
Xaver von Cranach

das gleiche dasselbe bestimmt nicht ...

Thomas Bernhards »Stimmenimitator« trifft Gilles Deleuze

Vom Rand gedacht - Eine Verortung des Stimmenimitators

Es mag erstaunen, gerade den *Stimmenimitator* heranzuziehen, um Thomas Bernhard vor dem Hintergrund der Philosophie von Gilles Deleuze zu lesen, scheint dieses Werk doch zunächst herauszufallen aus dem Bernhard-Kosmos. 104 in sich geschlossene Kürzestgeschichten, die eine Druckseite selten überschreiten, geschrieben vom Meister der endlosen Suadas – als der Text 1978 erschien, war die Irritation groß. Obwohl man, wie Siegfried Unseld bei der Lektüre des Manuskripts urteilte, »gewissermaßen auf jeder Seite oder mit jedem Stück einlenk Bernhard-Roman«¹ liest, konnte Franz Eybl in einem Sammelband mit dem Titel *Kontinent Bernhard* noch 1995, also knapp 20 Jahre nach Erscheinen der Erzählungen, schreiben, dass es »über kaum ein Werk Bernhards so wenig zu lesen [gibt], ja dass *Der Stimmenimitator* im Vergleich mit dem restlichen Œuvre gar als »peripheres Nebenwerk« gelte.² Genau dieses periphere Dasein aber, der Blickwinkel aus der Nische, macht den Text für eine deleuzianische Lektüre interessant. Mit *Kafka - Für eine kleine Literatur* schrieb Deleuze zusammen mit Félix Guattari 1975 einen Text, der sich dezidiert dem Kleinen widmet, dem, was man *kleine Formen* nennen könnte, also kurze, nicht etablierte, nicht oder noch nicht standardisierte Formen.³ Es ist bezeichnend, dass in den letzten Jahren zwei Forschungsbeiträge zum *Stimmenimitator* in Sammelbänden veröffentlicht wurden, die sich dem Thema der »kleinen Formen«⁴ bzw. der »Kleinen Prosa«⁵ widmen. Dabei ist anzumerken, dass bei letzterem schon in der Schreibweise des zu untersuchenden Gegenstandes ein Problem zutage tritt: Wie soll man sich als Wissenschaftler zu etwas verhalten, das gerade nicht kategorisiert werden will, das sich, wie die Herausgeber in der Einleitung festhalten, »intentional der Schematisierung entzieht und dem Netz hergebrachter Begriffe zu entschlüpfen sucht«⁶? Wenn dann trotzdem im Fließtext die »Kleine Prosa« mit Kapitalien versehen wird, aus dem Adjektiv also eine Gattungsbezeichnung gemacht wird, tut man gerade das, was man vermeiden wollte: Man schreibt die kleine Literatur wieder groß. Gerade das Unzugehörigsein macht aber die subversive Kraft der kleinen Lite-

ratur aus, ihre »ästhetische Randständigkeit«⁷, die sie dank der ausgelagerten Stellung paradoxerweise in eine privilegierte Situation versetzt: »[...] eben diese Position der Marginalität disponiert sie zur Kritik.«⁸

In der Mitte - Politische Entortung im Stimmenimitator

Die Kritik, die von einer solchen kleinen Literatur ausgehen kann, und die entscheidend für Deleuze' Konzept der kleinen Literatur ist, ist allerdings keine von außen an das Problem herangetragene, keine explizite Gesellschaftskritik. Sie ist, wie Deleuze im Kafka-Buch ausführt, eine inhärente Beschleunigung der bestehenden Verhältnisse. Das Politische ist eines der Hauptmerkmale der kleinen Literaturen: Während sich in großen Literaturen »die *einzelne Angelegenheit* (das individuelle Geschehen in der Familie, Ehe usw.) tendenziell mit anderen, ebenso einzelnen Angelegenheiten [verknüpft], während das gesellschaftliche Milieu bloß als Umrahmung oder Hintergrund dient« (K, 25), ist in kleinen Literaturen alles politisch: »Ihr enger Raum bewirkt, daß sich jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft. Das individuelle Ereignis wird um so notwendiger und unverzichtbarer, um so mehr unterm Mikroskop vergrößert, je mehr sich in ihm eine ganz andere Geschichte abspielt.« (K, 25) Wenn von Kafkas Texten manchmal gesagt wird, sie seien unpolitisch, behauptet Deleuze gerade das Gegenteil: »Kafka wollte *in* den gesellschaftlichen Vorstellungen Aussageverkettungen und maschinelle Aggregate freilegen *und diese dann demontieren*«, da dieses Verfahren »die gesellschaftlichen Vorstellungen viel nachhaltiger auseinandersprengt, als eine »Kritik« es je könnte, wo eine Deterritorialisierung der Welt betrieben wird, die aus sich selber politisch ist.« (K, 65) Die politische Kraft der kleinen Literatur liegt nicht in politischen Aussagen, sondern in der Entortung: in der Verunsicherung der bestehenden Verhältnisse, denen sie gewissermaßen den Boden unter den Füßen wegzieht.

Diesen Boden haben nun auch die Autoren selbst schon verloren, denn für Deleuze wird kleine Literatur von denen geschrieben, die zu sich und vor allem zu ihrer Sprache ein solches deterritorialisiertes Verhältnis haben. Kafka, ein tschechischer Jude, der auf Deutsch schreibt. In dieser Situation war es für Autoren wie Kafka einerseits unmöglich, »anders als auf deutsch zu schreiben [...] weil sie zu ihrer ursprünglichen tschechischen Territorialität eine unüberwindliche Distanz empfanden« (K, 24) – gleichzeitig war es unmöglich »deutsch zu schreiben [...] weil die deutsche Bevölkerung in Prag selbst deterritorialisiert war: eine herrschende Minderheit mit einer elitären, von den Massen getrennten, künstlich gepflegten, einer »papierenen« Sprache« (K, 24).

In dieser Aporie findet die für Deleuze zentrale Transformation der Sprache statt, nämlich der kleine Gebrauch der großen Sprache: »Mithin war das sogenannte ›Pragerdeutsch‹ eine deterritorialisierte Sprache, die sich seltsamen ›kleinen‹ Gebrauchsweisen regelrecht anbot.« (K, 24) Man muss jedoch keiner tatsächlichen Minderheit angehören, kein tschechischer Jude in Prag sein, um kleine Literatur zu schreiben – die Abweichungen von der Norm, die unüblichen Gebrauchsweisen majoritärer Standardformen erlauben es prinzipiell jedem Autor, in der eigenen Sprache fremd zu werden: »Das heißt, dass sich ein großer Schriftsteller stets wie ein Fremder in der Sprache befindet, in der er sich ausdrückt, selbst wenn es seine Muttersprache ist.«⁹ Demnach sind es in der kleinen Literatur die Unstimmigkeiten, die den Leser reizen, oder, wie Roland Reuß in seinem Aufsatz zu Kafka in dem Sammelband *Die kleinen Formen in der Moderne* konstatiert: »Es [sind] die minimalen Abweichungen von Kohärenzerwartungen, die besonderes Interesse verdienen.«¹⁰

Wenn auch Bernhard kein tschechischer Jude in Prag ist, und das Österreich Bernhards nicht mehr der Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn, so ist das Österreichische als Literatursprache trotzdem eine minoritäre – mit *Deutscher Literatur* wird immer noch die *deutschsprachige* Literatur bezeichnet, das spezifisch Österreichische hingegen oft nicht berücksichtigt. Es hat sich gewissermaßen umgedreht: Während zu K.-u.-k.-Zeiten das Deutsche im österreichischen Prag eine Minderheitensprache war, ist heute das Österreichische im deutschen Sprachraum eine. Der Schriftsteller W.G. Sebald, geboren im Allgäu und nach England ausgewandert, beschäftigt sich in seinem Buch *Die Beschreibung des Unglücks* mit eben dieser spezifischen ›Österreichigkeit‹ der Literatur.¹¹ Er beobachtet ein »zum Ausdruck kommendels| Interesse an Grenzübergängen«, nennt Österreich, den Schriftsteller Fritz von Herzmanovsky-Orlando zitierend, »das einzige Nachbarland der Welt«, in dem man, »wenn nur mit dem Denken einmal ein Anfang gemacht ist, bald auch schon auf den Punkt stößt, wo man über das vertraute Milieu hinaus und mit anderen Systemen sich auseinandersetzen muß.«¹² Diesem »Winkelwesen«¹³ sei es geschuldet, dass man hier das »Gefühl der Fremdheit trotz unmittelbarster Nachbarschaft« empfinde, welches den Österreicher zur Kritik seiner Kultur prädestiniere.¹⁴ Wie Deleuze sieht auch Sebald die Kraft einer solchen Kritik, insbesondere der bernhardschen, nicht in der direkten Aussprache der Missstände, vielmehr »entsprechen [Bernhards Texte und Äußerungen] irritierenderweise weder dem Leitbild engagierter Kritik noch irgendeiner Vorstellung von künstlerischer Detachiertheit.«¹⁵ Sie hätten den »Status einer in dieses Spektrum nicht einzuordnenden Häresie«, einer Abweichung von herrschender Meinung also, die das »wachsende Grauen vor der Autorität und Macht [dokumentieren]«. ¹⁶ Au-

torität und Macht ins Wanken zu bringen, ist sozusagen die Aufgabe, die sich Bernhard stellt, sein Schreiben ist ein Schreiben gegen die »Regeln des bürgerlichen Gesellschaftsapparats, der ein menschenverheerender Apparat ist.«¹⁷

In dem Fernsehmonolog *Drei Tage* – neben den autobiographischen Schriften die wichtigste Quelle für das Verständnis von Bernhards Poetologie – äußert er die vielzitierte Formel, er sei kein Geschichtenerzähler, sondern »ein *Geschichtenzerstörer*«¹⁸. Bernhard stilisiert sich als Zerstörer der großen Erzählung, des Vollkommenheitsanspruchs der großen Prosa. Dem geht eine Bemerkung voraus, die bei genauem Hinhören aufschlussreich ist: »Na, ich gelte ja als sogenannter *ernster Schriftsteller* [...], und der Ruf verbreitet sich ... Im Grunde ist es ein sehr schlechter Ruf ... Mir ist absolut *unbehaglich* dabei. Andererseits bin ich natürlich auch kein heiterer Autor, kein Geschichtenerzähler, Geschichten hasse ich im Grund.«¹⁹ Wenn Bernhard betont, er hasse Geschichten »im Grund«, und das *e* weglässt, ist das nicht der Umgangssprache geschuldet – im Satz vorher spricht er ja davon, dass es »im Grunde« ein schlechter Ruf sei. Während hier »im Grunde« im übertragenen Sinn gebraucht wird, und man es auch beispielsweise mit »eigentlich« paraphrasieren kann, hasst er Geschichten »im Grund« – also tatsächlich den Grund der Geschichten, den Boden, auf dem sie verankert sind. Ebenso lehnt er die Bezeichnung des Schriftstellers ab: »Ich weiß nicht, was sich die Leute unter einem Schriftsteller vorstellen, aber jede Vorstellung in der Beziehung ist sicher falsch ... Was mich betrifft, bin ich kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt.«²⁰ Das Wort »stellen« kommt ursprünglich aus der Jägersprache: Das Wild wird auf einer Lichtung »gestellt«. Insofern heißt »stellen« »stehen machen« oder »zum Stehen bringen«.²¹ Der Schriftsinn wird gestellt, also sistiert.²² Bernhard scheint sich dieser wörtlichen Lesart bewusst zu sein, wenn er am Schluss seiner Ausführungen sagt: »In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.«²³ Er sieht sich also nicht als Schriftsteller, sondern eher als »Geschichtensteller«, als jemand, der Geschichten jagt und abschießt, die Schrift, und damit die Worte, aber freisetzt: Es geht darum, die Schrift nicht zu stellen, also an einen festen Ort zu binden, sondern gerade zu entstellen.

Um diesen verunsichernden Effekt durch sich schleichend bemerkbar machende Inkohärenzen zu erzielen, eignen sich die kleinen Formen besonders gut, da sie sich im Übergang zwischen Gebrauchsformen und Kunstformen befinden. So wurden die Texte im *Stimmenimitator* von der Forschung häufig als Feuilletons, Kalendergeschichten oder Anekdoten bezeichnet²⁴ – Formen, die sowohl in der Alltagskommunikation als auch in der Literatur vorkommen.

Vor allem die Anekdote setzt darauf, das Spiel zwischen Fiktion und Realität auf die Spitze zu treiben. Bei dieser literarischen Gattung kommt es also besonders auf die Form an, in der der Inhalt ausgedrückt wird, und die überhaupt erst die Frage nach der Literarizität ermöglicht: warum es eben kein Zeitungsbericht ist oder keine Kuriosität aus der Rubrik *Aus aller Welt*. Anekdote, vom griechischen *anékdota*, bedeutet »nicht Veröffentlichtes«²⁵, Geschichten also, die man sich von anderen, meist in der Öffentlichkeit stehenden, mithin bekannten oder *großen* Personen erzählt. Auch im *Stimmenimitator* tauchen sie auf – Goethe, Ingeborg Bachmann, Präsidenten, Professoren. Andererseits steht diesen »die Fülle der Namenlosen, Erniedrigten und Beleidigten gegenüber, die nur durch das Unglück die zweifelhafte Ehre haben, in die Zeitung zu kommen«²⁶ und deren Geschichten im sogenannten »Kleinamtsdeutsch«²⁷ der Regionalzeitung berichtet werden. Üblicherweise läuft die Anekdote auf eine Pointe hinaus, die das davor Gehörte oder Gelesene in einem neuen Licht erscheinen lässt.

Beispielhaft für den literarisch-irritierenden Gebrauch dieser Form ist E.T.A. Hoffmanns Versuch, den Leser durch vorgegaukelte Authentizität erst einzulullen um ihn dann mit »einem Stachel«²⁸ wieder zu verunsichern. In einem Tagebucheintrag von 1809 notiert er: »Es müßte spaßhaft sein, Anekdoten zu erfinden und ihnen den Anstrich höchster Authentizität durch Citaten u.s.w. zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen die Jahrhunderte aus einander lebten oder ganz heterogener Vorfälle gleich sich als gelogen auswiesen. – Denn mehrere würden übertölpelt werden und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben.«²⁹ Die Anekdote, die Hoffmann folgend als Beispiel anführt, handelt von Friedrich dem Großen, der einen kleinen Waisenjungen aufzieht, welcher sich am Schluss »als der berühmte Calderón«³⁰ herausstellt – nur dass Calderon bereits 1681 starb, während Friedrich der Große erst 1712 geboren wurde. Die Unmöglichkeit der Geschichte stellt die einen Wahrheitsanspruch erhebende Kuriosität also auf den Kopf. Hoffmanns Forderung, den Ereignissen »den Anstrich höchster Authentizität durch Citaten« zu geben, findet man bei Bernhard eingelöst: Die Texte im *Stimmenimitator* berufen sich entweder auf Zeugenaussagen, auf Zeitungsberichte oder stellen selbst solche dar. Der Text *Exempel* kann hier beispielhaft gelesen werden:

Der Gerichtssaalberichterstatter ist dem menschlichen Elend und seiner Absurdität am nächsten und er kann diese Erfahrung naturgemäß nur eine kurze Zeit, aber sicher nicht lebenslänglich machen, ohne verrückt zu werden. Das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglaubliche, das Unglaublichste wird ihm, der damit, daß er über tatsächliche oder über nur angenommene, aber naturgemäß immer beschämende Verbrechen berichtet, sein Brot verdient, an jedem Tag im Gericht

vorgeführt und er ist naturgemäß bald von überhaupt nichts mehr überrascht. Von einem einzigen Vorfall will ich jedoch Mitteilung machen, der mir doch nach wie vor als der bemerkenswerteste meiner Gerichtssaalberichterstatterlaufbahn erscheint. Der Oberlandesgerichtsrat Ferrari, die ganzen Jahre über die beherrschende Figur des Landesgerichtes Salzburg, aus welchem ich wie gesagt, viele Jahre über alles dort Mögliche berichtet habe, war, nachdem er einen, wie er in seinem Schlußwort ausgeführt hatte, ganz gemeinen Erpresser, wie ich mich genau erinnere, einen Rindfleischexporteur aus Murau, zu zwölf Jahren Kerker und zur Zahlung von acht Millionen Schilling verurteilt gehabt hatte, nach der Urteilsverkündung noch einmal aufgestanden und hatte gesagt, daß er jetzt ein Exempel statuieren werde. Nach dieser unüblichen Ankündigung griff er blitzartig unter seinen Talar und in seine Rocktasche und holte eine entscherte Pistole hervor und schoß sich zum Entsetzen aller im Gerichtssaal Anwesenden in die linke Schläfe. Er war augenblicklich tot gewesen.³¹

Zunächst wird generell über den Beruf des Gerichtssaalberichterstatters gesprochen, dem im Gericht das »Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglaubliche, das Unglaublichste« vorgeführt wird. Wie aus dem einzigen erhaltenen Typoskript zum *Stimmenimitator* hervorgeht, trug das ganze Buch zunächst den Titel »Wahrscheinliches, Unwahrscheinliches«³². Die Verbindung zu den anekdotischen *Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten* Kleists, 1811 in den *Berliner Abendblättern* abgedruckt, hat Peter Staengle betont,³³ wodurch die Texte Bernhards noch einmal verstärkt in den Kontext des Zeitungsartikels rücken. Das Typoskript zeigt, dass im Text *Exempel* zunächst nur »das Unglaubliche, das Unglaublichste« stand, und der Zusatz »Das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche«³⁴ später eingefügt wurde. Die zugunsten von *Der Stimmenimitator* gestrichene Titelformulierung ging also hier in den Text ein. Mit der Gleichsetzung des Wahrscheinlichen und des Unwahrscheinlichen wird der Unterschied zwischen Fiktion und Realität thematisiert, der in dieser Geschichte tatsächlich zu einem juristischen Streitfall wurde. In der Erstausgabe hieß der Richter noch nicht »Ferrari« sondern »Zamponi«, wobei es während Bernhards Tätigkeit als Gerichtsreporter in den 1950er Jahren tatsächlich einen Richter namens Zamponi in Salzburg gab. Dessen Tochter verlangte von Bernhard, den Namen zu ändern, da ihr Vater sich nicht erschossen hätte, sondern eines natürlichen Todes gestorben sei. In einem offenen Brief zeigt sich Bernhard bereit, den Namen in »Ferrari« zu ändern, stellt jedoch fest, dass er »dem von mir während meiner Gerichtsreporterzeit [...] hochgeschätzten und von mir bis heute hochverehrten Staatsanwalt Dr. Zamponi, ein, wie ich glaube, auf längere Dauer standfestes, wenn auch nur dichterisches Denkmal«³⁵ habe setzen wollen. Er bittet Frau Lucan-Stood, sein Prosastück, das »nicht ohne

Philosophie ist [...] noch einmal genau zu lesen und aufmerksam zu studieren.«³⁶ Bernhard bestreitet also überhaupt nicht, die reale Person Zamponi in die Geschichte eingeschrieben zu haben, behält sich jedoch vor, diese im fiktionalen Rahmen neu zu denken – deshalb nennt er den *Stimmenimitator* auch »hundertvier freie Assoziationen und Denk-Erfindungen«³⁷. In der Forschung wird dieser Brief oft als Befund zum Umgang mit Realien in den Texten Bernhards herangezogen. Die in der Welt aufgefundenen Personen, Tatsachen, Ereignisse und Orte werden in die Erzählung eingebunden und dabei ästhetisiert – sie sind noch die gleichen, aber irgendwie auch nicht, sie markieren die Grenze zwischen Faktizität und Fiktionalität, indem sie sie überschreiten: »So wird sichtbar, daß Bernhard mit Personen und Örtlichkeiten etwas vorhat, allerdings belastet er alles Authentische durch Übertreibung, entstellt das Vertraute durch das Groteske [...] und beschwört die Grauzone zwischen dem Glaublichen und Unglaublichen.«³⁸

Die Grauzone ist also das Spielfeld, auf dem Fiktion und Realität gegeneinander antreten, nur dass sich der Text nicht an die Regeln zu halten scheint. Der Gerichtssaalberichterstatter könne seine Tätigkeit »nur eine kurze Zeit, aber sicher nicht lebenslänglich machen, ohne verrückt zu werden«, da er ständig über »tatsächliche oder über nur angenommene, aber naturgemäß immer beschämende Verbrechen berichtet«. Ob die Verbrechen also »tatsächlich« oder aber »nur angenommene« sind, spielt für deren zermürbenden psychologischen Einfluss auf den Gerichtsreporter überhaupt keine Rolle: Sie sind »naturgemäß immer beschämend«. Mit anderen Worten: Ob die Tat, die dem mutmaßlichen Täter vorgeworfen wird, wirklich stattfand oder nicht ist für den Gerichtssaalreporter, der sie hört und sich vorstellt, unerheblich. Wie einem Zuschauer im Theater wird ihm der Prozess ja auch »vorgeführt«: Er befindet sich in der gleichen Position wie der Leser seiner Geschichte, der nicht unterscheiden kann, ob das ihm Vorgeführte tatsächlich oder nur erfunden ist, für den dieser Unterschied aber auch gar nicht wichtig ist. Verstärkt wird dieser Effekt noch einmal durch die Aussage, dass der Gerichtssaalberichterstatter seine Tätigkeit »nur eine kurze Zeit« ausführen kann, »ohne verrückt zu werden«. Gleichzeitig gesteht der Erzähler jedoch, »viele Jahre« im Landgericht Salzburg gearbeitet zu haben – nimmt man seine eigene Aussage also ernst, ist er vielleicht schon verrückt, und das von ihm Erzählte kann vom Leser nicht mehr einfach für wahr gehalten werden. Während der Anfang noch auktorial und extradiegetisch wirkt, also einen Redner zeigt, der selbst nicht Teil der erzählten Welt ist, offenbart sich etwa in der Mitte, dass das Erzähler-Ich selbst ein Gerichtssaalberichterstatter ist, von dem es bis dahin scheinbar objektiv berichtet hatte. So gesehen ist selbst die Tatsache, ob denn ein Gerichtssaal-

berichterstatter unbedingt verrückt werden müsse, fraglich, da sich diese Tatsache als Meinung des Ich-Erzählers entpuppt. Diese Verschärfung hat Bernhard erst später hinzugefügt, im Entwurf heißt es noch im ersten Satz: »Der Gerichtssaalberichterstatter, der ich selbst viele Jahre gewesen bin, ist dem menschlichen Elend...«³⁹ Während der Erzähler in der ersten Fassung gleich als intradiegetischer Ich-Erzähler auftritt, wird dem Leser in der Druckfassung zunächst Objektivität vorgegaukelt, die dann dekonstruiert, oder, mit Bernhard gesprochen, abgeschossen wird. Weil der Erzähler eben nicht das Wirkliche, sondern, wie er sagt, »alles dort *Mögliche*«⁴⁰ erzählt, bleibt die Frage nach der Tatsachenwahrhaftigkeit des Erzählten unbeantwortet, mehr noch, sie wird eigentlich sinnlos, da sie in einen unendlichen Regress führt: Ist es wahr, dass ein Gerichtssaalberichterstatter verrückt wird, ist auch der Erzähler verrückt, ist er aber verrückt, wird die Tatsache, dass ein Gerichtssaalberichterstatter verrückt wird, rückwirkend fragwürdig, was den Erzähler wieder einrückt, dann aber die Tatsache, dass ein Gerichtssaalberichterstatter verrückt wird, wieder wahr werden lässt, was bedeutet...

Während auf stofflicher Ebene die Selbsttötung des Richters die Pointe der Anekdote bildet, ist es auf formaler Ebene die Aufhebung des auktorialen Standpunkts des Erzählers – so wie Ferrari seine Pistole »blitzartig« unter seinem Talar hervorholt, wird ebenso »blitzartig« die Autorität des Erzählers unterminiert und seine Glaubhaftigkeit zerstört: »Er [Siel] war augenblicklich tot gewesen.« Dementsprechend die Reaktion des Publikums: Der Richter »schoß sich zum *Entsetzen* aller im Gerichtssaal anwesenden in die linke Schläfe«⁴¹. Die unvorhergesehene Handlung Ferraris ent-setzt die Zuschauer, hebt sie also aus dem Stand und ver-setzt sie in Bewegung – das gleiche passiert mit dem Berichterstatter, der ver-rückt wird, da er, trotz seiner Bekundung, »durch nichts mehr *überrascht*«⁴² werden zu können, durch das blitzartige, also *rasch* eintretende Ereignis übertölpelt wird. Beides gilt nun ebenso für den Zuschauer des Zuschauers, also den Leser, der vom gelesenen Inhalt entsetzt und durch die aufbrechende Form verrückt wird.

Einer für Alle - Kollektive Aussagen im Stimmenimitator

Die Monopolstellung des Erzählers sichert ihm seine Machtposition: Weil er der einzige ist, der erzählt, ist man auf ihn angewiesen, was er sagt ist wahr und niemand redet ihm rein. Wie am Beispiel von *Exempel* gezeigt, wird diese Instanz jedoch aus den Angeln gehoben, und selbst der scheinbar objektive Bericht eines Gerichtssaalberichterstatters wird zweifelhaft. Dieser These einer zunächst inthronisierten Autorität, die dann abgesetzt wird, scheint folgender

Befund zunächst zu widersprechen: Viele der Texte weisen keinen auktorialen extradiegetischen Erzähler auf, sondern einen Wir-Erzähler. Doch auch die Wir-Form dient zunächst der Standortsicherung: »Aus dem traditionellen Repertoire von Instanzen, die zur Beglaubigung eingesetzt werden können, verwendet Bernhard [das] zum ›Wir‹ generalisierte [...] Ich des Berichterstatters, eine Form, die suggerieren soll, daß die Faktizität des Berichteten unmittelbar durch Intersubjektivität abgesichert ist.«¹³ Die Absicherung beruht also auf einer mehrfachen Zeugenschaft, die für das Erzählte bürgen soll. Der Text *Entdeckung* zeigt, wie auch gegen diese Art der Beglaubigung geputscht werden kann.

Unterhalb des Ortlers hat ein Turiner Industrieller für seinen zweiundzwanzigjährigen Sohn von einem in der ganzen Welt berühmten Architekten ein Hotel bauen lassen, welches bei seiner Fertigstellung als das modernste und teuerste Hotel nicht nur in ganz Italien bezeichnet worden ist und zwölf Stockwerke hoch und tatsächlich schon nach einer Bauzeit von eineinhalb Jahren fertig gewesen ist. Bevor noch mit den Bauarbeiten begonnen worden war, hatte in die bis dahin völlig unzugängliche Landschaft, eine der unberührtesten in den Alpen überhaupt, die dem Industriellen aus Turin bei einer mit englischen Freunden unternommenen Bergwanderung zum ersten Mal aufgefallen und gleich für einen solchen Hotelbau geeignet erschienen war, eine Straße angelegt werden müssen, die eine Länge von neunzehn Kilometern aufweist. An die tausend Arbeiter hätten auf dieser Baustelle Arbeit gefunden. An dem Tag vor der Eröffnung des Hotels war der Sohn des ehrgeizigen Turiners plötzlich auf der Rennbahn von Monza tödlich verunglückt. Die Eröffnungsfestlichkeiten hatten daraufhin gar nicht mehr stattgefunden. Der unglückliche Vater hatte noch am Tag des Begräbnisses seines Sohnes beschlossen, das gerade fertiggestellte Hotel nicht ein einzigesmal mehr zu betreten und von diesem Tage an vollkommen verfallen zu lassen. Er hatte alle schon für den Hotelbetrieb notwendigen, bereits engagierten Leute ausgezahlt und entlassen und die Zufahrtsstraße abgeriegelt und das Betreten des ganzen Tales, an dessen Abschluß das Hotel steht, verboten. Wir waren auf einer Wanderung auf das Ortlermassiv, von Gomagoi aus plötzlich auf das Hotel gestoßen, das zu diesem Zeitpunkt, drei Jahre nach seiner Vollendung, schon einen entsetzlichen Eindruck gemacht hatte. Die jahrelangen Unwetter hatten längst die Fenster zerstört und große Teile der Dächer abgetragen gehabt und aus der noch immer komplett eingerichteten Küche waren bereits hohe Bäume gewachsen, wahrscheinlich Kiefern. (S, 279)

Zunächst fällt auf, dass auch hier das Erzählte erst als objektiver Bericht auftritt, um dann im letzten Drittel abrupt in die Wir-Perspektive zu wechseln. Die Erzählergruppe findet auf einer Wanderung eine Ruine und stellt ihrem Reisebericht die Geschichte dieser Ruine voran, wobei nicht klar wird, woher

sie ihre Informationen bezieht. Diese scheinen auf den ersten Blick extrem exakt zu sein. Der »zweiundzwanzigjährige Sohn«, die »zwölf Stockwerke«, die »eineinhalb« Jahre dauernde Bauzeit und die »neunzehn« Kilometer lange Straße lassen auf verlässliche und präzise Quellen schließen. Allerdings scheint diese Faktenstafette nur dazu da zu sein, um anderswo auftretende Vagheiten zu überdecken: Zwar ist das Hotel das »teuerste«, die genaue Summe wird aber nicht genannt. Es sind »an die tausend« Arbeiter gewesen, und die Bäume, die jetzt im Hotel wachsen, »wahrscheinlich Kiefern«. Diese Mischung aus Vagheit und Präzision schafft eine Art Pseudofaktizität, die stutzig macht. Sie kulminiert in dem Satz: »An die tausend Arbeiter *hätten* auf dieser Baustelle Arbeit gefunden«⁴⁴. Der überraschend verwendete Konjunktiv in dem sonst durchweg indikativisch formulierten Text lässt zwei Lesarten zu. Entweder als Irrealis, dann wird die Existenz der Bauarbeiter, der Baustelle und des gesamten bisher Gesagten negiert. Der Realitätsbezug der Aussage, die Verbindung zwischen Erzählung und Erzähltem wird gekappt, oder allgemeiner: die Referenz des Signifikanten auf das Signifikat, wodurch der Text, mit Deleuze gesprochen, asignifikativ wird. Die Straße, die auf der Textebene zu dem Hotel führt, führt auch geradewegs auf den Konjunktiv, sodass, nach der Realisierung des Irrealis, die Zufahrtsstraße folgerichtig abgeriegelt, also geschlossen wird. Oder aber man liest den Konjunktiv als Wiedergabe einer indirekten Rede. Dann wird die vermeintlich genaue Faktenkenntnis des Erzählers in Frage gestellt, da er die Information nicht aus erster, sondern nur aus zweiter Hand hat. Aus der vermeintlichen »Autorität des Augenzeugen«⁴⁵, die das ›Wir‹ suggerieren soll, wird ein vages Hörensagen. Der Sprecher spricht dann genau genommen nicht mit seiner eigenen, sondern mit einer geliehenen Sprache, er gibt wieder, was andere gesagt haben (sollen). So gesehen vervielfältigt sich der Sprechende in seiner Rede, was bedeutet, dass das Subjekt der Aussage nicht mehr eindeutig identifizierbar ist. Ebenso wenig ist das ›Wir‹ klar bestimmbar, über das etwas ausgesagt wird. Wenn also das ›Wir‹ von einem ›Wir‹ spricht, sind Subjekt der Aussage und Subjekt des Ausgesagten nicht mehr zu unterscheiden, viele sprechen über viele, wer aber genau über wen, ist unklar.

Die Kollektivität der Aussagen ist für Deleuze ein zentraler Punkt kleiner Literatur, oder genauer, von Literatur, die durch den kleinen Gebrauch der Sprache entsteht. Denn die Kollektivität, und damit die Loslösung vom Subjekt, erlaubt erst die spezielle politische Haltung, um die es ihm geht. Es entsteht ein »kollektives Aussagengefüge«, in dem »das Ausgesagte [...] weder auf ein Subjekt der Aussage als seine Ursache [verweist] noch auf ein Subjekt des Ausgesagten als seine Wirkung«. (K, 26) Die vermeintlich *ersten Sätze* des Erzählers sind tatsächlich *zweite* oder *dritte* Sätze: »Sprache beschränkt sich nicht

darauf, von einem Ersten zu einem Zweiten weiterzugehen, von jemandem, der etwas gesehen hat, zu jemandem, der nichts gesehen hat, sondern sie geht zwangsläufig vom Zweiten zu einem Dritten weiter, die beide nichts gesehen haben.«⁴⁶ Indem der majoritäre Standpunkt des sich als Urheber der Sätze und Informationen in Stand setzenden Erzählers minorisiert wird, wird er selbst dividuiert: »Es gibt kein Subjekt, es gibt nur kollektive Aussageverkettungen.« (K, 26) So gesehen ist die Entdeckung des Textes *Entdeckung* auch nicht die des Hotels. Entdecken bedeutet, »etwas bis dahin Verborgenes, Unbekanntes gewahr werden, auffinden«⁴⁷, also etwas, das zwar existent, aber noch nicht bekannt war, erkennen. Die Entdeckung auf der inhaltlichen Ebene, das zufällige Auffinden des Hotels, ist demnach keine echte Entdeckung, weil das Hotel lediglich wiedergefunden, nicht aber neu entdeckt wurde. Es wurde nichts Unbekanntes entdeckt, sondern bloß Altes (wieder) aufgefunden, von dem man hätte wissen können, würde man sich in der Gegend auskennen. Entdeckt wird stattdessen die sich als kollektives Aussagengefüge herausstellende Rede des vermeintlich auktorialen Erzählers und der damit einhergehende Umstand, dass die Information, die er gibt, in Deformation mündet. So ist auch hier der »entsetzliche Eindruck« zu verstehen, den die Entdeckung auf die Reisegruppe macht: Weil sie sich ihres kollektiven Charakters bewusst werden.

Anfang und Sprache - Von Moosbrugger zu Mossbrugger

Im Bewusstsein unmöglicher erster Sätze wird das Problem des Anfangs generell virulent: Wie schreibt man Neues, wie ist man tatsächlich kreativ? »Es ist ein Irrtum zu glauben«, schreibt Deleuze über Francis Bacon, »der Maler stehe vor einer weißen Oberfläche. Der Glaube an Figurative rührt von diesem Irrtum her: Wenn nämlich der Maler vor einer weißen Fläche stünde, könnte er darauf ein äußeres Objekt reproduzieren, das als Modell fungiert. Dem ist aber nicht so.«⁴⁸ Vielmehr seien die Dinge im Kopf des Malers schon auf der Leinwand, die also nie weiß war.⁴⁹ Bernhard sieht das ähnlich: »Die Schwierigkeit ist, anzufangen. [...] Die Wände leben – nicht? So – die Seiten sind wie Wände, und das genügt. Man muß sie nur intensiv *anschauen*. Wenn man eine weiße Wand *anschaut*, stellt man fest, daß sie ja nicht weiß, *nicht kahl* ist. [...] An der Wand entdeckt man Risse, kleine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer. Es ist eine ungeheure Bewegung an den Wänden. Tatsächlich gleichen Wand und Buchseite sich vollkommen.«⁵⁰ Wie die Leinwand für den Maler mit Linien, so ist die Seite für den »Schriftentsteller« Bernhard schon mit Sprache beschrieben bevor er anfängt, so dass er sie erst einmal leer räumen muss. Daher der Wiederholungszwang der bernhardschen Prosa: immer wieder der Versuch,

neu anzufangen. Wenn Deleuze, wie oben zitiert, sagt, dass Sprache nicht von einem, der etwas gesehen hat, weitergeht zu jemandem, der nichts gesehen hat, meint er auch, dass Sprache (wenn überhaupt) nicht primär der Informationsübermittlung dient. Deleuze lehnt dieses Postulat der Linguistik ab und geht stattdessen von einer Macht der Sprache aus, die zu ihrem ersten Zweck hat, Befehle zu erteilen.⁵¹ Im Sinne einer pragmatischen Linguistik, die Deleuze fordert, greift Sprache in den Menschen ein und führt zu körperlosen Transformationen: Der Angeklagte wird durch das gesprochene Urteil zum Verurteilten. Der Eingriff der Sprache in den Körper des Menschen wird in Bernhards Text *Moosbruggers Irrtum* vorgeführt:

Der Professor Moosbrugger sagte, er habe einen Kollegen vom Westbahnhof abgeholt, welcher ihm nur vom Korrespondieren her und nicht persönlich bekannt gewesen sei. Er habe tatsächlich einen Andern erwartet, als den, welcher tatsächlich auf dem Westbahnhof angekommen sei. Als ich Moosbrugger darauf aufmerksam gemacht hatte, daß immer ein Anderer ankommt, als der, den wir erwartet haben, stand er auf und ging allein zu dem Zwecke weg, alle Kontakte, die er in seinem Leben geknüpft hatte, abzubrechen und aufzugeben. (S, 268)

Der Erzähler weist Moosbrugger darauf hin, dass niemand so ist, wie erwartet, dass also niemand so ist, wie man glaubt, dass er ist, oder noch einmal anders: dass jeder anders ist, als die Vorstellung eines Anderen von ihm, da der Begriff, den sich der Andere von ihm macht, ihn nie gänzlich treffen kann und ihn deshalb anders macht. Aber Bernhards *Moosbrugger* ist auch Musils *Moosbrugger* aus dem *Mann ohne Eigenschaften*. Nur dass Bernhard das »b« Musils in ein »p« transformiert. Musils Moosbrugger ist ein psychisch kranker Sexualstraftäter, der wegen Vergewaltigung und Mord an einem jungen Mädchen vor Gericht steht und dessen Prozess von der Öffentlichkeit und auch von dem Mann ohne Eigenschaften mit höchstem Interesse verfolgt wird. Dass Bernhard hier den intertextuellen Bezug zu Moosbrugger herstellt, ist in Bezug auf den machtpolitischen Gebrauch der Sprache interessant. Denn von dem ungebildeten und unakademischen Moosbrugger heißt es, als er sich vor Gericht verantworten muss: »Solche Worte hatte er in den Irrenhäusern und Gefängnissen eifrig gelernt; französische und lateinische Scherben, die er an den unpassendsten Stellen in seine Reden steckte, seit er herausbekommen hatte, daß es der Besitz dieser Sprachen war, was den Herrschenden das Recht gab, über sein Schicksaal zu »befinden«⁵². Aber nicht nur mit Latein und Französisch versucht Moosbrugger die Richter zu überzeugen, sondern »aus dem gleichen Grund bemühte er sich auch in Verhandlungen, ein gewähltes Hochdeutsch zu sprechen«⁵³. Moosbrugger erkennt, dass Sprache nicht unschuldig, sondern

in Herrschaftsverhältnisse eingebunden ist, beziehungsweise diese erst schafft. Er selbst wird durch Sprache verurteilt werden. Deshalb erleidet auch Bernhards Moosbrugger eine körperliche Transformation: Durch den Tausch von *b* in *p* wird Moosbrugger zu Moosbrugger und damit ein Anderer. Aber Bernhard hört hier nicht auf, sondern treibt die Transformation weiter. Im Typoskript steht in der Überschrift »Moosbrugger«, und auch in der ersten Nennung im Fließtext »Moosbrugger«, aber beim dritten Mal: »Mossbrugger«.⁵⁴ Zwar wurde für die Erstausgabe und alle weiteren Ausgaben der kleine Unterschied in der Schreibweise – ›oss‹ statt ›oos‹ – nivelliert. Doch angesichts des vermeintlich offensichtlichen Fehlers und der Tatsache, dass Bernhard seine Bücher, wenn sie gedruckt, gewöhnlich nicht mehr gelesen hat, lässt sich zumindest darüber spekulieren, ob die Lektoren die vermeintliche Korrektur ohne Bernhards Einverständnis vorgenommen haben und der kleine Unterschied vielleicht beabsichtigt ist. *Moosbrugger* wird also genau dann zu *Mossbrugger*, als er vom Erzähler erfahren hat, dass jeder anders ist, als man erwartet hat; die Erkenntnis manifestiert sich in der Schreibweise seines Namens. Auf grammatikalischer Ebene geht diese Feststellung der Nennung des Namens *Mossbrugger* zwar voraus, da sie jedoch im Plusquamperfekt formuliert ist, wurde sie auf inhaltlicher Ebene vorher geäußert. Nicht nur ist jeder von Moosbrugger erwartete Mensch anders, sondern Moosbrugger selbst ist anders, wenn er vom Erzähler adressiert wird. Der Erzähler übt seine sprachpolitische Macht aus, indem er zunächst Moosbrugger zu Moosbrugger und dann zu Mossbrugger macht – die veränderte Schreibweise greift in den Menschen ein, er »bricht alle Kontakte, die er in seinem Leben geknüpft hatte«, ab.

Wiederholungszwang und Stimme-Werden

Zurück zur *Entdeckung*. Der parasitäre Gebrauch des Konjunktivs mag hier ein Einzelfall sein. Doch auch in allen anderen ›Wir‹-Erzählungen im *Stimmenimitator* tritt eine Verunsicherung bezüglich der Erzählinstanz ein. Die Intersubjektivität des ›Wir‹, die eigentlich das Erzählte absichern soll, bewirkt genau das Gegenteil. Jedes Sprechen als ›Wir‹, sofern es nicht tatsächlich, also als Chor, gemeint ist, schließt eine hundertprozentige Deckung des Ausgesagten und des Aussagenden aus. Denn weder können mehrere Personen etwas völlig gleich wahrnehmen, noch können sie es völlig gleich äußern. Der naheliegende Schluss, dass viele etwas berichten, ergo viele es gesehen haben müssen, und ergo es auch genau so sein muss, verkehrt sich ins Gegenteil: Gerade weil viele es berichten und viele es gesehen haben, ist es nicht *genau so* abgelaufen, sondern *genau so oder auch vollkommen anders*, entsprechend

der Zahl der Beobachter und Berichterstatter. Im Text *Schöne Aussicht* gehen »zwei freundschaftlich verbundene Professoren« (S, 256) auf den Großglockner und blicken in ein fest montiertes Aussichtsfernrohr. Nachdem sie sich lange nicht einigen können, wer zuerst durchsehen soll, geht der Ältere vor, der »von dem Gesehenen völlig überwältigt« (S, 256) ist. Daraufhin tut es ihm der Jüngere gleich: »Als Ierl jedoch an das Fernrohr herangetreten war, hatte er, kaum daß er durch das Fernrohr geschaut hatte, einen gellenden Schrei ausgestoßen und war tödlich getroffen zu Boden gestürzt. Dem hinterbliebenen Freund, des auf diese merkwürdige Weise Getöteten, gibt es naturgemäß noch heute zu denken, *was tatsächlich* sein Kollege im Fernrohr gesehen hat, denn *dasselbe* bestimmt nicht.« (S, 256) Interessanterweise ist im Typoskript zu erkennen, dass die beiden Professoren zunächst nicht »das gleiche« sahen, was dann zu Gunsten von »dasselbe« gestrichen wurde.⁵⁵ Bernhard verschärft also die Wahrnehmungsdifferenz: Denn während beide das gleiche durchaus sehen können, so ist es niemals dasselbe. Andererseits: Warum ist der jüngere Kollege dann auf der Stelle tot umgefallen?

Selbst bei sich exakt wiederholenden Phänomenen, beispielsweise bei Doppelgängern oder Spiegelbildern, gibt es für Deleuze, so schreibt er in seinem Hauptwerk *Differenz und Wiederholung*, noch eine Differenz. Diese ist allerdings begriffslos. Deleuze unterscheidet zwischen Naturbegriffen und Nominalbegriffen. Naturbegriffe spezifizieren einen Gegenstand bis ins kleinste Detail, potenziell unendlich, und beschreiben ein Individuum restlos. Ihre Extension ist demnach nur 1, weil sie nur einen Gegenstand bezeichnen können, ihr Inhalt dagegen ist unendlich. Diese werden nun logisch blockiert, schlicht und einfach, weil sie extrem unpraktikabel sind: Man bräuchte für jeden Gegenstand einen eigenen, ihn absolut spezifizierenden Begriff. Dadurch entstehen die Nominalbegriffe, die eine Gruppe von Dingen in der Welt bezeichnen, und deren Extension dementsprechend größer als 1, also potenziell unendlich, deren Intension allerdings kleiner als unendlich ist, weil sie niemals *alle* Eigenschaften erfassen können. Die Nominalbegriffe sind »mit einer Allgemeinheit [versehen], die so beschaffen ist, daß ihr *kein* existierendes Individuum *hic et nunc* entsprechen *kann*«⁵⁶. Zum Problem wird das, falls ein solcher Begriff gewaltsam in die Existenz gezwungen wird, falls er also einfach so in realiter auftaucht:

Nehmen wir nun an, es wird einem Begriff, der in einem bestimmten Moment, an dem sein Inhalt endlich ist, erfaßt wird, gewaltsam ein Ort in Raum und Zeit zugewiesen, d.h. eine Existenz, die normalerweise der Extension = 1 entspricht. Man würde dann sagen, daß eine Gattung, eine Art *hic et nunc* ohne Vergrößerung des Begriffsinhalts in die Existenz übergeht. Diese dem Begriff vorgeschriebene Exten-

sion = 1 und die Extension = ∞ , die sein schwacher Inhalt prinzipiell verlangt, werden auseinandergerissen. Das Resultat wird eine »diskrete Extension« sein, d.h. ein Wuchern von Individuen, die hinsichtlich des Begriffs völlig identisch sind und an derselben Singularität in der Existenz partizipieren (Paradox der Doppelgänger oder Zwillinge). [...] Die Wiederholung ist das reine Faktum eines Begriffs mit endlichem Inhalt, der als solcher zum Übergang in die Existenz gezwungen wird [...].⁵⁷

Das Problem dieser Art von Wiederholung ist also, dass zwei Gegenstände einen Anspruch auf Singularität erheben, auf Individualität, in der sie restlos beschrieben werden können – dass aber beide vollkommen gleich sind und daher eben nicht mit Begriffen unterschiedlich gefasst werden können. Die Folge ist eine »begrifflose Differenz«⁵⁸, die eine »spezifische Macht des Existierenden ausdrückt, eine Hartnäckigkeit des Existierenden in der Anschauung, die jeder Spezifikation durch den Begriff widersteht, so weit man diese auch treiben mag«⁵⁹. Deleuze nennt in diesem Zusammenhang nicht zufällig das Doppelgängerphänomen als Beispiel. Spätestens seit der Romantik, in der vor allem E.T.A. Hoffmann Doppelgänger als Schauererfekte einsetzte, stellt sich die Frage, was eigentlich das Schauerhafte, das Gruselige, das Entsetzende an Doppelgängern ist. Deleuzes Antwort lautet: weil man zwei völlig eigenständige und ausdifferenzierte Subjekte erlebt, die man aber nicht wirklich adressieren kann, weil man keinen *nur den einen* treffenden Begriff hat, da jeder immer *auch den anderen* bezeichnen würde. Man kann die Wiederholung in Form von Doppelgängern, Spiegelbildern, Echos etc. also ganz einfach nicht *begreifen*. Wiederholungen bringen die Ordnung der Begriffe durcheinander, die logischerweise die Ordnung des Denkens ist. Deshalb fällt der Professor tot um – weil er eben tatsächlich doch dasselbe gesehen hat, was sich der Erzähler nur nicht vorstellen kann, und es deshalb ausschließt, denn könnte er es sich vorstellen, würde auch er tot umfallen.

Man kann den *Stimmenimitator* auch als Sammelsurium von Wiederholungserscheinungen lesen. Natürlich der Text *Doppelgänger*: Ein jugoslawischer Bürger sieht dem Präsidenten so ähnlich, dass er sich ihm als Double für anstrengende Tätigkeiten anbietet. Drei Jahre nachdem er dieses Angebot unterbreitet hat, ist er immer noch nicht in sein Dorf zurückgekehrt, sodass viele glauben, er arbeite jetzt als Präsidenten-Double: »Die Leute, die ihre Vermutung äußern, [dass das der Fall ist,] werden als Verleumder bezeichnet. Jene, die wissen wollen, der Mann sei ins Gefängnis geworfen oder in eine Irrenanstalt eingeliefert oder längst liquidiert worden, werden ebenfalls als Verleumder bezeichnet. Demnach sind alle Jugoslawen Verleumder.« (S, 333) Die Tatsache, vielleicht nicht mehr zwischen dem echten und dem unechten Präsidenten unterscheiden zu können, weil die begrifflose Differenz zwischen

beiden dies unmöglich macht, stürzt das gesamte Land in das unlösbare Paradox, dass alle Verleumder sind.

Das ganze Buch ist von einer Spiegelstruktur durchzogen: 104 Texte, eine gerade Zahl, durch zwei teilbar, also 52 und 52, in der Mitte eine verdoppelnde Spiegelachse. Die vorletzte, also 103. Geschichte, heißt *Neunhundertachtundneunzigmal* und handelt von einem Gymnasiasten, der »auf dem Weg in die Schule von einer plötzlichen, wie er es genannt haben soll, *unmenschlichen Schulangst* befallen« wurde und die Brücke, auf der er sich befand, nicht mehr verlassen konnte, sodass er »an die tausendmal hin- und hergehen habe« müssen, bis er zusammenbrach. (S, 347) Allerdings konnte er sich merken, »wie oft er auf der Floridsdorferbrücke hin und wie oft er hergegangen ist. Genau Neunhundertachtundneunzigmal.« (S, 347) Der Wiederholungszwang, immer wieder den selben Weg über die Brücke gehen zu müssen, treibt den Schüler in den Wahnsinn. Als Zahl geschrieben: 998. Aber Bernhard schreibt nicht die Zahl, was bei dieser Höhe eigentlich der Standard ist, sondern er weicht von eben diesem Standard ab und schreibt es aus: Neunhundertachtundneunzig – ausgeschrieben ändert sich die Reihenfolge der Wörter in neun-acht-neun, von hinten wie von vorne das Selbe, die acht als Spiegelachse. Wobei er ja neunhundertachtundneunzigmal hin und neunhundertachtundneunzigmal hergegangen ist, also neun-acht-neun – neun-acht-neun, drei Spiegelachsen. Paradoxien, Tod und Zusammenbruch sind die Folge des Ausbruchs aus der begrifflichen Logik, aus dem repräsentativen Sprachschema, das eine Wiederholung nicht denken kann. Der Spiegellogik folgend entspricht der 103. Geschichte die 2. Geschichte, der titelgebende *Stimmenimitator*. Hier kulminiert der Wiederholungszwang des Textes: Nachdem der Stimmenimitator vor der chirurgischen Gesellschaft im *Pa-l-ais Pa-l-l-avici-n-i* Stimmen imitiert hatte, soll er jetzt auf dem Kahlenberg vor einer neuen Gruppe imitieren, und zwar ohne *Ho-n-or-a-r*. (Es ist auffällig, wie sich die Spiegelung bis in die einzelnen Wörter fortsetzt: Ein Buchstabe fungiert quasi als Achse, um einen anderen an sich zu spiegeln, zum Beispiel *a-l-a* oder *i-n-i*) Er wird gebeten, »sich nicht zu wiederholen, sondern vor uns etwas vollkommen anderes vorzuführen als in der chirurgischen Gesellschaft, also vollkommen andere Stimmen auf dem Kahlenberge zu imitieren als im Palais Pallavicini, was er uns, die wir von seinem im Palais Pallavicini vorgetragenen Programm begeistert gewesen waren, versprochen hatte.« (S, 236) Zufall oder nicht, im Typoskript schreibt Bernhard direkt untereinander:

vollkommen anderes
vollkommen andere⁶⁰

Jeder Buchstabe wird in der nächsten Zeile wiederholt, verdoppelt, bis zu dem Zeitpunkt, in dem es tatsächlich anderes ist. Das vollkommen Andere ist das vollkommen Selbe und umgekehrt, die Differenz nicht begrifflich fassbar: Wörter sind ein weiteres von Deleuze' Beispielen für Wiederholungserscheinungen mit begriffloser Differenz: Eine Wiederholung ist eine Wiederholung ist eine Wiederholung ...

Der Stimmenimitator scheitert letztlich an seiner eigenen Wiederholung: »Als wir ihm jedoch den Vorschlag gemacht hatten, er solle am Ende seine eigene Stimme imitieren, sagte er, das könne er nicht.« (S, 236) Aber er sagt es in indirekter Rede. Die Imitation ist an sich schon I-m-itation, bis in den Buchstaben m, ein verdoppeltes n, hinein. Der Stimmenimitator als Figur ist jemand, der andere Stimmen imitiert. Die Textsammlung *Der Stimmenimitator* aber imitiert mit vielen Stimmen Anderes. Die Vielstimmigkeit der Geschichten resultiert aus den vielen Stimmen der Personen, die, statt an einer ans Subjekt gebundenen Identität festzuhalten, sich aufs Andere öffnen: »Deleuze' radikal alternatives Konzept eines Subjekts geht nicht zurück auf eine ursprüngliche Einheit, sondern gründet sich in einer Vielfalt von Stimmen, die das Subjekt überhaupt erst evozieren.«⁶¹ Diese Vielfalt, die formal notwendig zu Zersplitterung und Digression führt, ist die Oberfläche, auf der die kleine Literatur ihre politische Wirkkraft entfaltet, die Verunsicherung und Erosion zur Folge hat, letztlich aber auch Hoffnung auf einen Subjektivierungsprozess stiftet, der das Andere nicht aus- sondern einschließt. 104 Geschichten, die in ihrer Minorität stets vom Erzählstrang abweichen, Nebenwege einschlagen, aus dem »Winkelwesen« berichten und sich selbst den Boden abgraben – Stimme-Werden.

Anmerkungen

- 1 Unselde vermerkt das in einem Reisebericht über ein Treffen mit Bernhard im August 1978, abgedruckt in Thomas Bernhard, Siegfried Unselde, *Der Briefwechsel*, hg. von Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt/Main 2009, 540.
- 2 Franz M. Eybl, *Thomas Bernhards »Stimmenimitator« als Resonanz eigener und fremder Rede*, in: Wolfram Bayer (Hg.), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien-Köln-Weimar 1995, 31-43, hier 31.
- 3 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka - Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhard Kroeber, Frankfurt/Main 2012, 24. Obwohl der Text von Deleuze und Guattari zusammen verfasst wurde, wird im Text auf die Nennung von Guattari aus Gründen der Übersichtlichkeit verzichtet. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle K mit Seitenzahl im Fließtext.
- 4 Peter Staengle, »Das könne er nicht.« *Zu Thomas Bernhards »Der Stimmenimitator«*

- tor«, in: Elmar Locher (Hg.), *Die kleinen Formen in der Moderne*, Innsbruck–Wien–München 2001 (= essay & poesie, Bd. 13), 279–298.
- 5 Sascha Michel, *Inszenierte Kontingenz. Zur Kleinen Prosa von Thomas Bernhard. Alexander Kluge und Ror Wolf*, in: Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Götttsche (Hg.), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Tübingen 2007, 329–340.
- 6 Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Götttsche, *Ränder. Schwellen. Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne*; in: dies., *Kleine Prosa*, IX–XXVII, hier IX.
- 7 Ebd., XV.
- 8 Ebd.
- 9 Gilles Deleuze, *Stotterte er...*; in: ders., *Kritik und Klinik*, übers. von Joseph Vogl, Frankfurt/Main 2000, 145–154, hier 148.
- 10 Roland Reuß, *Augen weit geschlossen. Zu Franz Kafkas kleiner Geschichte »Zerstreutes Hinausschauen«*, in: Locher (Hg.), *Die kleinen Formen in der Moderne*, 219–223, hier 220.
- 11 W. G. Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt/Main 2003.
- 12 Ebd., 10.
- 13 Ebd.
- 14 Vgl. ebd., 11.
- 15 Ebd., 103.
- 16 Ebd.
- 17 Thomas Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, München 1979, 87.
- 18 Der Monolog *Drei Tage* wurde transkribiert und wiederabgedruckt in: Thomas Bernhard, *Der Italiener*, Frankfurt/Main 1989, 78–90, hier 83.
- 19 Ebd., 83.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd., 348.
- 22 Vgl. hierzu auch Roland Reuß' Ausführungen zum Stellenkommentar: »sagt ihm --!« *Zur Kritik der Kommentierungspraxis poetischer Texte Kleists an einem Beispiel der Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo«*, in: *Brandenburger Kleist Ausgabe IV/1. Brandenburger Kleist-Blätter 9*, Basel–Frankfurt/Main 1996, 33–43, hier 36.
- 23 Bernhard, *Drei Tage*, 83 f.
- 24 Diese Klassifizierung nehmen alle Forschungsbeiträge vor, am ausführlichsten bei Staengle, »Das könne er nicht.«, 279 ff.
- 25 Herrmann Paul, *Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*, 10. Auflage von Helmut Henne, Heidrun Kämper und Georg Objartel, Tübingen 2002, 68, s.v. *Anekdote*.
- 26 Wendelin Schmidt-Dengler, *Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards »Der Stimmenimitator«*, in: ders., *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien 1989, 42–63, hier 52.
- 27 Ebd., 45.
- 28 E.T.A. Hoffmann, *Aus dem Schreibkalender für 1809*, in: ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main 2003, Bd. 1, 790.
- 29 Ebd., 790.
- 30 Ebd.
- 31 Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, in: ders., *Werke*, hg. von Martin Huber und

- Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 14, *Erzählungen. Kurzprosa*, hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt/Main 2003, 248. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *S* mit Seitenzahl im Flieltext.
- 32 Thomas-Bernhard-Archiv, Gmunden, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung mit dem Literaturarchiv Salzburg und dem Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich im folgenden abgekürzt als NLTB I, W 48/1, Blatt 1. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Archivs und der Thomas Bernhard Privatstiftung. Den Mitarbeitern des Archivs sei für die freundliche und umfassende Bereitstellung der Archivalien herzlich gedankt.
- 33 Staengle, »Das könne er nicht«, 284.
- 34 NLTB, W 48/1, Blatt 7.
- 35 Bernhard, *Der Wahrheit auf der Spur*, 156.
- 36 Ebd., 156.
- 37 Ebd.
- 38 Schmidt-Dengler, *Verschleierte Authentizität*, 49.
- 39 NLTB, W 48/1, Blatt 7.
- 40 Hervorhebung von mir.
- 41 Hervorhebung von mir.
- 42 Hervorhebung von mir.
- 43 Staengle, »Das könne er nicht«, 288 f.
- 44 Hervorhebung von mir.
- 45 Staengle, »Das könne er nicht«, 289.
- 46 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1997, 108.
- 47 Vgl. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 275, s.v. *entdecken*.
- 48 Gilles Deleuze, *Francis Bacon - Logik der Sensation*, übers. von Joseph Vogl, München 1995, 55.
- 49 Ebd.
- 50 Bernhard, *Drei Tage*, 81 ff.
- 51 Vgl. Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, 106 f. Ronald Bogue fasst diesen Aspekt knapp zusammen: »Language is a mode of action, a way of doing things with words. [...] Languages primary function is not to communicate neutral information but to enforce a social order by categorizing, organizing, structuring and coding the world. (Ronald Bogue, *The Minor*, in: Charles J. Stivale (Hg.), *Gilles Deleuze. Key Concepts*, Chesham 2005, 110–120, hier 111).
- 52 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek/Hamburg 1978, Bd. 1, 72.
- 53 Ebd., 72.
- 54 NLTB, W 48/1, Blatt 13. Neben dem Typoskript existiert noch eine Kopie des Typoskripts, in der Bernhard an manchen Stellen Korrekturen vorgenommen hat. Der vermeintlich falsch geschriebene »Mossprugger« mit »ss« statt »oo« wurde aber beibehalten. Vgl. NLTB, W 48/2, Blatt 15.
- 55 NLTB, W 48/1, Blatt 10.
- 56 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1992, 28.
- 57 Ebd., 29.
- 58 Ebd., 30.
- 59 Ebd.
- 60 NLTB, W 48/1, Blatt 2.

- 61 Sabine Till, *Die Stimme zwischen Immanenz und Transzendenz. Zu einer Denkfigur bei Emmanuel Lévinas, Jacques Lacan, Jacques Derrida und Gilles Deleuze*, Bielefeld 2014, 130.