil Leute, die ein Gespräch führen wollen, die sind mir sowieso schon verdächtig, weil das erhebt ja schon einen Anspruch, einen gewissen, den erfüllen die Leute ja nicht.*

[...]

*Wenn man liest, was da in der ‚Süddeutschen Zeitung‘, die da liegt, was da in den letzten drei Jahrzehnten für Gespräche erschienen sind, kein Hahn kräht nach einem Wort von all diesen Gesprächen und Büchern. Das ist halt nur für die Papierarbeiter, die haben eine Beschäftigung, das mag einen Sinn haben. Weil die haben eh ein schreckliches Leben und verlieren alle Glieder, mit fünfzig haben sie meistens kein Bein mehr oder fünf Finger weg. Papiermaschinen sind ja grausam.*

(15. Juli 1986, Bayer 2012, S. 261)

## Schreiben/Sprache

Viktor Suchy:

*Da Sie ja von der Musikästhetik herkommen, also auch die ästhetischen Probleme kennen, ist das Problem der Form für Sie ein gravierendes?*

Thomas Bernhard:

*Ja, der Rhythmus, der muß halt auf die Silbe stimmen, für mein Gefühl, sonst fällt's auseinander für mein Gehör.*

(5. März 1967, Bayer 2012, S. 63)

Thomas Bernhard:

*Na, um mir diese furchtbaren Dinge überhaupt erträglich zu machen, hab' ich schon als Kind immer den Umweg über das Theatralische gesehen, nicht. Die fürchterliche Wirklichkeit letzten Endes niemals als Tragödie, sondern als Komödie. Das war mir die einzige Möglichkeit – und ist es heute auch noch.*

(12. April 1978, Bayer 2012, S. 152)

Thomas Bernhard:

*Vielleicht ist es ein leerer Raum, den ich ausfülle. Man selbst füllt die Leere aus. Ich fülle sie mit Sätzen aus. Ich versuche, Gedanken zu haben, und die Gedanken werden zu Sätzen, wenn ich Glück habe. Und so kann ich existieren – vielleicht. [...] Im leeren Raum muß etwas geschehen.*

Nicole Casanova:

*Durch die Sprache?*

Thomas Bernhard:

*Ja. Das ist meine Leidenschaft. Das ist wie für einen Zirkusmenschen, der muß tanzen, sonst bringt er sich um. Und ich muß schreiben, sonst würde ich mich umbringen.*

(17. Mai 1978, Bayer 2012, S. 153)

Thomas Bernhard:

*Was mich zum Schreiben treibt, ist ganz einfach die Lust am Spiel. [...] Dazu kommt das andere Vergnügen, die zweckdienlichste Methode herauszufinden, mit den Wörtern und Sätzen zu Rande zu kommen. Den Stoff im eigentlichen Sinne halte ich für ganz und gar sekundär, es genügt, aus dem zu schöpfen, was um uns ist. Jedes Geschöpf trägt nach meiner Überzeugung strenggenommen das Gewicht der ganzen Menschheit.*

(7. Januar 1983, Bayer 2012, S. 219)

Thomas Bernhard:

*Bei jedem meiner Bücher bin ich zwischen Leidenschaft und Haß gegenüber dem Sujet, das ich gewählt habe, hin- und hergerissen. Jedesmal wenn das zweite Gefühl die Oberhand gewinnt, beschließe ich, die geistigen Dinge endgültig zu lassen und mich im Gegensatz dazu rein materiellen Aufgaben zu widmen, zum Beispiel Holz zu hacken, oder eine Mauer zu verputzen, um so die Heiterkeit wiederzufinden.*

(7. Januar 1983, Bayer 2012, S. 218)



Thomas Bernhard:

*[...] ein Pianist, der fängt auch das Spielen an, dann probiert er einmal drei Töne, dann kann er zwanzig, und dann kann er einmal alle, und die perfektioniert er halt, solange er lebt. Und das ist sein großer Spaß, und für das lebt er. Und ich mach das so wie andere mit Tönen, mach ich halt mit Wörtern. Fertig. Was anderes interessiert mich eigentlich gar nicht.*

(15. Juli 1986, Bayer 2012, S. 246)

## **Biographie und Literatur**

Brigitte Hofer: [Zu den autobiographischen Schriften]

*Ja, aber wo sind da die Grundlagen für die Annahme, daß es berechtigt ist, vielen Menschen die eigenen Erlebnisse mitzuteilen?*

Thomas Bernhard:

*Ich muß das selbst machen, bevor es andere machen. Ich mein', wenn ich die Zeitungen aufmach, stehen da über mich die unmöglichsten Sachen, und mein Weg geht dorthin und dahin und alles, was Tod betrifft und Leben und Philosophie und einfaches Leben und hin und her, das ist alles falsch bis jetzt.*

Brigitte Hofer:

*Das heißt, die Deutung der Werke kann nur aus den Werken entstehen?*

Thomas Bernhard:

*Nein, ich glaube, meine Literatur, die ich geschrieben hab', hängt ja mehr oder weniger in der Luft, wenn man nicht eindeutig irgendwann einmal sagt, woher kommt das alles, nicht? Also ich muß dem einen Halt geben. Und jetzt nach 20 Jahren hab' ich das Gefühl gehabt, wie ich das mach'.*

Brigitte Hofer:

*Ja, und damit erklären Sie auch Ihren Pessimismus in Ihren Arbeiten.*

Thomas Bernhard:

*Ich versuch' aufzuhellen und aufzuklären durch diese biografischen Notizen.*

(12. April 1978, Bayer 2012, S. 143f.)

Werner Wögerbauer:

*War die Krankheit für Sie der Motor zum Schreiben?*

Thomas Bernhard:

*Ja, vielleicht, kann schon sein. Nachdem die lebenslänglich immer da war.*

(15. Juli 1986, Bayer 2012, S. 261f.)

Thomas Bernhard:

*Ich bin ja nicht meine Figuren, auch. Da müßt ich mich ja schon hundertmal umgebracht haben und ein Ausbund an Perversität von fünf Uhr früh bis zehn Uhr Nacht sein.*

Werner Wögerbauer:

*Nichts liegt mir ferner, als Sie mit Ihren Figuren zu verwechseln.*

Thomas Bernhard:

*Nein, nein, wunderbar.*

(15. Juli 1986, Bayer 2012, S. 253)

Werner Wögerbauer:

*Die Kritik hat Sie zuweilen als einen antiaufklärerischen, menschenverachtenden Schriftsteller charakterisiert.*

Thomas Bernhard:

*Schauen Sie sich die Leute an, die drüber schreiben. Das sind nur ordinäre, primitive Kasperln, geschmacklos außerdem, die keine Ahnung von dem haben, was sie beschreiben und lesen.*

(15. Juli 1986, Bayer 2012, S. 261)

## **Die Themen**

Frage:

*Man hat den Eindruck, daß ihre Stücke immer auch Wiederholungen ein und desselben Stückes sind.*

Thomas Bernhard:

*Das ist wahrscheinlich ganz richtig. Weil die Prosa ja auch so ist.*

Frage:

*Also ist das Geschriebene doch nicht so weit weg und erledigt?*

Thomas Bernhard:

*Im Grunde ist es immer die eine gleiche Prosa und die eine Art, für die Bühne zu schreiben.  
(23. Juni 1980, Bayer 2012, S. 190)*

Jean Louis Ramburges:

*Es scheint, sie haben doch eine außergewöhnliche Gabe, überall Monster zu entdecken.*

Thomas Bernhard:

*Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften. [...] Wenn Ihnen die Wirklichkeit weniger erstaunlich erscheint als meine Erfindung, liegt das einzig daran, daß die Tatsachen in zerstreuter Form auftreten. In einem Buch muss man unbedingt Leerlauf vermeiden. Das Geheimnis besteht darin, die Wirklichkeit unerbittlich zu raffern.  
(7. Januar 1983, Bayer 2012, S. 221)*

## **Erotik, Sexualität, Frauen**

Werner Wögerbauer:

*Gehört Erotik, die Liebe, für Sie auch zu diesen Grauslichkeiten?*

Thomas Bernhard:

*Das weiß ja jeder, was Erotik ist. Da braucht man gar nicht darüber reden. Es hat jeder seine eigene Erotik.*

Werner Wögerbauer:

*Aus Ihren Büchern hat man den Eindruck, als würde es für Sie in diesem Bereich gar keine Hoffnung geben.*

Thomas Bernhard:

*Das ist ja eine dumme Frage, weil ohne Erotik lebt nichts. Nicht einmal die Insekten, die brauchen's auch. Nur wenn man natürlich eine ganz primitive Vorstellung von Erotik hat, das ist halt nicht drin, weil ich halt' immer schau, daß ich das Primitive auch überwinde.*

Werner Wögerbauer:

*Könnte man sagen, daß Sie versuchen, das in Richtung auf schwesterliche Liebe hin zu überwinden?*

Thomas Bernhard:

*Ich versuch' überhaupt nichts. Alles ein Blödsinn. Ich brauche weder eine Schwester noch eine Liebhaberin.*

(15. Juli 1986, Bayer 2012, S. 248)

Thomas Bernhard:

*Wenn das solche sind wie die, wie heißt sie, Ria Endres, die über mich geschrieben hat, na ja, das hat auch einen Sinn, die hat ihren Doktor gemacht ...*

Frage:

*Ria Endres hat Sie als Male-Chauvinisten bezeichnet, als Frauen-Verächter dargestellt. Und in der Tat sind Ihre Frauen die dummen, unterwürfigen Opfer tyrannischer Männer.*

Thomas Bernhard:

*Für die Probleme von Ria Endres bin ich nicht verantwortlich. Wahrscheinlich wäre ihr geholfen, wenn sie, meinetwegen nach Mexiko ginge und sich nackt auf einen Berg setzte.*

(23. Juni 1980, Bayer 2012, S. 197f.)

## Literaturverzeichnis

### Primärquellen:

Bernhard, Thomas: Werke in 22 Bänden. Herausgegeben von Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler et al., Frankfurt am Main 2018 (Taschenbuchausgabe)

Die in der vorliegenden Arbeit explizit verwendeten Texte der Werkausgabe Bernhards erhalten darin folgende Kürzel:

Alte Meister (Alt), Bd. 8

Am Ziel (AmZ), Bd. 18

Amras (Amr), Bd. 11

An der Baumgrenze (Bau), Bd. 14

Auslöschung. Ein Zerfall (Aus), Bd. 9

Beton (Bet), Bd. 5

Das Kalkwerk (Kal), Bd. 3

Der Theatermacher (The), Bd. 19

Der Weltverbesserer (Wel), Bd. 17

Der Zimmerer (Zim), Bd. 14

Die Jagdgesellschaft (Jag), Bd. 15

Ein Fest für Boris (FBo), Bd. 15

Frost (Fro), Bd. 1

Gehen (Geh), Bd. 12

Ist eine Komödie? Ist eine Tragödie? (KT), Bd. 14

Ja (Ja), Bd. 13

Korrektur (Kor), Bd. 4

Ritter, Dene, Voss (RDV), Bd. 19

Über allen Gipfeln ist Ruh´(GiR), Bd. 18

Verstörung (Ver), Bd. 2

Vor dem Ruhestand (Ruh), Bd. 18

**Sekundärquellen:**

- Allkemper, Alo; Norbert Otto Eke: Literaturwissenschaft. Paderborn 2018 (6)
- Bachorz, Stephanie: Zur Analyse der Figuren. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Trier 2004. S. 51-67
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis Fotis; Gerhard Lauer et al.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 181-193
- Baumgärtel, Patrick: Vorliebe für „Seiltänzer“. Zu einigen Funktionen und Verwendungsweisen des Komischen in Thomas Bernhards „Komödientragödien“. In: Huber, Martin; M. Mittermayer et. al. (Hrsg.): Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2003. Wien, Köln, Weimar 2003. S. 217-233
- Bayer, Wolfram (Hrsg.): Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien 1995.
- Bayer, Wolfram; Raimund Fellingner et al.: Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilleton. Frankfurt am Main 2012.
- Berger, Jens: Grundbegriffe der Psychoanalyse. 2017. In: [www.br.de](http://www.br.de), 25.07.2019. Zugriff: 11.12.2020.
- Betten, Anne: Sprache. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 457-462
- Birke, Dorothee; Stella Butter: Methoden psychoanalytischer Ansätze. In: Nünning, Vera; Ansgar Nünning (Hrsg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Stuttgart 2010. S. 51-70
- Brockhaus, der: Psychologie. Leipzig, Mannheim 2001.
- Burkart, Günter: Liebe: Historische Formen und theoretische Zugänge. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019. S. 1093-1102
- Clemenz, Manfred: Psychoanalyse und künstlerische Kreativität. In: ZS Psyche 59 (5), 2005, S. 444–464.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: Natur-Kultur: ein Dualismus als Schibboleth der Gender- und Queer Studies? In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019. S. 13-22
- Dronske, Ulrich: Sprach-Dramen. Zu den Theaterstücken Thomas Bernhards. In: Honold, Alexander; Markus Joch (Hrsg.): Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg 1999. S. 115-122
- Dürrenmatt, Friedrich: Der Tunnel. In: Bellmann, Werner (Hrsg.): Klassische deutsche Kurzgeschichten. Stuttgart 2018. S. 119-133
- Endres, Ria: Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard. Frankfurt am Main 1980.
- Erlich, Victor: Russischer Formalismus. Frankfurt 1973

- Forward, Susan: „Eine Mutter kann dir dein Essen kochen und trotzdem ein Teufel sein.“ Ein Interview. In: SZ-Magazin 10/2017.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis Fotis; Gerhard Lauer et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 194-229
- Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916/17). Frankfurt am Main 1991.
- Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Jannidis Fotis; Gerhard Lauer et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 31-45
- Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Kimmich, Dorothee; R.G. Renner et al. (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 2017. S. 159-168
- Fuchs, Gerhard: Erzählbände: Prosa. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 135-139
- Gerhard, Ute: Patriarchat – Patriarchalismus: Kampfpapere und analytisches Konzept. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019. S. 221-230
- Gößling, Andreas: Auslöschung. Ein Zerfall. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 88-96
- Gößling, Andreas: Frost. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 37-46
- Gschwandtner, Harald: Journalistische Arbeiten. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 16-20
- Gymnich, Marion: Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies. In: Nünning, Vera; Ansgar Nünning (Hrsg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Stuttgart 2010. S.251-269
- Hackl, Wolfgang: Ritter, Dene, Voss. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 251-255
- Haas, Claude: Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa. München 2007.
- Hagemann-White, Carol: Opfer-Täter: zur Entwicklung der feministischen Gewaltdiskussion. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019. S. 145-153
- Hane, Reika: Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kōbō Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburō Ōe. Berlin 2014.
- Hanuschek, Sven: Elias Canetti. Biographie. München 2005.
- Hanuschek, Sven: Biographisches Arbeiten als Methode. Literaturwissenschaften. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar 2009. S. 339-348
- Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Trier 2004. S. 69-87

- Hallet, Wolfgang: Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading. In: Nünning, Vera; Ansgar Nünning (Hrsg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Stuttgart 2010. S. 293-315
- Haslinger, Adolf: „Meine Manuskripte sind nichts wert ...“ Zu Thomas Bernhards Roman ‚Auslöschung‘. In: Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996. Materialien. Weitra 1996. S. 50-67
- Heller, André (Hrsg.): Thomas Bernhard Hab & Gut. Das Refugium des Dichters. Wien 2019.
- Hoff, Dagmar von: An der Baumgrenze. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 144-146
- Hoff, Dagmar von: Verfinsterung. Thomas Bernhards Textstrategie der Sinnverdunkelung in der Erzählung ‚An der Baumgrenze‘. In: Honold, Alexander; Markus Joch (Hrsg.): Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg 1999. S. 59-65
- Höllner, Hans: Thomas Bernhards ‚Auslöschung‘ als Comédie humaine der österreichischen Geschichte. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Adrian Stevens et al. (Hrsg.): Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposium. Frankfurt am Main 1997. S. 47-60
- Höllner, Hans: Der unbekannt Thomas Bernhard. Mattighofen 2014.
- Honegger, Gitta: Thomas Bernhard. „Was ist das für ein Narr?“. München 2003. Originaltitel: The Making of an Austrian. 2001 by Yale University.
- Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018.
- Huntemann, Willi: Artistik & Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg 1990.
- Jahraus, Oliver: Bernhard-Parodien. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 520-522
- Jahraus, Oliver: Bernhards „Geistesmensch“. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 368-372
- Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards. Frankfurt am Main 1991.
- Jannidis, Fotis; Gerhard Lauer et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.
- Judex, Bernhard: Korrektur. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 58-63
- Kimmich, Dorothee; Rolf G. Renner et al. (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 2008.
- Klausnitzer, Ralf: Literaturwissenschaft. Begriffe-Verfahren-Arbeitstechniken. Berlin, Boston 2012.
- Klinger, Cornelia: Dualismusbildungen: dem Denken vorfindlich, unausweichlich und falsch. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019. S. 165-175



- Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019.
- Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft /Textanalyse. Kiel 2015 (2).
- Krammer, Stefan: Ritualisierte Kommunikations-Macht-Spiele. In: Honold, Alexander; Markus Joch (Hrsg.): Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg 1999. S. 95-102
- Krammer, Stefan: Theaterästhetik. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 446-451
- Krammer, Stefan: Der Theatermacher. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 246-250
- Kuster, Friederike: Mann – Frau: die konstitutive Differenz der Geschlechterforschung. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019. S. 3-12
- Langer, Renate: Das Kalkwerk. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 53-57
- Langer, Renate: Natur, Natürlichkeit, Künstlichkeit. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 363-367
- Lévi-Strauss, Claude: Die Struktur der Mythen. In: Barner, Wilfried; Anke Detken et al. (Hrsg.): Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart 2003. S. 56-74
- Lindenmayr, Heinrich: Totalität und Beschränkung. Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman „Das Kalkwerk“. Königstein/Ts. 1982.
- Lingenhöhl, Daniel: Wie lange hält das Hochgefühl nach dem Sex? In: [www.spektrum.de](http://www.spektrum.de), 23.03.2017, Zugriff 11.12.2020.
- Marsden, Peter: Zur Analyse der Zeit. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Trier 2004. S. 89-110
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Eine Biografie. Salzburg 2015.
- Mittermayer, Manfred: Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 231-236
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Stuttgart 2010.
- Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien 1999.
- Possinger, Johanna: Familie: Wandel und Persistenz von Geschlecht in der Institution Familie. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019. S. 1281-1290
- Renner, Rolf G.: Psychoanalytische Literaturtheorie. Einleitung. In: Kimmich, Dorothee; R.G. Renner et al. (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 2017. S. 147-158

- Roberts, David: Korrektur der Korrektur? In: Jurgensen, Manfred (Hrsg.): Bernhard. Annäherungen. Bern 1981. S. 199-213
- Ronge, Verena: Frauenfiguren im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Zur Subversion des Bildes der sprach(macht)losen Frau. In: Text+Kritik XII/16, S. 200–212.
- Ruffing, Reiner: Deutsche Literaturgeschichte. Paderborn 2019 (2).
- Scheit, Gerhard: Komik, Ironie, Übertreibung. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 452-456
- Schlichtmann, Silke: Das Erzählprinzip ‚Auslöschung‘. Zum Umgang mit Geschichte in Thomas Bernhards Roman Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt am Main 1996.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: ‚Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)‘. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung. In: Huber, Martin; Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung 2002. S. 9-18
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Wissenschaft als Finsternis? Methoden und Ergebnisse der Thomas-Bernhard-Forschung. In: Huber, Martin; Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung 2002. S. 7-8
- Scholz, Sylka: Männlichkeitsforschung: die Hegemonie des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘. In: Kortendiek, Beate; Birgit Riegraf et al. (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinärer Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019. S. 419-428
- Schreiner, Margit: Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? In: Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996. Materialien. Weitra 1996. S. 68-84
- Schütte, Uwe: Thomas Bernhard. Köln, Weimar, Wien 2010.
- Sommer, Roy: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Nünning, Vera; Ansgar Nünning (Hrsg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Stuttgart 2010. S. 91-108
- Süselbeck, Jan: Über allen Gipfeln ist Ruh. Ein deutscher Dichtertag um 1980. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 237-239
- Tabah, Mireille: Dämonisierung und Verklärung. Frauenbilder in ‚Auslöschung‘. In: Höller, Hans; Irene Heidelberger Leonard (Hrsg.): Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards ‚Auslöschung‘. Frankfurt am Main 1995. S. 148-158
- Tabah, Mireille: Die Methode der Misogynie in ‚Auslöschung‘. In: Honold, Alexander; Markus Joch (Hrsg.): Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg 1999. S. 77-83
- Tabah, Mireille: Geschlechterdifferenz im Werke Thomas Bernhards. Ansätze zu einer feministischen Interpretation. In: Huber, Martin; Wendelin Schmidt-Dengler: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung 2002, S. 133–144.

- Tabah, Mireille: Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse. In: Huber, Martin; Manfred Mittermayer (Hrsg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2018. S. 433-436
- Titzmann, Michael: Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München 1993 (3).
- Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien/Leipzig 1926.
- Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Trier 2004.