

---

*Dominik Paß*

»Denken heißt scheitern, denke ich.«

*Die Paradoxien, Wiederholungsfiguren und der Realitätsgehalt  
der Texte Thomas Bernhards*

---

»jedes zweite Wort das Wort authentisch / jedes dritte Wort das Wort  
berühmt / [...] zwölfmal das Wort Stimmaterial / neunzehnmal das  
Wort stupend / [...] was für ein Stakkato / [...] Was für ein Stakkato«<sup>1</sup>

»Nur weil ich mich gegen mich selbst stelle und tatsächlich immer  
gegen mich bin, bin ich befähigt zu sein.«<sup>2</sup>

Die Reaktionen auf das Werk Thomas Bernhards sind Paradebeispiele für das Mißverständnis, Literatur habe unvermittelt etwas mit Politik, Philosophie oder anderen gesellschaftlichen Teilbereichen zu tun. Auch Aussagen von Bernhard selbst forcieren diesen Eindruck, gleich, ob sie in den ›faktualen‹ Interviews, den wenigen poetologischen Texten, den Reden zu Preisverleihungen, der meist referentiell gewerteten Textsorte Autobiographie oder in den ›fiktionalen‹ Texten geäußert werden: »Zu Lebzeiten war das Bild des Autors Thomas Bernhard vor allem in Österreich ganz wesentlich von Skandalen geprägt.«<sup>3</sup>

Inhaltlich umfassen die Themenbereiche die ›Makro-‹ bis zur ›Mikroebene‹ des Sozialen: Der Staat Österreich wird zum Ziel des Angriffs, die von Bernhard angeprangerten Kontinuitäten in nationalsozialistischer Hinsicht, der Katholizismus (die Religion), unterschiedliche Institutionen (beispielsweise das Schulsystem<sup>4</sup>, die Musikausbildung [zum Beispiel in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*<sup>5</sup>], die Familie [zum Beispiel in *Die Ursache. Eine Andeutung*<sup>6</sup>]), konkrete Personen<sup>7</sup> bis hin zum Leitzordner in der *Auslöschung*, der dann wiederum als Symbol für eine bürokratisierte österreichische und europäische ›Leitzordnerkultur‹ auf die Makroebene hochgerechnet wird: »Millionen sind von Leitzordnern beherrscht und kommen aus dieser demütigenden Beherrschung nicht mehr heraus [...] Ganz Europa läßt sich seit einem Jahrhundert von den Leitzordnern unterdrücken und die Unterdrückung der Leitzordner verschärft sich.«<sup>8</sup> Dementsprechend mag es zunächst nicht schwerfallen, nachzuvollziehen, warum der österreichische Unterrichtsminister anlässlich Bernhards ›Dankesrede‹ zur Verleihung des österreichischen Staatspreises den Saal verließ: »Die Zeitalter sind schwachsinnig, das Dämonische in uns ein immerwährender vaterländi-

scher Kerker, in dem die Elemente der Dummheit und der Rücksichtslosigkeit zur tagtäglichen Notdurft geworden sind. Der Staat ist ein Gebilde, das fortwährend zum Scheitern, das Volk ein solches, das ununterbrochen zur Infamie und zur Geistesschwäche verurteilt ist.«<sup>9</sup>

Auch in der Forschung wird immer wieder die Frage nach dem Realitätsgehalt der Texte Bernhards aufgeworfen: Wieviel Dichtung, wieviel Wahrheit beinhaltet die Autobiographie, wieviel Biographie die ›Fiktion‹,<sup>10</sup> wie ist Österreich im Text repräsentiert? »Die Abstraktionen von Bernhard« hätten einen »realen Hintergrund, einen österreichischen, der sich nicht ins Unendliche verlängern« ließe; es gehe darum, die »Abstraktionen auf Konkretionen zurückzuführen«.<sup>11</sup>

Die in Bernhards Texten auftauchenden Themen werden jedoch vor allem über die für Bernhard typische Poetologie beobachtet und spezifisch *generiert*: über eine Poetik der Musikalität, der Konstruktivität, des ›Widerstandes‹ (als Fundamentalopposition), der ›Künstlichkeit‹ (Höller), der Schweben (des Weder/Noch, der Unentschiedenheit zum Beispiel der Komödien-Tragödien-Konfusion), der Destruktion und des Fragmentarismus (›Geschichtenzerstörer«<sup>12</sup>), der Projektion (im Sinne der Projektion ›subjektiver Seelenlandschaften‹), der Paradoxie, der Tropik, der Wiederholung, der Negativität, der Zitatizität, der Übertreibung (Hyperbolik) und über die Ästhetik des Häßlichen.<sup>13</sup> Entgegen der realistisch-mimetischen Rezeption der Texte Bernhards sollen an dieser Stelle einige Texte bzw. Textelemente (narrative Strukturen) literarisch gelesen werden. *Literarisch* ist zunächst im Sinne von Gerhard Plumpe gemeint, der die Literarizität literarischer Texte durch ihre spezifische Beobachtungsform bestimmt sieht: Die Texte mögen sich auf die Umwelt der Literatur beziehen – und das liegt bei Bernhard nahe, wenn es um Österreich, den Katholizismus, die Institution Schule etc. geht. Der Import dieser ›Realitätsfragmente‹ findet jedoch immer über die Unterscheidung (die Form) von interessant/langweilig statt, erst diese spezifische Transformation (Transkription) macht sie zur Literatur. Aus den ›realistischen‹ Fragmenten werden ›Litereme‹ generiert, und Bernhard kombiniert sie so, daß sie faszinieren,<sup>14</sup> sich zugleich von ihrem ›realistischen‹ Kontext verabschieden und den Mimesisgehalt der Texte ad absurdum führen.<sup>15</sup> Die literarische Operation ist poetische (genauer: *poietische*) Operation.<sup>16</sup> Die beschriebenen Referenzen in den Bernhardschen Texten haben nicht »die Funktion, auf die real vorhandene Örtlichkeit zu verweisen«, Bernhard beschreibt nicht »Sachverhalte«, sondern konstruiert (formt) »Sprachverhalte«;<sup>17</sup> diese werden damit in-transitiv, sie zielen auf nichts als auf sich selbst.

Bernhards Texte beispielsweise politisch zu lesen, verfehlt per se diesen spezifisch literarischen Charakter. Literarische Texte sind keine politischen Statements. Zwar können »Romane [...] in diversen Systemen von Interesse sein [Politik, Religion, Erziehung, Wirtschaft etc.]; der eine fühlt sich von ihnen mora-

lisch vor den Kopf gestoßen [ . . . ], ein anderer denkt an Verkaufszahlen [ . . . ]; das alles läuft nebeneinander her. An literarischer Kommunikation dagegen nimmt teil, wer solche Romane literarisch liest.«<sup>18</sup>

Die entsprechend orientierte Forschung nennt aus der Perspektive der Bernhardschen Texte vor allem zwei Aspekte, die gegen ihre Interpretation als realistisch-mimetische Literatur sprechen: Zum einen sind das poetologische Äußerungen Bernhards zur Schreibweise des ›logisch-realistischen Dann-und-Danach‹ (Fragmentarismus, Poetik der Destruktion), zum anderen die auch von Bernhard immer wieder betonte Musikalität seiner Texte, die die Sachdimension explizit dominiert. In dem programmatischen ›Manifest *Drei Tage*‹ beschreibt Bernhard sich als »Geschichtenzerstörer«, als Autor, der »kein Geschichtenerzähler« ist: »Geschichten hasse ich im Grund. Ich bin ein *Geschichtenzerstörer, ich bin der typische Geschichtenzerstörer*. 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. Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.«<sup>19</sup> Texte wie *Gehen* oder auch *Watten* können als die eindrucklichsten Beispiele für eine entsprechend ›artistische‹ Literatur gelesen werden, die sich dem Erzählprinzip des ›logisch-realistischen Dann-und-Danach‹ verweigern und fragmentarisch vorgehen. Dieser Fragmentarismus steht ähnlich wie im sprachskeptischen Chandos-Brief von Hofmannsthal<sup>20</sup> jedoch in einem Mißverhältnis zur souveränen Handhabung von Sprache. Zwar finden sich auch in *Gehen* oder *Watten* – wie in allen Texten Bernhards – die typischen hypotaktischen Satzungefüge, sie sind gleichwohl wohlgeformt im Sinne der Linguistik. Die »monströsen Satzgebilde« folgen einer »perfid perfekten syntaktischen Konstruktion«, bei dem der »Leser geneigt« ist, die »syntaktische Strategie [ . . . ] als Signum der Rationalität anzuerkennen« – die komplexe und differenzierte Schreibweise scheint einer Inhaltsebene zu entsprechen; allerdings kommt dem Leser »der präzise Sinn im Lese-Ablauf abhanden«, es »verdunkelt sich zunehmend der Wirklichkeitssinn.«<sup>21</sup> Insofern wundert es nicht, daß der letzte Lektor Bernhards, Raimund Fellingner, in einem Interview darauf hinweist, daß Bernhard »auf die ›Realien‹, auf die inhaltliche Kohärenz seiner Texte auffällig wenig Wert gelegt« hat.<sup>22</sup> Wer realistisch-mimetische oder gar politische Texte schreibt, müßte diese Kohärenz allerdings berücksichtigen.

Das Musikalische der Texte Bernhards läßt sich auf den verschiedensten Ebenen finden: Wenn von ihm als poetisches Gegenmoment zur mimetischen Schreibweise die Rede ist, dann nicht auf der Inhaltsebene. Für diese stehen zum Beispiel das Geigenspielen als regelrecht kompensatorischer Akt in der Autobiographie (»*mein kostbarstes Melancholieinstrument*«)<sup>23</sup>, die Reflexion über die Oper, über Musikwissenschaft, Mozart, Strauss, Beethoven oder Stravinsky.<sup>24</sup>

Das Musikalische taucht inhaltlich ebenfalls negativistisch-metaphorisch beispielsweise als eher kakophone ›Musik der Kindheit‹ auf: ›Die Kindheit, das sind immer wieder Musikstücke, allerdings keine klassischen. [...] 1945, eine andere Geschichte, ein anderes Musikstück, Zwölftonmusik vielleicht. Der Freund meines Bruders, der war damals sieben Jahre [...], greift in eine Panzerfaust, und er wird vollkommen zerrissen.‹<sup>25</sup>

Als poetisches Gegenmoment zur mimetischen Schreibweise ist das Musikalische vielmehr schreibprogrammatisch zu verstehen. Die Formebene der Sprache dominiert über die Inhaltsebene, Schreiben wird zu einem konstruktiven Akt, der sich an der Phonologie und Rhythmik der Sprache orientiert und sich damit von der Semantik emanzipiert. In *Drei Tage* schreibt Bernhard über das Schreiben: ›Das sind Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang.‹<sup>26</sup> In einem Interview wird Bernhard ausführlicher: ›Wie ich meine Bücher schreibe: |E|s ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, daß zuallererst die musikalische Komponente zählt und daß erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle. Wenn das erst einmal da ist, kann ich anfangen, Dinge und Ereignisse zu beschreiben. Das Problem liegt im Wie. Leider haben die Kritiker in Deutschland kein Ohr für die Musik, die für den Schriftsteller so wesentlich ist. Mir verschafft das musikalische Element eine ebenso große Befriedigung, da ja zum Vergnügen an der Musik noch das an dem Gedanken dazukommt, den man ausdrücken will.‹<sup>27</sup>

All diese Befunde zum poetischen Gehalt der Bernhardschen Texte sollen hier nicht nur nicht negiert, sondern durch einen spezifischen Ansatz akzentuiert werden. Leitfragen sind: Inwiefern tragen die Paradoxien und Wiederholungsfiguren zur Intransitivität (ihrem poetischen, nicht mimetisch-realistischen Charakter) bei – und zwar letztlich *in der Rezeption* dieser Figuren? Unter *Intransitivität* soll verstanden werden, daß die Literatur – wie die Literatur der Moderne weitgehend – auf nichts anderes zielt als sich selbst, die Realitätsfragmente, die sie aufnimmt, werden literarisch transformiert. Sie ist grundsätzlich poetische, nicht mimetische Literatur, gekennzeichnet durch den ›Verlust‹ bzw. die Aufgabe der Referenz, des ›Signifikats‹, des Sinns. Moderne Literatur überschreitet sich nicht; sie folgt der Logik *der Sprache*, die faszinieren soll, sie folgt keiner allgemeinen Repräsentationslogik, einer Identitätslogik oder einem Moraldiskurs. ›Sie mißachtet die repräsentativen Instanzen von Werk, Autor, Tradition.‹<sup>28</sup>

Gefragt wir danach, inwiefern es den Bernhardschen Texten gelingt, das rezipierende Bewußtsein als selbstreferenzfähiges gleichsam auszuhebeln, indem ihm in der Rezeption die Möglichkeit genommen bzw. verlihen wird, sich selbst zu bestimmen. Bernhards Texte bilden zur Beantwortung der Fragen ein her-

vorragendes, wenn auch nicht das einzig mögliche Beispiel. Dazu sollen zunächst die Figuren zusammengetragen werden (Paradoxien und Wiederholungsfiguren finden sich auf den unterschiedlichsten Ebenen in Bernhards Texten), um dann die für die Thesen brisantesten Figuren auf der Grundlage systemtheoretischer Annahmen zu analysieren: »reine« Paradoxien als unaufhebbare Widersprüche und Wort- und Phrasenwiederholungen, wie Bernhard sie seitweise proliferativ einsetzt.

### I. Ansatz

Paradoxien und Wiederholungsfiguren spielen in der Bernhard-Forschung zwar durchaus eine Rolle,<sup>29</sup> jedoch werden sie in ihrem Zusammenhang und als Momente der Intransitivität der Bernhardschen Texte unterschätzt. Über die vorgebrachten Argumente einer Intransitivität der Literatur Bernhards hinaus sollen einige Aspekte der Systemtheorie zum Tragen kommen, um zu zeigen, wie die rhetorischen Figuren die *Rezeption* der Texte Bernhards als realistische Literatur vereiteln. Das »einfache« Markieren und Summieren der rhetorischen Figuren und narrativen Strategien hat seine Berechtigung, eine »zur Rezensionsästhetik geschrumpfte Rezeptionsästhetik kann unsere Hilflosigkeit [gegenüber den Bernhardschen Texten] nicht beheben. Vielleicht aber läßt sich durch eine präzise Betrachtung auch der rhetorischen Strategien, mit denen Bernhard vorgeht, doch etwas mehr von dieser Besonderheit greifen, vielleicht wäre einmal der Leseprozeß zu beschreiben.«<sup>30</sup>

Das setzt in bezug auf Paradoxien als auch in bezug auf die Wiederholungsfiguren voraus, daß sie gleichsam *ernst* genommen werden, das heißt, daß sie *gelesen* werden und damit in der Lektüreoperation einen Effekt nach sich ziehen; denn sie zu überlesen, funktioniert problemlos. Ihr spezifisch ästhetisches Potential geht dadurch jedoch verloren. Ästhetik im Sinne einer Theorie der Wahrnehmung des Kunstwerks kann keine Kausaltheorie sein, es kann keine Determination der Rezeption nach dem Kausalschema behauptet werden, lediglich: Wenn die rhetorischen Figuren ernst genommen und entsprechend gelesen werden (das heißt genauer in bezug auf die Lektüre interessanter Literatur: wenn die Lektüre der Figuren fasziniert), dann gibt es Argumente, die darauf hinweisen, daß sie ein erhebliches intransitives Potential entfalten. Und wenn nicht? Dann nicht!<sup>31</sup> Die zugrunde gelegte Ästhetik ist also eine Ästhetik der Kontingenz, die Effekte in der Lektüre der Texte können stattfinden, finden jedoch nicht zwangsweise statt. Kausalzusammenhänge – von Thomas Bernhard selbst häufig in Frage gestellt – sind zumindest weiteren Bedingungen unterlegen.<sup>32</sup>

Trotz der Hypothese von der Intransitivität der Texte, ihrer Realitätslosigkeit im Sinne einer Referenz- und Repräsentationslosigkeit, soll am Ende der Un-

tersuchung in einer regelrecht dialektischen Geste der Realitätsgehalt der Bernhardschen Texte neu bestimmt werden. Auch hier wird das Realitätskonzept der Systemtheorie zugrunde gelegt. Gefragt wird danach, wie Realität entsteht und wie der implizit als auch explizit oft verwendete *Widerstand* von Bernhard *sowohl auf bewufter als auch auf sozialer Ebene* eingesetzt wird, um Realität zu produzieren (zu provozieren). Das heißt, danach zu fragen, welche *Funktion* der Aspekt des von Bernhard oft betonten Widerstandes hat.

## II. Paradoxien

Mit einem recht weiten Paradoxiebegriff – nicht alle Paradoxien sind »reine« Paradoxien wie die Kreterlüge, die einen unaufhebbaren Widerspruch in sich enthält – lassen sich unterschiedliche Paradoxieformen in Bernhards Texten finden. Geht man auf die etymologische Bedeutung des Begriffs Paradoxie zurück, sind die Texte »gegen die Meinung« (*para doxa*), was sich schon an den diversen Skandalen um Bernhards Texte zeigt. Nichts entgeht der aggressiven Anklage in indifferenter kritischer Geste, es ist einerlei, »ob der Staat Österreich wegen seiner halbherzigen Vergangenheitsbewältigung oder wegen eines ungestreuten Gehweges verurteilt«<sup>33</sup> wird. Die Texte haben ein fundamental-oppositionelles Verhältnis zu den Dingen.<sup>34</sup>

Paradoxien tauchen jedoch auch als leicht zu entfaltende und damit in sinnvoller Weise auf. Niklas Luhmann setzt darauf, daß Paradoxien (in der wissenschaftlichen Theoriearchitektur) nur dann Sinn machen, wenn sie (sachlich, sozial oder zeitlich) entfaltbar sind.<sup>35</sup> Ein Bernhardsches Beispiel für die Entfaltbarkeit dieser Gruppe von Paradoxien ist eine Behauptung, die in *Frost* zu finden ist: »Die Jurisprudenz erzeugt ja die Verbrechen, das ist die Wahrheit. Ohne die Jurisprudenz gäbe es keine Verbrechen. [...] So unverständlich das ist, so tatsächlich ist es.«<sup>36</sup> Schließen sich Jurisprudenz und Verbrechen gemeinhin aus, weil die Justiz sich aus ihrem Selbstverständnis heraus als Gegenseite und Korrektiv des »Verbrechens« sieht, so läßt sich doch sagen, daß das Unrecht wesentlich durch die Justiz konstruiert wird, weil erst sie bestimmt, was Unrecht ist. Mehr noch: Sie funktioniert zentral über diese untrennbare Unterscheidung von Recht und Unrecht (Verbrechen).<sup>37</sup> Die Entfaltung der Paradoxie findet damit in der Sachebene statt und – wenn man so will – in der Praxis des Rechts auch in der Sozialebene, indem über die Unterscheidung von Recht und Unrecht Personen sortiert werden.<sup>38</sup>

Leicht entfaltbar ist eine ähnliche Paradoxie, die in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* zu finden ist: »einerseits ist die medizinische Wissenschaft / fortgeschritten / andererseits ist sie seit fünfhundert Jahren stehengeblieben.«<sup>39</sup> Es gilt für die Medizin zweierlei Entgegengesetztes zugleich: Fortschritt und Still-

stand, zwei Attribute, die sich ausschließen. Der Fortschritt der Medizin bedarf kaum einer weiteren Begründung, ihr Stillstand jedoch zeigt sich in dem kontraintuitiven Befund, daß sie daran interessiert ist, ihre Patientenklientel nicht nur zu erhalten, sondern zu erweitern. Ihr Stillstand zeigt sich damit an einem ähnlichen Phänomen wie an der Jurisprudenz gezeigt: Sie bringt die Krankheiten erst hervor, die sie dann vorgibt zu behandeln.<sup>40</sup> Sie ist daran interessiert, sich als Sozialsystem zu stabilisieren und nicht – was per se ihre Aufgabe wäre – überflüssig zu machen.

Paradox in den Texten Bernhards ist zudem eine Art narrative Paradoxie: daß seine Prosa eine depersonalisierende Erzählweise mit einem ›monomaniischen‹ Ichbezug verbindet.<sup>41</sup> Dafür steht vor allem *Gehen*, eine Erzählung aus der Ich-Perspektive, die sich jedoch so stark des Zitats und der *inquit*-Formel bedient (einer spezifischen *oratio obliqua*), daß nur noch schwer nachvollziehbar ist, wer spricht: »Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert, ist auch so ein Satz von Karrer, der mir in diesem Zusammenhang einfällt und den Oehler sehr oft [...] gebraucht.«<sup>42</sup> – und im weiteren: »Fünfzig Prozent der Ware aus England sei nicht gekennzeichnet, so Rustenschacher zu Karrer, sage ich Scherrer, so Oehler [...]. Für die Zollbeamten handelte es sich um [...] tschechoslowakische Ausschußware, wie Sie sagen, Karrer, sagt Rustenschacher, so Oehler zu Scherrer.«<sup>43</sup> Und so weiter. Bernhard entzieht damit dem Sprecher die Originalität seiner Aussage und seiner/s Selbst, er formuliert schon hier, was Derrida die ›Struktur der originären Entwendung‹ nennt.<sup>44</sup> Der Mensch kann nicht über sich selbst authentisch, originär, individuell etc. sprechen, wenn er sich des objektivierenden Mediums Sprache bedient. Seine Originalität, seine Individualität sind dadurch ›a priori‹ entwendet: »Was wir denken, ist nachgedacht [...], was wir sind, ist unklar.«<sup>45</sup>

Damit unmittelbar einher geht die paradoxe Figur der Prosopopöie, die Ich-Entzug und Ich-Bezug simultan verbindet.<sup>46</sup> Mit der ›autobiographischen Wende‹ Mitte der siebziger Jahre kann die Unterscheidung von Fiktionalität und Faktualität endgültig eingezogen werden, weil Bernhards »Autobiographie ebenso fiktional« ist »wie die Fiktion autobiographisch.«<sup>47</sup> Mehr noch: Ob die Ereignisse, die in der Autobiographie beschrieben werden, »nun wirklich erlebt oder fiktionalisiert sind, die Realität, auf die autobiographisch referiert wird, ist zunächst einmal nur eine Realität des Diskurses. Bei Bernhard dominiert *récit* so über *histoire*, die Erzählweise so über das Erzählte, daß die Erzählweise selbst eigentlich das Erzählte ausmacht.«<sup>48</sup>

Das erlaubt es, unabhängig davon, daß auch in der fiktionalen Prosa ein Ich nach dem Modell der Prosopopöie (de-)konstruiert wird, zumindest die Prosa seit der *Ursache* entsprechend zu lesen. Insofern sind Bernhards Texte ein Paradebeispiel für diese paradoxe Figur (Trobe), weil sie explizit durch seine permanente Thematisierung und Attribution ein Ich *konstruiert* (ein Gesicht /

eine Stimme verleiht), das sie zugleich streicht und in einem anonymen Man auflöst (*de-konstruiert*): »Meine Charaktere sind alle Charaktere zusammen. [...] Nur die Verstellung rettet mich zeitweise und dann wieder das Gegenteil der Verstellung. [...] Das Theater, das ich mit vier und mit fünf und mit sechs Jahren eröffnet habe, ist schon eine in die Hunderttausende von Figuren vernarrte Bühne [...]. Jede dieser Figuren bin ich, alle diese Requisiten bin ich, der Direktor bin ich. [...] Wir können die Bühne in das Unendliche hinein erweitern, sie zusammenschumpfen lassen auf den Guckkasten des eigenen Kopfes. Wie gut, daß wir immer eine ironische Betrachtungsweise gehabt haben, so ernst uns immer alles gewesen ist. Wir, das bin ich.«<sup>49</sup>

In Bernhards *Auslöschung* findet die Streichung des Ich explizit statt. Zwar lebt dieser manische Ich-Monolog wiederum von der permanenten Thematisierung der Auseinandersetzung von Ich und Umwelt, dem Protagonisten Franz-Joseph Murau geht es jedoch nicht nur um eine Vernichtung der Angehörigen und des Erbes (Wolfsegg), sondern zugleich um eine Löschung seiner selbst: »Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen und nehme mich dabei selbst auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus. Das allerdings [...] ist mir wieder ein angenehmer Gedanke, meine Selbstzersetzung und Selbstauslöschung.«<sup>50</sup>

Auslöschung und textuelle Thematisierung – das heißt die Setzung des Ich – stehen damit in einem paradoxen Verhältnis der Gleichzeitigkeit. Die Autobiographie Bernhards kann nicht – wie Mittermayer, Jahraus oder auch Kaufmann mit ähnlichen Formulierungen meinen<sup>51</sup> – als Versuch des Entwurfs ›einer radikal selbstbestimmten Existenz‹, sogar als ›Ich-Gewinnung‹ oder auch als »die konsequente Nachzeichnung einer Selbstgewinnung durch Ausschluß alles Nicht-Zugehörigen«<sup>52</sup> aufgefaßt werden; in diesem Fall wäre von der Familie, Salzburg, dem Gymnasium, den Peinigern *nicht* die Rede. Warum sollte Bernhard (bzw. die Protagonisten der ›fiktionalen‹ Texte) überhaupt erst thematisieren (einschließen), was doch ausgeschlossen werden soll? Warum nicht unmittelbar die Aspekte thematisieren, die das *Ich* bestimmen und ›originär auszeichnen (sollen)‹?

Die Verhältnisse sind komplexer: Zu finden ist vielmehr die paradoxe Figur des *Einschlusses* alles »Nicht-Zugehörigen« durch »Ausschluß« aus dem Ich *im* Ich. Es ist eine Figur der permanenten Grenzziehung, die fast alle Texte Bernhards strukturiert – diese wird nicht in Form einer gleichsam psychoanalytischen Auseinandersetzung mit einer Vergangenheit, ihrer Präsentierung eingesetzt, sondern in der paradoxen Form ihrer Distanzierung *durch* Thematisierung, also in Form einer Auseinander-Setzung von Ich und Umwelt *im* Ich, auch wenn diese Auseinander-Setzung nicht gelingt. Daß das ›Welttheater‹ lediglich durch das Aufblenden der Welt im Bewußtsein stattfindet, daß es auch dort

Struktur gewinnen muß, deutet Bernhard schon dadurch an, daß die Kindheit, die frühe Biographie, ausschließlich als Theater im »Guckkasten des eigenen Kopfes«<sup>53</sup> stattfindet. Hier liegt die Gefährdung durch die Umwelt, so zum Beispiel durch die »Masse« – eines der Lieblingsthemen Bernhards –, die immer wieder in das Ich einbricht (das heißt, sie überschreitet die ichinterne Grenze zwischen Umwelt und Ich). Dem Akt der verzweifelten Grenzziehung gelingt es nicht, diese Grenze, diesen Ausschluß durch Einschluß zu stabilisieren. Die »Masse« wird so zur Chiffre einer ichdiffundierenden Konturlosigkeit, sie ist ein undifferenzierter, das narrative Ich gefährdender Bereich, gegen den doch der agonale Kampf immer wieder aufgenommen wird: »Die Masse [...] vernichtet einen oder trachtet jedenfalls, einen zu vernichten. Die Masse scheidet einen Menschen wie mich, der sich ihr hundertprozentig ausgeliefert hat, erbarmungslos wie einen Fremdkörper aus. Ich gehöre nicht in die Masse, höre ich die Masse, *ich gehöre in mich selbst*, höre ich mich. Da die Masse mich ausscheidet, habe ich keine andere Wahl, als mich nach einem Tod in mir selbst umzuschauen, solange das noch interessant ist für mich. [...] Es ist alles Lüge, was gesagt wird, das ist die Wahrheit [...]«<sup>54</sup>

An dieser Stelle soll nun noch expliziter die ästhetische Dimension der Paradoxien in den Blick genommen werden. Ästhetik wird, wie angedeutet, sehr streng aufgefaßt als Theorie der Wahrnehmung von Kunstwerken (im Sinne der *aisthesis*).<sup>55</sup> Dazu wird es nötig sein, expliziter einige Vorschläge der neueren Systemtheorie aufzunehmen, vor allem geht es dabei um die Unterscheidung, um die unüberbrückbare Trennung von sozialen und bewußten Systemen. Bewußte Systeme lesen. Sie nehmen Literatur wahr. Und realisieren Paradoxien (wenn sie sie realisieren). Diese sind nicht immer »Widersprüche, die Sinn machen«, wie Uwe Japp in seiner Bernhard-Analyse formuliert; das Problem liegt dann nicht darin, sie mit Sinn zu »füllen«, »den Sinn zu erkennen bzw. zu verstehen«.<sup>56</sup> Vor allem »reine« Paradoxien sind vielmehr unaufhebbar widersinnig, sie blockieren Sinn; genauer: Sie entziehen Sinnbearbeitungsmöglichkeiten in bezug auf das Verhältnis von »Mikrodiversität« und »Selbstordnung« (bewußter Systeme). »Sinn« ist im Modus dieses Entzugs gefährdet: als zuvor bekannte Einschränkung von Sinnmöglichkeiten. Was heißt das?

*1. Exkurs: Selbstordnung und Mikrodiversität bewußter Systeme*<sup>57</sup>. – Die Welt ist haltlos komplex, alles geschieht immer und auf einmal zugleich: in der Gegenwart (wann sonst?). Es wird milliardenfach kommuniziert und gleichzeitig denken Milliarden von bewußten Systemen Gedanken. Für die einzelnen Systeme, für das einzelne Bewußtsein ist das Fortschreiten in der Zeit, das Aneinanderreihen von Gedanken an Gedanken (Autopoiesis) eine existenzgarantierende Notwendigkeit. Bewußte Systeme sind dynamisch stabil, das heißt: Sie stabilisieren sich erst, indem sie sich reproduzieren, paradoxer formuliert: indem sie

ihre basalen Elemente (Wahrnehmung bzw. Gedanken) in der Zeit vernichten (Wahrnehmungen und Gedanken sind *Ereignisse*, die im Entstehen vergehen), um (neue) Elemente zu gewinnen. Gegen diese basale Unruhe (Mikrodiversität) setzen Systeme das Prinzip der Selbstordnung. Sie stabilisieren sich nach je eigenen Prinzipien.

Sinn entsteht für bewußte Systeme damit nur, wenn es gelingt, gegen die »flimmernde, flackernde Autopoiesis«,<sup>58</sup> gegen massenhaft anbrandende andere Systemereignisse (Irritationen) eine implizite Ordnungsdrift zu setzen. Selbstordnung ist dementsprechend die Strukturierung des Systems durch sich selbst (Strukturierung des Systems durch das System), eine Ordnungsnotwendigkeit »gegen Ausuferungs- und Sinnzerfaserungsmöglichkeiten«. <sup>59</sup> Allerdings ist diese Drift keine teleologische Stabilisierungsgarantie (so als ob Systeme zu irgendeinem Zeitpunkt ihre optimale Stabilität erreicht hätten und dann erstarren dürften); sie bleiben vielmehr auf dynamische Stabilität, auf Ereignishaftigkeit angewiesen. Schon die in der Zeit fortschreitenden Operationen zerfasern das System erneut. Bewußte Systeme sind basal unruhig (dämonisch), sie sind basal mikrodivers. Diese Mikrodiversität ist also eine »dauerhafte, nicht regulierbare Inquiétude, eine Kleinstverschiedenheit und Kleinstwirbelei, die den Oktroi von Ordnung notwendig macht, die sofort wieder Mikrodiversität erzeugt«; Selbstordnung und Mikrodiversität sind also zwei Seiten einer Medaille – in der Form einer »wechselseitigen Stimulierung, die keine Halteregel hat«. <sup>60</sup> Selbstordnung ist also »notwendig und möglich l. . . l auf der Basis von Mikrodiversität. Alles mögliche kann geschehen (und vieles geschieht), und die Systeme l. . . l sind eben deshalb damit befaßt, diese in jedem Moment erneut sich reanimierende *polymorphe Perversität* abzufangen.« <sup>61</sup>

2. *Der Effekt der Paradoxien.* - Über das Verhältnis von Mikrodiversität und Selbstordnung läßt sich nun die (ästhetische) Wirkung der (Bernhardschen) Paradoxien beschreiben. In dem Moment, in dem ein Beobachter versucht, Paradoxien Sinn abzugewinnen, sie also in der Faszination der Lektüre ernst nimmt und nicht einfach ignoriert, leisten sie eine erhebliche Reduktion der »Mikrodiversität des Systems, und zwar dramatisch. Sie entziehen dem System (dieser Differenz) den diversen und bearbeitbaren Sinn. *Sie entsinnlichen das System.* Denn l. . . l die im Schema des Paradoxen aktualisierten Referenzen verweisen nur aufeinander und nicht auf anderes.« <sup>62</sup> So läßt die Kreterlüge den Beobachter zwischen der Behauptung, daß der Kreter lügt und der Tatsache, daß diese Lüge in einem diametralen Gegensatz zum Absender der Behauptung (ebenfalls Kreter) steht, hoffnungslos oszillieren. Die strenge Ordnung der Paradoxie, die doch logisch nicht schlüssig ist, verweist auf die jeweils andere vermeintliche Möglichkeit der Auflösung, ohne in ihr eine Lösung finden zu können. Der aktuelle Zugriff auf potentiell ebenfalls Aktualisierbares ist damit

blockiert, das heißt die Form von Sinn gefährdet. Dadurch ist zwar auch nicht notwendigerweise die Anschlußfähigkeit der nächsten Operation bedroht; der Anschluß kann unter dem Drang, die Paradoxie einer einfachen Lösung zuzuführen, auf beiden Seiten der vermeintlichen Auflösungsmöglichkeiten stattfinden. Und *im* Anschluß verweist die Paradoxie von der einen Seite (er lügt: dann hat er recht) auf die andere Seite (er hat recht: dann lügt er) – aber nicht darüber hinaus. Die Operation (das Fortschreiten der Gedankenanschlüsse über die von der Paradoxie vorgegebenen Möglichkeiten hinaus) wird in dieser extrem reduktiven Oszillation blockiert. Die Operation »oszilliert zwischen den beiden Seiten, die sie unterscheiden will, und kann nicht entscheiden, auf welcher Seite die Folgeoperation angeschlossen werden soll;«<sup>63</sup> denn das müßte eine Operation sein, die über das einfache Kreuzen der Grenze zwischen den ausweglosen Alternativen hinausgeht.

Ein Bernhardscher Beispielsatz, der als gleichsam »reine« Paradoxie im Sinne einer »sinnvoll zugelassene[n] Aussage [aufgefaßt werden kann], die gleichwohl zu Antinomien und Unentscheidbarkeiten führt« (strenger formuliert ist er ein »beweisbarer Satz mit eben diesen Folgen«<sup>64</sup>), stammt aus dem *Kalkwerk*. In ihm ist nicht nur die Paradoxie, sondern auch das Moment der Wiederholung, die Tautologie, das Zitat, die für Bernhard typische Negation, implizit die Einerseits-andererseits-Konstruktion und die *inquit-* (bzw. *oratio obliqua-*) Struktur zu finden: »Das Tatsächliche sei tatsächlich immer anders, das Gegenteil, immer das Tatsächliche, tatsächlich.«<sup>65</sup> Im ersten »Das Tatsächliche« wird seine Identität (voraus-) gesetzt. Der für Bernhard typische Konjunktiv – »sei« – stellt es jedoch zugleich in Frage und distanziert es vorsichtig: Es ist original die Behauptung einer nicht unmittelbar identifizierbaren anderen Figur. Ein weiterer »Bernhardismus« – das Moment der Zitatizität – ist damit ebenfalls eingebracht. Der Satz behauptet jedoch trotz der Setzung des »Tatsächlichen« von »Das Tatsächliche« explizit nicht dessen Identität, sondern zugleich, daß es »immer anders« sei als es »tatsächlich« ist – es weicht also von sich ab – *the same is different* könnte man mit Ranulph Glanville sagen oder an die Figur des *écart de soi* der Dekonstruktion denken: »einerseits ist es dieselbe Identität, andererseits nicht.«<sup>66</sup>

Und nicht nur das: »Das Tatsächliche« ist sogar das »Gegenteil« seiner selbst, es hebt sich auf, weil es zugleich A und B ist: »Das Tatsächliche sei tatsächlich immer anders, das Gegenteil«. Indem jedoch »immer das Tatsächliche« erneut folgt, wird seine Identität erneut gesetzt. Der Satz hieße durch eine Ellipse logisch um die Negation gereinigt: »Das Tatsächliche sei [...] immer das Tatsächliche, tatsächlich.« Bernhard behält sich die Negation und die Paradoxie auf diesen verschiedenen Ebenen allerdings vor und persifliert zugleich einen positivistischen Diskurs, der in der Welt das sieht, was tatsächlich der Fall ist – denn es ist immer auch anders – und es ist beides zugleich.

Die eigentümliche Faszination der Paradoxie verdankt sich jedoch einem zusätzlichen Aspekt. Die Einschränkungslleistung der Paradoxie ist kein eindimensionaler (paradoxiefreier!) Effekt. Die Paradoxie provoziert nicht nur die Faszination und Bindung des Bewußtseins auf eher bedrohliche Art – also gleichsam ein Stillstellen der sonst immer auch »flimmernden und flackernden« Mikrodiversität; sie provoziert zugleich auch Unruhe. Sie bindet die Operationen des Bewußtseins an jeweils eine der nicht lösbaren Alternativen (er lügt, dann hat er recht / er hat recht, dann lügt er; das Tatsächliche ist es selbst und es ist zugleich sein Gegenteil) und läßt lediglich die Oszillation zur anderen Seite zu. Sie stellt diese Oszillation also auf Dauer. Allerdings werden die Dauer und die mangelnde Möglichkeit, die Paradoxien aufzulösen, zur Unruhe, keine Ordnung zu finden, die der paradoxen und extrem einschränkenden Ordnung des Paradoxieeffektes entginge. Die Ästhetik der entsinnlichenden Paradoxie provoziert diese Oszillation zugleich als Einschränkung der Sinnbearbeitungsmöglichkeiten, und die Oszillation zwischen den beiden Seiten der Paradoxie wirkt in höchstem Maße beunruhigend. Sie kommt einer Dialektik der Erschöpfung gleich: »non pas vers une récompense dialectique, mais vers une exhaustion radicale.«<sup>67</sup> Die Paradoxie beunruhigt im Moment der Drohung, daß das Bewußtsein ihr nicht entkommt, wenn es sie nicht ignoriert (und einfach zu anderen Themen übergeht). »Denken heißt scheitern, denke ich«, schreibt Bernhard in der *Auslöschung*,<sup>68</sup> und nimmt mit der Behauptung, daß Denken scheitern bedeutet, in Anspruch, daß es denkend gelingen muß, das Scheitern festzustellen: Zumindest dieser Denkart darf nicht scheitern, also scheitert denken nicht, obwohl es scheitert. Keinen Ausweg findet auch folgender Versuch: »[A]uf der Flucht vor dem Denken, denke ich immer«,<sup>69</sup> weil denkend das Denken nicht umgangen werden kann, durch den Denkart wird provoziert, was zugleich vermieden werden soll.

Die Paradoxien beunruhigen, wenn deutlich wird, daß sie das Bewußtsein dauerhaft binden, es gibt kein Entkommen, sie lassen es aus der erschöpfenden Oszillation nicht frei. Sie provozieren die Wiederholung des Immergleichen (das Verstricken in den beiden, sich scharf widersprechenden Alternativen und dem damit einhergehenden »ewigen« Kreuzen der Grenze zwischen beiden Möglichkeiten). Paradoxien werden damit auch zu einem Phänomen der Wiederholung, allerdings eine Wiederholung ohne Differenz über *die* Differenz hinaus, die die Paradoxie bietet (ihre beiden Seiten). Sie zielt nur auf sich, nicht auf anderes (sie ist radikal selbstreferent und dadurch auch in-transitiv).<sup>70</sup>

### III. Wiederholungsfiguren

Auch Wiederholungsfiguren finden sich im Werk Bernhards nicht nur auf unterschiedlichen Ebenen, Bernhard selbst avanciert in der Forschung zur

»Repetiermaschine«.<sup>71</sup> Zunächst werden die Figuren wiederum benannt, um schließlich zur Ästhetik einer bestimmten Wiederholungsfigur zu gelangen, die besonders interessant ist: die Tautologie, hier im Sinne der Wiederholung von einzelnen Worten oder Phrasen (häufig über mehrere Seiten hinweg). Sie blendet wie die Wiederholung (in) der Paradoxie immer wieder dasselbe auf: Dasselbe, das sich in der Zeit verschiebt (sich ändert).

*1. Tropik.* – Eine Wiederholungsfigur als Bezug auf *Texte* anderer Autoren bzw. unmittelbar in Bezug *auf* andere Autoren ist die intertextuelle Aufnahme, der entsprechende Text-Text-Bezug, primär in der Form der Tropik. Nach dem Modell von Renate Lachmann ist das Bernhardsche Modell die reinste Form der Tropik, ein »Versuch der Überbietung, der Abwehr und Löschung des Vorläufertextes, ein Wegwenden des Vorgängers [...] als ein[...] ständiger[...] Kampf des späteren Dichters gegen den früheren.«<sup>72</sup> In diesem Sinne bezeichnet Bernhard Goethe in der *Auslöschung* als »philiströseln philosophischen Schrebergärtner«,<sup>73</sup> dessen Theaterstücke sich zu denen Shakespeares verhalten »wie ein hochgewachsener Schweizer Sennenhund gegen einen Frankfurter Vorstadtdackel«;<sup>74</sup> Heidegger wird in *Alte Meister* als »Pantoffel- und Schlafhaubenphilosoph der Deutschen« beschimpft, »ebenso kleinbürgerlich wie Stifter, ebenso verheerend größenwahnsinnig, ein Voralpenschwachenker«,<sup>75</sup> ein »nationalsozialistischer Pumphosenspießer«<sup>76</sup> und »Frauenphilosoph«.<sup>77</sup> Auch hier ist wiederum ein paradoxes Verhältnis anzutreffen: Tropik als »Abwehr und Löschung eines Vorläufertextes« ist zweierlei zugleich. Ähnlich wie im Verhältnis von Ichsetzung und Ichauslöschung thematisiert und reaktualisiert die Trope den Vorläufer (*wiederholt* ihn also), allerdings in der Form der Negation bzw. der Destruktion: Gleichzeitig wird der Vorläufer (aus-)gelöscht (*Auslöschung*).

*2. Motive und Schreibweisen.* – Wiederholung ist jedoch auch *innerhalb* des Bernhardschen Werkes zum einen textübergreifend als Wiederholung von Motiven und Schreibweisen zu finden (werkinterne Intertextualität). So ist die Bernhardsche Poetologie, die sich vor allem aus *Drei Tage* herausdestillieren läßt, *mutatis mutandis* für das ganze Werk gültig. Die Momente der Destruktion, der Negation, der Hyperbolik, der Musikalität und viele andere sind durchgehend zu finden. Wiederholung findet in ähnlichem Sinne auch in bezug auf narrative Strukturen (in der Prosa und den Theaterstücken) oder auch in bezug auf das in den unterschiedlichen Texten eingesetzte Personal statt.<sup>78</sup>

Zum anderen finden sich jedoch Motive und Schreibweisen als Wiederholungsfiguren auch – und vor allem – innerhalb einzelner Texte wieder. Hierfür stehen prominent die Wiederholung bestimmter Phrasen und als »Unterkategorie« die Tautologie, die ebenfalls als Figur der Wiederholung gelten kann, insofern sie redundant wiedergibt, was schon thematisiert worden ist (worüber *infor-*

miert worden ist); sie ist besonders wichtig, weil sie die häufigste Wiederholungsfigur innerhalb der syntagmatischen Ebene und satzübergreifend ist. So taucht beispielsweise in der *Auslöschung* fünfzehnmal auf gut zwei Seiten der Begriff »gähnende Leere« auf, variiert als »gähnende Leere« der Vergangenheit oder als »gähnende Leere« der Kindheit.<sup>79</sup>

»Wiederholung« findet ebenfalls in unterscheidbaren Metaebenen statt, nicht nur als Motiv und Schreibweise, sondern auch als »eine Wiederholung / der Wiederholung«. <sup>80</sup> Die Schreibstrategie wird dabei nicht nur verwendet, sondern in der *Fiktion*« explizit benannt – und läßt durch diese spezifisch intransitive Selbstreferenz erneut die Grenzen zwischen formulierter Poetologie (dem programmatischen, faktualen Text) und Fiktion kollabieren: »jedes zweite Wort das Wort authentisch / jedes dritte Wort das Wort berührt / Hier / das Wort Koloraturmaschine / l . . l Da / das Wort phänomenal / das Wort Spitzentöne / l . . l zwölfmal das Wort Stimmaterial / neunzehnmal das Wort stupend l . . l / was für ein Stakkato / l . . l Was für ein Stakkato.«<sup>81</sup>

Bernhard erfüllt mit der Benennung des Schreibprinzips, mit der Referenz auf Sprache nicht nur eines der – um nicht zu sagen: das – wichtigsten Prinzipien der Literatur der Moderne: Literatur bezieht sich auf Literatur bzw. auf *die Sprache und den Schreibakt selbst*. Eine weitere Reflexionsebene zieht Bernhard dadurch ein, daß er inhaltlich wiederum auf das Musikalische der Sprache referiert (»Stakkato«) – und unterläuft erneut sprachlich-musikalisch die Referenzebene.

Doch es geht auch hier nicht nur um ein Markieren und Summieren der Figuren und der unterschiedlichen Reflexionsebenen, sondern um deren Effekt für die Lektüre des Bernhardschen Textes. Die Rezeption der Wiederholungsfiguren soll nun erneut streng aus der Perspektive eines rezipierenden Bewußtseins, also wiederum aus der Perspektive der Ästhetik als Theorie der Wahrnehmung von Kunstwerken begriffen werden.

Heinz von Foerster beschreibt ein Phänomen der Wiederholung von Worten, das er *Alternante* nennt. Es ähnelt dem proliferativ eingesetzten Mittel der Wiederholung von Worten in den Texten von Bernhard, wenn es hier auch durch die Satzstruktur rhythmisiert wird (also: an bestimmte Stellen im literarischen Text aufgrund des »musikalischen Prinzips« gesetzt wird): »Ein einzelnes Wort wird auf ein Tonband gesprochen und das Band wird sodann (ohne Knackgeräusch) zu einer Schleife zusammengeklebt. Das Wort wird daraufhin immer wieder mit eher großer als kleiner Lautstärke abgespielt. Nach ein bis zwei Minuten des Zuhörens (nach 50 bis 150 Wiederholungen) verwandelt sich das bis dahin klar wahrgenommene Wort ganz abrupt in ein anderes sinnvolles und klar wahrgenommenes Wort: in eine »Alternante«. Nach 10 bis 30 Wiederholungen dieser ersten Alternante springt diese plötzlich in eine zweite Alternante um usw.«<sup>82</sup> Der Sinn gleitet also unter dem *rezipierten* Wort (dem akustischen

Signifikanten). Der Zirkel, den die Wiederholungsschleife bietet, garantierte dabei nicht nur keine hermeneutische Verstehensannäherung an die ›eigentliche‹ Bedeutung des Wortes (oder des ihn umgebenden Satzes, der Satzreihungen etc.), sondern sogar ein Entfernen von der bzw. von den lexikalischen Bedeutungen (entfernen hier durchaus in der Doppelbedeutung von Abstand gewinnen und löschen).

Diesen Effekt sieht die Bernhard-Forschung durchaus. In der Lektüre von Wiederholungsfiguren im weiteren Sinne stellt sich der de-semantisierender Effekt ein. So findet die ›manische‹ Rotation von Worten in *Gehen* so intensiv statt, daß – so Herbert Gamper – die »gegenständliche Bedeutung von lühenl abfällt«<sup>83</sup> und sie sogar einen Rezeptionsmodus schafft, der mit der Rezeption realistisch-mimetischer Literatur unmöglich zu vereinbaren wäre: Heinz Ehrig weist darauf hin, daß die typisch Bernhardsche Rotation von Worten »die menschliche Zeit auspendelt«,<sup>84</sup> die typische Linearität der Zeit (Zeitfluß) und das (narrative) Dann-und-Danach also durchbrochen werden. Spätestens mit *Gehen* oder auch *Watten* »überlagert die ›formalisierte, in sich kreisende Rede, die von den musikalischen Prinzipien der Wiederholung, Entgegensetzung und Variation dominiert wird«, zunehmend den Inhalt der Aussage«.<sup>85</sup>

Insgesamt wird der Bernhardsche Text somit zu einem Medium »auf- und abschwellende[n] Wortklänge«,<sup>86</sup> zu einem rhythmisierten und rhythmisierenden Rauschen, er wird intransitiv und provoziert eine synchrone, geschichtslose, »flirrende Atmosphäre«.<sup>87</sup> Das geschieht jedoch nicht nur als Löschung des ›Signifikats‹ (der Aufhebung der Differenzstruktur des Zeichens oder der Abstraktion von ›Realität‹), sondern auch auf der Ebene von Sinn als Auswahl aus einem notwendig zum Sinn von etwas gehörenden Auswahlbereich: Nicht nur die monomanische Wiederholung eines einzelnen Wortes »macht alles zunichte, richtet [...] alles zugrunde, löscht [...] *um dich herum* alles aus«;<sup>88</sup> das demonstriert Bernhard explizit am Beispiel des »Wortlesl Krähen«<sup>89</sup> in *Amras*. Auch die Wiederholung von (variieren) Ausdrücken oder die der Paradoxie zieht einen ähnlichen Effekt nach sich. Bislang befinden wir uns jedoch noch auf der Ebene der Beschreibung des Phänomens. Seine Erklärung bedarf erneut der Aufnahme der systemtheoretisch inspirierten Ästhetik.

*3. Bewußtsein und Wiederholung.* – Die Wiederholung kann mit Luhmann unter dem Aspekt der Autopoiesis (Reproduktion, Rekursion) als grundlegendes, existenzgarantierendes Merkmal des Bewußtseins (als System) beschrieben werden: Gedanken folgen auf Gedanken folgen auf Gedanken folgen auf Gedanken . . . Es ist ein zentrales Moment der *Operativität* des bewußten Systems. Zu unterscheiden ist im Anschluß von Gedanken an Gedanken die (reine) Operation der Letztelemente der Systeme (rekursive Reproduktion dieser Letztelemente Gedanken bzw. Wahrnehmungen) vom Wechsel der Inhalte, die die Beobach-

tungen des Bewußtseins in den Fremdreferenzen aufblenden (das Bewußtsein liest *etwas*, hier die Literatur Bernhards, dessen Beschreibungen von Salzburg etc.).

Mit dem künstlerischen Element der Wiederholung als wichtigem Charakteristikum der Literatur Bernhards wird die Wiederholung also in gewisser Weise verdoppelt: Das Bewußtsein liest dasselbe (es wird in der faszinierten Lektüre immer wieder durch dieselbe Fremdreferenz »besetzt) und reproduziert sich im Selben (Autopoiesis der Gedanken, die an Gedanken anschließen): Seitenlang »das Wort *Schnalle*, achtmal in elf Zeilen das Wort *Gummischuh*, eine Seite lang das Wort *Brille*«. <sup>90</sup>

Dieser Befund wirft jedoch ein grundsätzliches Problem auf, das mit der Wiederholung desselben einhergeht, dessen Beschreibung zugleich die Lösung dafür bietet, daß sich in die Wiederholung desselben (wie bei den Alternanten) die Differenz »schiebt: Würden Systeme »immer dasselbe wiederholen, wären für sie weder Zeit noch Umwelt relevant. Erst die Zeitdifferenz, erst die rekursive Organisation von Andersheiten [anderen Fremdreferenzen] in der Zeit, bringt ein System dazu, intern zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz zu unterscheiden.« <sup>91</sup>

Das heißt in der Lektüre desselben kollabiert zumindest zeitweise die wichtigste Bedingung des Bewußtseins: daß es zwischen sich (Selbstreferenz) und anderem (Fremdreferenz) unterscheiden kann (Bireferentialität). Als Bernhardschen Clou kann man wiederum das Zitat aus *Watten* zum ichzerstörerischen Bedrohungspotential der Masse anführen (sie ist für Bernhard das Fremde, die *Fremdreferenz* im nachdrücklichen Sinne des Wortes): <sup>92</sup> Die Masse ist die sich aufdrängende diffundierende Konturlosigkeit, die nicht nur durch ihre Präsenz, sondern auch als immer wieder stattfindendes Ein-Greifen in das Ich ihren ichbedrohenden Effekt zeitigt.

Mit der Wahrnehmung der Wiederholung desselben ist also ein Phänomen gefunden, das – »intensive« Faszination immer vorausgesetzt – zweierlei ästhetische Phänomene zugleich ermöglicht: Zum einen entzieht sie den Worten und Phrasen, entzieht dem Bernhardschen Text die (realistisch-mimetische) Bedeutung. Zum anderen gelingt ihr der zeitweise Einzug der operativen Form des Bewußtseins (die Differenz von Selbst- und Fremdreferenz, die das Bewußtsein permanent reaktualisieren können muß), indem im Rezeptionsprozeß als Wiederholungsprozeß »intern« <sup>93</sup> nicht mehr »zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz« unterschieden werden kann. Denn jetzt geht es auch im Anschluß von Fremdreferenzen nicht mehr um die »rekursive Organisation von Andersheiten«, sondern um die rekursive Organisation von »Selbigkeiten: immer wieder dasselbe Wort, immer wieder dieselbe Phrase. Im ästhetischen Phänomen der Wiederholung wird die Fähigkeit des System zur Selbstreferenz (wiederum: zeitweise) eingezogen. Der Leser ist dem Text ausgeliefert, die Lektüreoperation liest

in gewisser Weise sich selbst (der Texte operiert), indem sie dem Bewußtsein nicht erlaubt, auf sich als Instanz der Lektüre zu referieren (eine spezifisch rezeptive Form von Intransitivität).

Doch wie genau? Das rekursive Aufblenden von ›Selbigkeiten‹ (selben Worten und Phrasen) hat für das System so aufmerksamkeitsabsorbierenden Charakter (es ist in diesem ›Maße‹ faszinierend, wenn es fasziniert), daß die Operativität im Sinne der Bireferentialität (die Möglichkeit und Notwendigkeit, zwischen Selbst- und Fremdreferenz wechseln zu können) ins ›Stocken‹ gerät. Die Wiederholung schleudert in diesem Zirkelprozeß die Aufmerksamkeit ›nach außen‹, sie entfernt sie vom ›Innen‹, weil die Faszination exzentrischen Charakter gewinnt. Der Versuch der Lösung des ›Problems‹, indem die Differenz in die Wiederholung ›geschoben‹ wird (die Wiederholung wird durch andere Satzpassagen unterbrochen), hilft dem Grundproblem des Blockierens der Selbstreferenz allerdings nicht. Das Bewußtsein bleibt dauerhaft an der Fremdreferenz ›kleben‹, es bleibt von der Literatur fasziniert. Eine solche Wiederholung provoziert »ein eigenartiges Zeitempfinden, das nicht extensiv (richtungsabhängig, progressiv, zielgerichtet) ist, sondern intensiv (statisch, schwebend, immersiv, fluid), nicht quantitativ, sondern qualitativ: die Zeit der Dauer.«<sup>94</sup> Trotzdem sich das rezipierende Bewußtsein im Lektüreprozeß verliert, muß das im Moment der Faszination keine unmittelbare Bedrohung seiner Existenz, sondern kann es auch eine Entlastung von der Zumutung zur Selbstreferenz sein. Im engeren Sinne ist das eine Entlastung von der Zumutung des Ich: Der »ästhetischel. . . Zustand« bedingt, daß wir in der Zeit seiner Erfahrung »frei [sind] von der Nötigung zur Bestimmung unserer selbst.«<sup>95</sup> Das »ästhetische Gewahrwerden« bildet »einen Kontrast zu allem Bewußtsein davon, wer wir über längere Dauer sind und wer wir über längere Dauer sein wollen. Im Vollzug der ästhetischen Erfahrung stellen wir dieses Wissen zurück, um für eine Weile außerhalb der Kontinuität unseres Lebens zu stehen.«<sup>96</sup>

In gewisser Weise schreibt sich Bernhard mit der Verwendung der Wiederholung von Worten und Phrasen in die Tradition der phonetischen Poesie ein, in der der Effekt der De-Semantisierung durch Wiederholung kein Geheimnis ist: »Phrases repeated so regularly they lose their meaning. Not phonetic poetry then, but [...] language repeated so seemingly *ad infinitum* it has lost its meaning already and has been reduced to pure sound.«<sup>97</sup> Genau hier ist die Schwelle erreicht, bei deren ›Übertritt‹ die Materialität und Intransitivität der Literatur im akustischen Sinne nachdrücklich sinnfällig wird: Sie wird zur Musik (zur reinen Akustik) der Äußerungen, sie werden zu Sounds ohne begriffliche Bedeutung, ohne ›Signifikat‹. Auch Menke verweist darauf, daß Bernhard sogar in seiner Autobiographie das »deutlich von den Experimenten der Wiener Gruppe beeinflusste Verfahren der desemantisierenden Isolierung einzelner ›Irritationswörter‹«<sup>98</sup> verwendet.

Dabei gelingt es Bernhard auf der Ebene von *Literatur*, die zur *Musik* wird, mit ›signifikanten‹ »Tönen aus [den] Zonen [herkömmlichen Hörens bzw. Rezipierens von Literatur] herauszudriften«,<sup>99</sup> Zonen, die sich als konventionalisierte Lese- und Hörgewohnheiten in das Bewußtsein eingebrannt haben. Die Wahrnehmung der Akustik der Literatur wird so zu einem unheimlichen, entsetzenden Ereignis: »Das Moment der Wiederholung des Gleichartigen« entwickelt sich zur »Quelle des [U]nheimlichen«,<sup>100</sup> zumindest, wenn es sich um die Aufhebung der Selbstreferentialitätsfähigkeit des Bewußtseins handelt.

#### IV. Widerständige Realität der Texte Bernhards: poetische Realitätsgewinnung

›Intransitivität‹ und ›realistisch-mimetische‹ Sinnlosigkeit etc. bedeuten jedoch nicht unbedingt Realitätslosigkeit im Sinne eines Ästhetizismus, zumindest, wenn Realität nicht einfach das ist, was gleichsam ›außerhalb‹ des sogenannten ›Fiktionalen‹ als Realität unterschieden wird, wenn Realität für die Lektüre der Texte Bernhards, ja allgemein: wenn Realität nicht einfache Mimesis des Dargestellten in welchem Modus auch immer ist. Das systemtheoretische Realitätsverständnis ist in der Lage, die vermeintlich substantielle Alternative der Unterscheidung von »Text und Wirklichkeit« zu transzendieren, es handelt sich nicht mehr um ein zu eruiendes »Subsumptionsverhältnis«;<sup>101</sup> denn *es gibt* eine Realität, *es gibt* eine Wirklichkeit des Textes, die die Unterscheidung kollabieren läßt. Realität wird – so das inzwischen einschlägige Diktum der neueren Systemtheorie – durch den Widerstand von Operationen gegen Operationen im gleichen Medium erzeugt: sowohl im Medium der Wahrnehmung (bzw. der Gedanken), wenn es um bewußte, als auch im Medium der Kommunikation, wenn es um soziale Systeme geht. Wird als Realität normalerweise aufgefaßt, was in einer Außenwelt ›wirklich‹ stattfindet (in der Politik, der Wirtschaft, der Wissenschaft etc.) und vom ›Fiktionalen‹ der Kunst scharf unterschieden – Realität und ›Fiktionalität‹ ist in der klassischen Literaturwissenschaft die Unterscheidung, die die Grenzen zwischen Literatur (Kunst) und Wissenschaft erzeugt –, so wird für bewußte und soziale Systeme vielmehr alles, »was als Realität erscheint, nicht durch den Widerstand der Außenwelt, sondern durch den Widerstand von Operationen gegen Operationen des Systems erzeugt«.<sup>102</sup> Das hängt vor allem mit dem Aspekt der Geschlossenheit bewußter und sozialer Systeme zusammen, sie haben keinerlei unmittelbaren (unvermittelten) Zugriff auf ihre Außenwelt (ein Aspekt, der hier nicht im einzelnen diskutiert werden kann), sie müssen als solche ihre Realität in sich eigenständig erzeugen (ohne in einen Kontakt mit ihrer Außenwelt kommen zu können, zum Beispiel im Sinne eines Einspiegeln der Realität in das System).<sup>103</sup>

Mit diesem Verständnis läßt sich sagen: Die sich einspielende Normalität vor

allein in den sozialen Systemen glättet ihre Realität, sie verdrängt sie in eine Art Selbstverständlichkeit des Immergleichen, die jedoch immer dann als solche *Realität gewinnt*, wenn gegen die Selbstverständlichkeit des Immergleichen opponiert wird. Paradox formuliert: Die Realität von (bewußten und sozialen) Systemen zeigt sich erst in der *Differenz* zur normalisierten Realität und ist darauf angewiesen, zum Beispiel durch die Kunst *verschoben* zu werden, um zu erscheinen. Und genau das geschieht, wenn Bernhard zu seinen Schimpftiraden über Österreich, die Österreicher, die nationalsozialistischen Kontinuitäten, den Katholizismus etc. ausholt (gegen den »menschenfeindlichen architektonischerzbischhöflich-stumpfsinnig-nationalsozialistisch-katholischen Todesboden«<sup>104</sup>). Die Bernhardsche Opposition ist dann im wahrsten Sinne des Begriffs »Widerspruch und Widerstand« im Medium der Kommunikation.<sup>105</sup> Und sie ist Fundamentalopposition als kommunizierter »Widerstand gegen alles«, was in den literarischen Fokus gerät; Bernhard formuliert: »Wir haben in einem solchen [...] Augenblick [einem] »absoluten Höhepunkt der Gefühls- und Geistesanstrengung« einfach gegen alles zu sein oder nicht mehr zu sein.«<sup>106</sup> Das heißt für Bernhard gerade hier (in *Der Keller*, dem zweiten Teil der Autobiographie) im Gegensatz zu den Konversionen der traditionellen Autobiographien (vom Sünder zum Bekehrten), in die »*entgegengesetzte Richtung*«<sup>107</sup> zu gehen (vom Gymnasiasten zum Lehrling im Lebensmittelgeschäft des Podlaha, das in der Scherzhauserfeldsiedlung liegt, der »*Vorhölle*« oder gar »*Hölle*«<sup>108</sup>). Das provoziert vor allem den Aufschrei (die kommunikative Realität) der Familie,<sup>109</sup> *error correction* als »Irrtumsbehebung, Verhaltensabstimmung in Krisenlagen [...] Immer dann, wenn eine Krisenlage auftritt, schwillt die Kommunikation an.«<sup>110</sup> Es handelt sich dabei um ein »Mehr an Kommunikation, das durch den Krisenfall und die Funktion der *error correction* ausgelöst wird.«<sup>111</sup> Dieser kommunikative Aufschrei entsteht allerdings nicht erst nach der verkehrten *conversio* in *Der Keller*. Weil Bernhard die »körperliche Züchtigung letztenendes immer unbeeindruckt gelassen hat« geht die Mutter zum Versuch der Vernichtung des Kindes durch aggressives Anschwellen der Kommunikation (Augmentation) über, sie »versuchte [...], mich mit den fürchterlichsten Sätzen in die Knie zu zwingen, sie verletzte jedesmal meine Seele zutiefst.«<sup>112</sup> Und im weiteren, auch auf die »fiktionalen« Provokationen Bernhards bezogen, zeigt sich die Realität der sozialen Systeme in einer Opposition gegen die Opposition (in den diversen Skandalen).

Der Effekt des widerständigen Anschwellens der Kommunikation ist jedoch nicht peinlicher Nebeneffekt, sondern gewollt, ja sogar Selbstzweck, denn: »Alles, was ich schreibe, alles, was ich tue, ist Störung und Irritierung. Mein ganzes Leben als Existenz ist nichts anderes als ununterbrochenes Stören und Irritieren.«<sup>113</sup> Insofern damit auch Personen über die Unterscheidung von gut/böse sortiert werden, handelt es sich um realitätskonstituierende moralische Kom-

munikation. Realitätserzeugung und Moralismus gehen Hand in Hand, es läßt sich eingedenk der Reaktionen auf das Werk von Bernhard leicht beobachten (man denke vor allem an die Reaktionen auf das Theaterstück *Heldenplatz*), daß die »Moral« grundsätzlich »polemogenen« Charakter hat, sie »entsteht aus Konflikten und feuert Konflikte an«<sup>114</sup> und bedarf – wie die Realität – »des deutlich Skandalösen, um sich am Fall zu verjüngen«.<sup>115</sup>

Der Realitätsgewinn über Widerstand funktioniert jedoch nicht nur für die sozialen Systeme, sondern auch wiederum schreibprogrammatisch und – wie am Beispiel der zeternden Mutter implizit schon angedeutet – in bezug auf das bewußte System, von Bernhard zurückgerechnet im Sinne einer Funktion des Widerstandes als Existenzgarantie seines Ich: »Widerstand ist Material. Das Gehirn braucht Widerstände. Indem es Widerstände ansammelt, hat es Material l. . . l. [W]arum bin ich eigentlich zum Schreiben gekommen, warum schreibe ich Bücher? Aus *Opposition gegen mich selbst* l. . . l. und gegen diesen Zustand – weil mir Widerstände l. . . l. alles bedeuten. Ich wollte l. . . l. diesen ungeheuren Widerstand. Und deswegen schreibe ich Prosa.«<sup>116</sup> »Material ist seiend, es ist real und bietet Widerstand, das Nichts (kein Material) nicht. Bernhard notiert in einem ähnlichen schreibprogrammatischen Zusammenhang – stark an Kleists »gemeines Gesetz des Widerspruchs« und dessen Prinzip der Agonie erinnernd<sup>117</sup>: »Widerstände, natürlich. Man liest Bücher – Widerstände. Man will gar keine Bücher, man will auch keine Gedanken, man will weder Sprache noch Wörter, keine Sätze, man will keine Geschichte l. . . l. das Papier taucht auf, Sätze tauchen auf, eigentlich immer wieder die gleichen Sätze ... man weiß nicht woher ... Gleichförmigkeit, nicht? Daraus entstehen wieder neue Widerstände, indem man das alles bemerkt.«<sup>118</sup> Der Oppositionsgehalt des Schreibens bringt Bernhard letztlich sogar unmittelbar mit ichbezogener Wirklichkeitsgenerierung zusammen: »Nur weil ich mich gegen mich selbst stelle und tatsächlich immer gegen mich bin, bin ich befähigt zu sein.«<sup>119</sup>

Widerständige Realitätsgewinnung findet damit sowohl im Medium der Kommunikation als auch im Medium des Bewußtseins, im Medium von Wahrnehmung und Gedanken statt. Legt man diesen Realitätsbegriff zugrunde, dann sind Bernhards Texte realistischer, als es realistische Literatur je sein kann.<sup>120</sup> Jeder Bernhardsche Satz ist ein »Wider-Satz«<sup>121</sup> gegen soziale Verhältnisse oder gegen sich selbst. Dementsprechend läßt sich folgern: Der Realitätsgehalt der Bernhardschen Texte im Sinne eines literaturwissenschaftlichen Realismus ist gleichgültig – »egal«<sup>122</sup> –, denn ihr Wirklichkeitsgehalt ist unumstößlich real und zugleich intransitiv: Sie zielen auf ihre eigene, negative, widerständige Welt. Vor allem Paradoxien und Wiederholungsfiguren stehen dafür ein.

Bernhards Texte als mimetische Repräsentationstexte zu beobachten verfehlt systematisch ihren ästhetischen Status als *poietische* Kunstwerke. Ihre Lektüre als solche fasziniert im wahrsten Sinne des Wortes, sie zieht die Di-

stanz zwischen Lektüre und Literatur und die Distanz eines beobachtenden (lesenden) Bewußtseins zu sich selbst ein (sie hebt sie auf). »Wer fasziniert ist, sieht das, was er sieht, nicht im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern es berührt ihn in einer unmittelbaren Nähe, es ergreift ihn und nimmt ihn in Beschlag«; auch diese Faszination bleibt paradoxieträftig: »obgleich es ihn völlig distanziert läßt«. <sup>123</sup> Für die Zeit und die Wirksamkeit der Lektüre Bernhardscher Texte heißt das: Sie finden kein Ende, sie belassen uns nicht »auf dem Beobachtungsposten, in der Ruhe des abgesicherten Zuhörers. Er hat die Distanz unentwegt verändert. Er gewährt nicht die Chance des sich Raushaltens. Die unerhörte Begebenheit, die unmenschliche Affäre ereignet sich in eben dem Augenblick, da wir von ihr als Ereignis lesen l. . l. Sie hört nicht auf sich zu ereignen. Es gibt keinen Schlußstrich.« <sup>124</sup> Diese Faszination der Texte Bernhards geht nicht nur trotz, sondern gerade wegen der Paradoxien, der Wiederholungsfiguren oder auch der spezifischen Form der Realitätsgewinnung aus. Die Realität der Texte Bernhards bleibt gleichwohl die der Literatur.

Die Bernhardsche Sprache ist »Sprache, die *sich selber* reproduziert, ohne auf ein Objekt oder menschliches Gegenüber zu stoßen«. <sup>125</sup>

#### Anmerkungen

---

1 Thomas Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, in: Bernhard: *Stücke I*, Frankfurt/Main 1988, S. 83 f.

2 Thomas Bernhard: *Der Keller. Eine Entziehung*, 2. Aufl., München 1980, S. 107.

3 Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard*, Stuttgart-Weimar 1995, S. 176. Daß Bernhard auch in den »Sphären der Wissenschaft als l. . l. Polarisiierer« wirkte, zeigt – mit Bezug auf eine These von Wendelin Schmidt-Dengler – Steffen Vogt: *Der internationale Kongreß »thomas bernhard - eine einschärfung«*, in: *Weimarer Beiträge*, 45(1999)2.

4 Als »eine der größten Vernichterinnen l. . l. übernimmt« nach den »Erzeugern« die »Kirche (übernehmen die Religionen) die Vernichtung der Seele dlesl neuen Menschen, und die Schulen begehen im Auftrag und auf Befehl der Regierungen in allen Staaten der Welt an diesen neuen jungen Menschen den *Geistesmord*.« (Thomas Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*, 3. Aufl., München 1981, S. 63).

5 Es »ist Wahnsinn / wie Hunderte von raffinierten Gesangslehrern / vornehmlich auf unseren Akademien l. . l. / Tausende schöner Stimmen ruinieren l. . l. / die Akademien sind von akademischen Ausnützern bevölkert« (Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 88).

6 »Wir werden erzeugt, aber nicht erzogen, mit der ganzen Stumpfsinnigkeit gehen unsere Erzeuger, nachdem sie uns erzeugt haben, gegen uns vor, mit der ganzen menschenzerstörenden Hilflosigkeit, und ruinieren schon in den ersten drei Jahren alles in einem neuen Menschen« (Bernhard: *Die Ursache*, S. 59).

7 Das sind »faktual« beispielsweise Onkel Franz und Grünkranz als Leiter des Internats, in dem Bernhard während und nach dem Krieg untergebracht war (vgl. dazu

- Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*), »fiktional« ist das beispielsweise die Familie des Protagonisten und Erzählers Murau in der *Auslöschung*.
- 8 Vgl. dazu Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1986, S. 606. Das führe zu einer »erbärmlichen Beamtenliteratur«, wie sie »Thomas Mann, ja selbst Musil« hervorgebracht hätten (ebd., S. 607).
- 9 Thomas Bernhard: *Rede zur Verleihung des österreichischen Staatspreises*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, Frankfurt/Main 1970, S. 7. Konsequenz: »Den Wildgans-Preis der österreichischen Industrievereinigung, der ihm unmittelbar danach verliehen werden sollte, erhielt der Autor nur mehr per Post zugesandt, weil man einen weiteren Skandal vermeiden wollte.« (Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. 179). Das »faktuale« Skandalon der Preisverleihung findet wiederum Eingang in die »fiktionalen« Literatur, die Unterscheidung implodiert auch an dieser Stelle: »Am darauffolgenden Tag ist in den österreichischen Zeitungen von dem *Nestbeschmutzer Bernhard* die Rede gewesen, der den Minister brüskiert hat« (Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, Frankfurt/Main 1987, S. 118).
- 10 Vgl. dazu Mireille Tabah: *Die Methode Misogynie in »Auslöschung«*, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, hg. von Alexander Honold und Markus Joch, Würzburg 1999. Tabah interpretiert Bernhards *Auslöschung* aus kulturkritischer, das heißt hier: feministisch-emanzipatorischer Sicht und geht davon aus, daß die Mutter des Protagonisten Murau durch die biographischen Erfahrungen Bernhards präfiguriert sind: »Es ist öfters bemerkt worden, daß Muraus feindseliges Verhältnis zu seiner Mutter viel Ähnlichkeit mit Bernhards leidvollem Verhältnis zur eigenen Mutter aufweist.« (Ebd., S. 80).
- 11 Wolfgang Maier: *Die Abstraktion vor dem Hintergrund gesehen*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, Frankfurt/Main 1970, S. 13.
- 12 Thomas Bernhard: *Drei Tage*, in: Bernhard: *Der Italiener*, Frankfurt/Main 1989, S. 83.
- 13 Viele der poetologischen Aspekte sind in der Forschung inzwischen oft betont (vor allem: Hyperbolik, Negativität, Wiederholung und Zitatizität; zum Fragmentarismus und zur Musikalität s. u.), alle Aspekte lassen sich meines Erachtens in *Drei Tage* meist explizit, aber auch implizit wiederfinden; zumindest implizit in fast allen Texten Bernhards (vgl. dazu vor allem Bernhard: *Drei Tage*, in: Bernhard: *Der Italiener*; vgl. zur Ästhetik des Häßlichen auch mit unmittelbarem Bezug auf Thomas Bernhards Texte Silvio Vietta: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992, S. 158–170).
- 14 Vgl. zur spezifischen, paradoxieträchtigen Faszinationskraft der Bernhardschen Texte Carl Zuckmayer: *Ein Sinnbild großer Kälte*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, S. 81: Von der Literatur Bernhards geht »das furchtbar Zwingende, entsetzlich Faszinierende, die Bannkraft des Wahnsinns« aus, ein »Sinn des Wahnsinns« oder eine »Hellsichtigkeit der Blindheit«. Zu Bernhards Paradoxien s. u.
- 15 Vgl. dazu auch Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. VIII: »Ausgangspunkt« für das Schreiben Thomas Bernhards sind »zumeist wiedererkennbare Realitätspartikel (Personen, Ereignisse etc.), aus denen er jedoch sogleich eine eigenständige literarische Welt errichtet, kunstvoll verdichtete sprachliche Gebilde«. Mittermayer weist mit Huber zugleich auf die spezifische Bernhardsche Transkription der Philosophie hin: aus »Philosophemen« werden »durch die künstlerische Anverwandlung »Litereme« (ebd., S. 5).
- 16 Vgl. dazu auch mit unmittelbarem Bezug auf Bernhards Texte: »Es geht also nicht um Mimesis I . . . I, sondern um Poesis.« (Wendelin Schmidt-Dengler: *Von der Schwie-*

- rigkeit, *Bernhard beim Gehen zu begleiten*, in: Schmidt-Dengler: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien 1986, S. 31). Und im folgenden in Anlehnung an Schönbergs ›Ich male doch ein Bild, nicht einen Stuhl: Bernhard ›beschreibt nicht Wien, er schreibt keine Erzählung über Österreich, sondern er formt Sätze.« (Ebd., S. 34).
- 17 Schmidt-Dengler: *Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten*, S. 33 f.
- 18 Gerhard Plump: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 47. Zu einer weder literarischen noch literaturwissenschaftlichen Rezeption aus literaturkritischer Sicht, die unabhängig von der Frage, ob der Autor ›die Landbevölkerung in der Steiermark‹ ›realistisch‹ beschreibt, über die Unterscheidung von gelungene/mißlungene Literatur läuft, vgl. exemplarisch Marcel Reich-Ranicki: *Konfessionen eines Besessenen*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, S. 96. Reich-Ranicki betont die außergewöhnliche ›Authentizität‹ der Prosa Bernhards (S. 93), auch ein Konzept, das nur in realistisch-mimetischer Lektüre Sinn macht (hier ahmte Bernhard die ›Natur‹ des Menschen, dessen Psychologie o.ä. nach), unabhängig von der grundsätzlichen Fragwürdigkeit des Konzepts. Aus der Perspektive des Erziehungssystems diskutiert Schmidt-Dengler die Texte Bernhards, auch wenn er eine ungewöhnliche Antwort gibt, die im Erziehungssystem mit ihrem Bildungs- und Erziehungsauftrag schon deswegen auf Widerstand stoßen dürfte, weil die Schule und das Schulsystem allgemein wie schon nachgewiesen häufig im Fokus der rabiaten Kritik stehen. Welches Sozialsystem arbeitet an der eigenen Selbstaufhebung? Schmidt-Dengler geht es um die ›Frage, worin der Bildungswert eines solchen Textes [wie *Gehen*] zu sehen ist [...] Wie kann ein Text dieser Art sinnvoll in den Unterricht eingebaut werden, ein Text, in dem das Nein eine solche Bedeutung hat?‹ (Schmidt-Dengler: *Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten*, S. 28). Bernhards Texte gehörten deswegen in den Unterricht, ›weil sie bewußt machen, wie schwer das Lesen von Texten ist‹ (ebd., S. 39).
- 19 Bernhard: *Drei Tage*, S. 83 f.
- 20 Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*, in: Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt/Main 1959.
- 21 Jens Tismar: *Thomas Bernhards Erzählerfiguren*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, S. 71.
- 22 Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. 79.
- 23 Vgl. dazu vor allem Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*, S. 39.
- 24 Vgl. dazu Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*.
- 25 Bernhard: *Drei Tage*, S. 78.
- 26 Ebd., S. 80.
- 27 J.-L. Rambures: *Aus zwei Interviews mit Thomas Bernhard. Der Schlüssel zu allem, was ich schreibe*, in: *Antiautobiographie. Zu Thomas Bernhards ›Auslöschung‹*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard, Frankfurt/Main 1995, S. 14. Vgl. dazu auch Bernhard in *Von einer Katastrophe in die andere*, S. 152: Die deutsche Sprache ist ›hölzern und schwerfällig [...] Man kann sie nur sublimieren in einem Rhythmus, um ihr eine Musikalität zu geben‹; vgl. auch das Motto zu *An der Baumgrenze*, das Bernhard Robert Walser entlehnt: ›Das Land war wie versunken in ein tiefes musikalisches Denken‹; ebenfalls: Die ›Sprache muß gerade auf die Musik zugehen, die Sprache ist eine einzige Schwäche‹ (Thomas Bernhard: *Frost*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1976, S. 189). Zum Musikalischen in den Texten Bernhards aus der Perspektive der Forschung vgl. Andreas Herzog: *Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik*, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, 4(1994)1; Volker

- Doberstein: *Das Scheitern als musikalischer Vorgang. Thomas Bernhards Komödie »Die Macht der Gewohnheit«*, in: *Literatur für Leser*, 4/1993; Aude Locatelli: *Musikalische Wiederholung und Variation in »Der Untergeher« von Thomas Bernhard*, in: *Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hg. von Bernhard Banoun, Lydia Andrea Hartl, Yasmin Hoffmann, Berlin 2002; Manfred Mittermayer: *Der Bernhardsche Ton: Musik und Sprache*, in: Mittermayer: *Thomas Bernhard*; Gudrun Kuhn: *Musik und Memoria. Zu Hör-Arten von Bernhards Prosa*, in: *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem österreichischen Literaturarchiv*, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Wien-Köln-Weimar 2002.
- 28 Joseph Vogl: *Vorwort*, in: *Kafka-Brevier*, hg. von Joseph Vogl, Leipzig 1995, S. 14; vgl. dazu auch Erich Kleinschmidt: *Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne*, München 1992. Moderne Literatur lenkt die Aufmerksamkeit stärker auf die Sprache selbst, das heißt auf die sprachlichen Verfahren der Darstellung und Bedeutungserzeugung; die Sprache der moderne Literatur überschreitet nicht sich selbst, sie ist auch nicht Werkzeug des Schriftstellers, sondern überschreitet bzw. überschreibt vielmehr das schreibende Subjekt: Glaubt der Schriftsteller, daß er durch das Schreiben eines Textes den Drang »los« ist, zu schreiben, »dann wächst einem schon wieder so ein Geschwür, das man als neue Arbeit, als neuen Roman erkennt, irgendwo am Körper heraus und wird immer größer. Im Grunde ist so ein Buch nichts anderes als ein böses Geschwür, ein Krebsgeschwür? Man operiert das heraus und weiß natürlich ganz genau, daß die Metastasen den ganzen Körper schon verseucht haben und daß eine Rettung schon gar nicht mehr möglich ist.« (Bernhard: *Drei Tage*, S. 80). Intransitivität als Referenzlosigkeit bzw. Befreiung von der Referenz ist nach de Man gerade ein Zeichen ihrer Literarizität: die »Befreiung« der Sprache von den Einschränkungen in den Möglichkeiten der Bezugnahme« (Paul de Man: *Der Widerstand gegen die Theorie*, in: *Romantik, Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, hg. von Volker Bohn, Frankfurt/Main 1987, S. 91).
- 29 Vgl. dazu vor allem Oliver Jahraus: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards*, Frankfurt/Main-Bern-New York-Paris 1991; zur Paradoxie im Werk Bernhards vgl. vor allem Uwe Japp: *Widersprüchliche Weltbegegnung im Werk Thomas Bernhards*, in: *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik*, hg. von Carolina Romahn und Gerold Schipper-Hönicke, Würzburg 1999; Japp unterscheidet »zwei Formationen« im Werk Bernhards, die »eine Formation kann als der *paradoxe Imperativ* bezeichnet werden, während die zweite Formation dann als das *Weltparadox* oder die *contradictio mundi* zu behandeln« sei; der »paradoxe Imperativ ist vorbereitet in der Form der antipathischen Sympathie. Um von der Form der antipathischen Sympathie zu sprechen, genügt es, daß eine obsessive Neigung mit einem vehementen Widerwillen in derselben Sache [...] kollidiert. [...] Im Gegensatz zum paradoxen Imperativ eröffnet das Weltparadox keine Auswege mehr, weil nicht irgendein innerweltlicher Bereich, sondern die Welt selbst zum Gegenstand der negierenden Bezugnahme wird.« (Ebd., S. 298 f).
- 30 Wendelin Schmidt-Dengler: *»Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)«. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung*, in: *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem österreichischen Literaturarchiv*, 2002, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Wien-Köln-Weimar 2002.
- 31 Ausführlich wird die Theorie – der Zusammenhang von Bewußtseinstheorie und

Ästhetik als Theorie der Wahrnehmung von Kunstwerken – vorgestellt in Dominik Paß: *Bewußtsein und Ästhetik. Die Faszination der Kunst*, Mit einem Geleitwort von Peter Fuchs, Bielefeld 2005.

- 32 Vgl. zu einer subtilen Dekonstruktion des Schemas in und durch Bernhards Autobiographie Bianca Theisen: *Im Guckkasten des Kopfes. Thomas Bernhards Autobiographie*, in: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, hg. von Franziska Schöblier, Ingeborg Villinger, Würzburg 2002.
- 33 Eva Marquardt: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990, S. 184. Vgl. dazu auch Thomas Bernhard: *Der Keller*, S. 118, hier in einem krassen Gegensatz zur These von Bernhards Literatur als einer Art engagierter (politischer oder ähnlicher) Literatur: »Mein besonderes Kennzeichen [...] ist die Gleichgültigkeit, und es ist das Bewußtsein der Gleichwertigkeit all dessen, das jemals gewesen ist und das jemals sein wird.«
- 34 Vgl. dazu auch den Abschnitt zum Realitätsgehalt der Texte.
- 35 Normalerweise werden Paradoxien invisibilisiert, sie gehörten nicht in den Diskurs. Doch sie sind vor allem in der wissenschaftlichen Theorie unvermeidlich, in der Literatur (Bernhards) schlicht zu finden. Daraus ergibt sich die Frage: »Sollte man nun den Gorgonen direkt ins Gesicht schauen – wohl wissend, daß es sich nicht um die zu tötende Medusa handelt, sondern um ihre unsterblichen Schwestern, um Stheno oder um Euryale? Man wird erraten: wir empfehlen statt dessen den Blick von der Seite, das Beobachten des Beobachtens.« (Niklas Luhmann: *Die Paradoxie der Form*, in: *Kalkül der Form*, hg. von Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 201) Die Systemtheorie begreift sich dementsprechend nicht als »Sthenographie«, sondern als »Euryalistik«. Sie erstarrt nicht vor den auftauchenden Paradoxien wie beim Anblick der Gorgonen, sondern sucht sie zu handhaben. Paradoxien sind vor allem in Theorien mit einem entsprechend universalistischen Anspruch unvermeidbar, und die Frage kann deswegen nur sein: Wie lassen sie sich »entfalten, das heißt: in stabile, unterscheidbare Identitäten zurücktransformieren?« (Ebd., S. 201) Vgl. dazu auch Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France - 2. Dezember 1970*, München 1974, S. 32; er beschreibt, daß mit dem Verbot auch eine Eliminierung des »Diskurses!« einhergeht: »Seitdem man [...] ihren Paradoxien [die der Sophisten] einen Maulkorb angelegt hat, scheint das abendländische Denken darüber zu wachen, daß der Diskurs so wenig Raum wie nur möglich zwischen dem Denken und der Sprache einnehme.«
- 36 Thomas Bernhard: *Frost*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1976, S. 116 f.
- 37 Vgl. dazu Niklas Luhmann: *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1993.
- 38 Genaugenommen wäre das Recht dann auch eine moralische Veranstaltung. Vgl. dazu Niklas Luhmann: *Paradigm Lost. Über die ethische Reflexion der Moral. Rede anlässlich der Verleihung des Hegel-Preises 1989*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1991.
- 39 Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 84.
- 40 Vgl. dazu Charles Perrow: *A Society of Organisations*, in: *Theory and Society*, 20(1991), S. 725–762; Ivan Illlich: *Die Nemesis der Medizin: die Kritik der Medikalisierung des Lebens*, München 1995 (zum Begriff Iatrogenese).
- 41 Vgl. dazu mit einem weiteren Blick auf die moderne Literatur: »Die Autorschaft verbirgt sich hinter einer anonymen, nicht nachprüfaren Erzählerfunktion, die sich bei der Rezeption nicht individuell identifizieren läßt. [...] Die narrative Technik hat darauf [...] reagiert, als sie neben dem depersonalisierten Erzählen die ichzentrierte Selbstrede einführte.« (Erich Kleinschmidt: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, Tübingen-Basel 1998, S. 127).

- 42 Thomas Bernhard: *Gehen*, Frankfurt/Main 1971, S. 22.
- 43 Ebd., S. 59.
- 44 Vgl. dazu Jacques Derrida: *Die souffierte Rede*, in: Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, 7. Aufl., Frankfurt/Main 1997, S. 271. Meine Stimme »ist [...] die Inspiration selbst: die Macht einer Leere, der Wirbel des Atems eines Souffleurs, der sie aspiriert und mir genau das raubt, was er mir zukommen läßt, und das ich *in meinem Namen* zu sagen können glaubte. Die Freigiebigkeit der Inspiration, der positive Einbruch der Rede [...], von der ich nicht weiß, woher sie kommt, von der ich [...] weiß, daß ich nicht weiß, woher sie kommt und wer sie spricht [...]« (Ebd., S. 269) Vgl. dazu auch die Erzählung *Der Stimmenimitator*, dem die Imitation jeder anderen Stimme erfolgreich gelingt, nur die seiner eigenen nicht: Diese Stimme gibt es nicht (als eigene, originäre, in-dividuelle . . .).
- 45 Bernhard: *Rede zur Verleihung des österreichischen Staatspreises*, S. 8. »Wenn wir uns selbst beobachten, beobachten wir [...] niemals uns selbst, sondern immer einen andern. Wir können also niemals von Selbstbeobachtung sprechen, oder wir sprechen davon, daß wir uns selbst beobachten als der, der wir sind, wenn wir uns selbst beobachten, der wir aber niemals sind, wenn wir uns nicht selbst beobachten und also beobachten wir, wenn wir uns selbst beobachten, niemals den, welchen wir zu beobachten beabsichtigt haben, sondern einen Anderen. Der Begriff Selbstbeobachtung, also auch der Selbstbeschreibung ist also falsch.« (Bernhard: *Gehen*, S. 87).
- 46 Vgl. dazu Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000; Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*, in: de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/Main 1993.
- 47 Theisen: »*Im Guckkasten des Kopfes*«, S. 251; Vgl. dazu auch Marquardt: *Gegenrichtung*, S. 176: »Bernhards Autobiographie ist in gleichem Maße fiktional wie die Romane autobiographisch.«
- 48 Theisen: »*Im Guckkasten des Kopfes*«, S. 251.
- 49 Bernhard: *Der Keller*, S. 112 f. Vgl. dazu Joseph Vogl: *Vierte Person. Kafkas Erzählstimme*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68(1994), S. 744–756; Maurice Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin 1984.
- 50 Bernhard: *Auslöschung*, S. 296.
- 51 Vgl. dazu Manfred Mittermayer: *Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre*, Stuttgart 1988; Oliver Jahraus: *Die Geburt der Kommunikation aus der Unerreichbarkeit des Bewußtseins*, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, S. 32 f.; leitthematisc in Manfred Mittermayer: »*Der Entwurf zur Welt sind wir selbst*«, *Zu Thomas Bernhards Prosa »Die Billigesser*«, in: *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien*, hg. von Franz Gebensmeir, Alfred Pitterschscher, Weitra 1994, S. 127: Auch in *Die Billigesser* gehe es um das für Bernhard typische »Programm[...] der Selbst-Gewinnung«; Silvia Kaufmann: *Romantische Aspekte im Werk Thomas Bernhards*, in: *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Moderne. Londoner Symposium*, Frankfurt/Main et al. 1997; Kaufmann schreibt in bezug auf die *Auslöschung*: »Murau bringt sich durch seine Aufzeichnung als Subjekt erst hervor« (ebd., S. 105).
- 52 Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. 89.
- 53 Bernhard: *Der Keller*, S. 113.
- 54 Thomas Bernhard: *Watten. Ein Nachlaß*, Frankfurt/Main 1998, S. 23.
- 55 Vgl. zu einer entsprechenden Auffassung von Ästhetik (wenn auch mit jeweils unterschiedlichen Theoriezugriffen): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Bärck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, Leipzig 1990.

- 56 Japp: *Widersprüchliche Weltbegegnung im Werk Thomas Bernhards*, S. 291.
- 57 Die folgenden Analysen gehen in der Systemreferenz Bewußtsein vor, alle Aussagen zum Bewußtsein als System lassen sich *mutatis mutandis* auch auf soziale Systeme übertragen. Vgl. dazu vor allem Niklas Luhmann: *Die Autopoiesis des Bewußtseins*, in: Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6: *Die Soziologie und der Mensch*, Opladen 1995.
- 58 Peter Fuchs: *Intervention und Erfahrung*, Frankfurt/Main 1999, S. 142.
- 59 Ebd., S. 142.
- 60 Peter Fuchs: *Justizvollzug - systemtheoretisch*, URL <http://www.fen.ch/gast-fuchs-texte-htm> (3.3.2002). An der gleichen Stelle bestimmt Fuchs Mikrodiversität auch als »die sich fortlaufend regenerierende Widerspenstigkeit des Bewußtseins«.
- 61 Fuchs: *Intervention und Erfahrung*, S. 142.
- 62 Enrico Mahler: *Die Form der Paradoxie. Logische und andere Noten über eine Weise der Kommunikation*, URL <http://www.fen.ch/index-system.html> (13.4.2002), S. 14.
- 63 Niklas Luhmann: *Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme*, in: Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6, S. 34.
- 64 Niklas Luhmann: *Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität*, in: Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5: *Konstruktivistische Perspektiven*, 2. Aufl., Opladen 1993, S. 48.
- 65 Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*, Frankfurt/Main 1973, S. 27.
- 66 Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 96.
- 67 Michel Foucault: *Le langage à l'infini*, in: Foucault: *Dits et écrits*, Bd. 1 (1954-1969), Paris 1994, S. 257.
- 68 Bernhard: *Auslöschung*, S. 371.
- 69 Thomas Bernhard: *Verstörung*, Frankfurt/Main 1988, S. 167.
- 70 Nicht geklärt ist mit den Ausführungen ein seltsames, wiederum *paradoxes* Phänomen, das Uwe Japp in seiner Bernhard-Analyse ebenfalls anspricht: Die Paradoxie bietet eine »den Intellekt herausfordernde[...] Prägnanz der Formulierung, die auf verblüffende Weise vermag, zugleich deutlich und dunkel zu sein. Rhetorisch gesprochen handelt es sich um die Gleichzeitigkeit von *perspicuitas* und *obscuritas*.« (*Widersprüchliche Weltbegegnung im Werk Thomas Bernhards*, S. 293). Aber genau dieses Phänomen trägt wohl zentral zur Faszinationskraft des Werks von Derrida, von Luhmann und nicht zuletzt auch von Thomas Bernhard bei. Daß Bernhard aus der Perspektive der Philosophie mit Gewinn transkribiert werden kann, zeigt Gernot Weiß in seinem Buch *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Würzburg 1992. Daß sich Bernhards Literatur in verschiedene Diskurse einschreibt und von ihnen geschrieben wird, zeigt beispielsweise Stefan Rieger für *Das Kalkwerk* auf, der buchinterne »Verweis auf Victor Urbantschitsch [...] schreibt dem Text ein klar umrissenes Stück Fachwissenschaftsgeschichte der Jahrhundertwende ein.« (Stefan Rieger: *Ohrenzucht und Hörgymnastik. Zu Thomas Bernhards Roman »Das Kalkwerk«*, in: *Weimarer Beiträge*, 44[1998]3, S. 411).
- 71 Dirk Schümer: *Über der Baumgrenze. Zu Bernhard und Foucault*, in: *Merkur*, 50(1996)1, S. 303.
- 72 Vgl. dazu Renate Lachmann, Schamma Schahadat: *Intertextualität*, in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, hg. von Helmut Brackert, Jörn Stückrath, Reinbek bei Hamburg 1992.
- 73 Bernhard: *Auslöschung*, S. 576.
- 74 Ebd., S. 576 f.
- 75 Thomas Bernhard: *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt/Main 1988, S. 88.

- 76 Ebd., S. 87.
- 77 Ebd., S. 90.
- 78 So zum Beispiel der nicht näher identifizierte Ich Erzähler gegenüber einem Protagonisten (Erzählerbericht), der Schriftsteller als Protagonist, die Konstruktion von Zitaten, inquit-Formeln und der Einsatz des Konjunktivs (Bernhards spezifische Form der *oratio obliqua*), die typischen Bernhardschen ›Geistesmenschen‹, die Theatermetaphorik, das Motiv der Krankheit, der ›Abschneidung‹, des Gebrechens, Tod (Selbstmord), Kälte, etc.
- 79 Vgl. Bernhard: *Auslöschung*, S. 598–600. Vgl. dazu auch Rüdiger Görner: *Gespiegelte Wiederholungen: Zu einem Kunstgriff von Thomas Bernhard*, in: *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposium*, Frankfurt/Main et al. 1997.
- 80 Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 162.
- 81 Ebd., S. 83 f.
- 82 Heinz von Foerster: *Über das Konstruieren von Wirklichkeiten*, in: von Foerster: *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, hg. von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/Main 1993, S. 28.
- 83 Herbert Gampfer: ›Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn‹, in: *Über Thomas Bernhard*, S. 135.
- 84 Heinz Ehrig: *Probleme des absurden. Vergleichende bemerkungen zu Thomas Bernhard und Samuel Beckett*, in: *Wirkendes Wort*, 1/1979, S. 56: »wo die monotonen rhythmischen der wiederkehr des immergleichen die menschliche zeit auspendeln«.
- 85 Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. 58.
- 86 Tismar: *Thomas Bernhards Erzählerfiguren*, S. 72.
- 87 Ebd., S. 71.
- 88 Thomas Bernhard: *Amras*, Frankfurt/Main 1988, S. 75: »Das Wort Krähen und das Aufschreiben der Krähen und das Niederstürzen der Krähen und das Schwarz der Krähen sind alles, was du empfindest ... Das Wort Krähen ist die vergangenen und die zukünftigen, die gegenwärtigen Jahreszeiten . . . Das Wort Krähen macht, wie das Niederstürzen der Krähen usf., alles möglich, unmöglich usf. . . . Tagelang macht das Wort Krähen (auch im Schlaf, der ein Halbschlaf ist) alles zunichte, richtet alles zugrunde, löscht es *um dich herum* alles aus.«
- 89 Ebd., S. 75.
- 90 Gampfer: ›Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn‹, S. 135; Gampfer bezieht sich auf Bernhards *Watten*.
- 91 Niklas Luhmann: *Gleichzeitigkeit und Synchronisation*, in: Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5, 2. Aufl., Opladen 1993, S. 115.
- 92 Bernhard: *Watten*, S. 23.
- 93 Alle folgenden, nicht nachgewiesenen Zitate stammen aus der bereits zitierten Textstelle: Luhmann: *Gleichzeitigkeit und Synchronisation*, S. 115.
- 94 Carl Cox: *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika*, in: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, hg. von Marcus S. Kleiner, Achim Szepanski, Frankfurt/Main 2003, S. 184, 185.
- 95 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/Main 2003, S. 20.
- 96 Ebd., S. 39. Vgl. mit Bezug auf die Intransitivität der Bernhardschen Texte, hier als ›Sinnlosigkeit‹: »Ich möchte es der Literatur Bernhards hoch anrechnen, daß sie uns von diesem Sinnzwang befreit, der alles und jedes dauernd darauf zu verpflichten scheint, unentwegt einem Sinn zu gehorchen.« (Schmidt-Dengler: ›*Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)*‹, S. 13).

- 97 Ergo Phizmix: *Notes for SFL BJCTS*, in: *UBUWEB*, URL <http://www.ubu.com/sound-frames.html> / Ergo Phizmix (9.10.2002).
- 98 Theisen: ›*Im Guckkasten des Kopfes*‹, S. 246. Ein beeindruckendes Beispiel aus der Wiener Gruppe: Gerhard Rühms *Sinngedicht* (Gerhard Rühm: *Sinngedicht*, in: Rühm: *Litaneien I/S* Press Tonband Nr. 34/35, Düsseldorf–München 1975). In der Reihenfolge ihres alphabetischen Auftretens werden in einer ruhigen Sequenz Komposita zum Sinn-Begriff gesprochen; ›ruhig‹ allerdings im Sinne einer »Litanei«: als lange, eintönige Aufzählung. Diese wird durch repetitives Kuhglockengeläut und vor allem auch durch die Repetition von Schafsböcken ›begleitet. Gerade vor dem Hintergrund, daß der literaturgeschichtlich Gebildete schon beim Begriff »Sinngedicht« an eine Art bedeutungsschwangere und emotionsüberladene Gedankenlyrik denkt, wird das Gedicht Rühms zu einem äußerst zynischen Abgesang auf diese Gattung und zugleich auch auf den ›Sinn des (literarischen) Sinns.‹
- 99 Brian Eno, in: *Der Atmosphärenmeister: Die Grenzüberschreitungen des Brian Eno. Eine Sendung aus der Reihe Corso Extra*, von Michael Engelbrecht, gesendet vom Deutschlandfunk am 15.5.1999.
- 100 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Freud: *Psychologische Schriften. Studienausgabe*, Bd. IV, Frankfurt/Main 1970, S. 259.
- 101 Vgl. dazu Gregor Jens: *Jaja, sie schreiben ... Zum Subsumptionsverhältnis von Text und Wirklichkeit bei Thomas Bernhard*, in: *Wissenschaft als Finsternis?*
- 102 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 242. Es geht also um Operationen, die sich des »Mediums Sinn bedienen«. Beobachtungen, »seien sie psychisch oder sozial, können nur im selben Medium widerständig sein [...]. Der Realitätseindruck entsteht durch den Widerstand von Operationen gegen Operationen im selben Medium.« (Peter Fuchs: *Das Weltbildhaus und die Siebensachen der Moderne. Sozialphilosophische Vorlesungen*, Konstanz 2001, S. 121).
- 103 Vgl. dazu Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1995, S. 158 f.; Fuchs: *Das Weltbildhaus und die Siebensachen der Moderne*, S. 119.
- 104 Bernhard: *Die Ursache*, S. 10.
- 105 »Das Kunstwerk löst keine Widersprüche, sondern verschärft sie. Unter diese Widersprüchlichkeit hat Bernhard auch sein Schaffen gestellt.« (Schmidt-Dengler: *Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*, S. 111).
- 106 Bernhard: *Der Keller*, S. 21, Zitat im Zitat: Ebd., S. 20, 21.
- 107 Der Ausdruck zieht sich leitmotivisch durch Bernhards *Der Keller*, besonders intensiv bzw./und extensiv wird er von S. 15–18 wiederholt. Vgl. zum Aspekt der umgekehrten Umkehr Theisen: ›*Im Guckkasten des Kopfes*‹.
- 108 Bernhard: *Der Keller*, zum Beispiel S. 31. Die Scherzhauserfeldsiedlung ist der »Schönheitsfehler Salzburgs« (ebd., S. 26), ein »Schmutz- und Schandfleck«; »von der Scherzhauserfeldsiedlung zu sprechen, bedeutet nichts anders, als von Verbrechern, genauer von Zuchthäuslern und Trunksüchtigen und tatsächlich von trunksüchtigen Zuchthäuslern zu sprechen.« (Ebd., S. 27).
- 109 »mein Zuhause war meine Hölle gewesen« (Bernhard: *Der Keller*, S. 68).
- 110 Peter Fuchs: *Das seltsame Problem der Weltgesellschaft. Eine Neubrandenburger Vorlesung*, Opladen 1997, S. 99.
- 111 Peter Fuchs: *Das Unbewußte in Psychoanalyse und Systemtheorie. Die Herrschaft der Verlautbarungswelt und die Erreichbarkeit des Bewußtseins*, Frankfurt/Main 1998, S.159.
- 112 Thomas Bernhard: *Ein Kind*, 17. Aufl., München 2002, S. 38.
- 113 Bernhard: *Der Keller*, S. 31.

- 114 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 404.
- 115 Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, S. 144. In gewisser Weise läßt sich die These Schmidt-Denglers, das Bernhardsche Werk versuche »Erneuerung durch Irritation« zu erreichen (*Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*, S. 110), im Sinne der These von der Realitätsgewinnung durch Widerstand verstehen. Es ginge allerdings nicht um »die Negation desselben als Prinzip für die Schaffung neuer Zusammenhänge«, sondern um die Negation (Irritation, Widerständigkeit) zur Generierung bestehender Zusammenhänge. Das Bestehende wird verschoben, um zu erscheinen (Derridas Figur der *différance* drängt sich auf).
- 116 Bernhard: *Drei Tage*, S. 85 f.
- 117 Kleist formuliert: Trifft ein »Mensch, dessen Zustand« zunächst »indifferent« ist, auf einen anderen, »nimmt der die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung -, und die Bedingung -, wenn jener von der Bedingung + ist. I. . I Das gemeine Gesetz des Widerspruchs ist jedermann, aus eigener Erfahrung, bekannt; das Gesetz, das uns geneigt macht, uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen. Jemand sagt mir, ein Mensch, der am Fenster vorübergeht, sei so dick, wie eine Tonne. Die Wahrheit zu sagen, er ist von gewöhnlicher Korpulenz. Ich aber I. . I berichtige diesen Irrtum nicht bloß: ich rufe Gott zum Zeugen an, der Kerl sei so dünn, als ein Stecken.« (*Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., hg. von Ilse Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, Hinrich C. Seeba, Frankfurt/Main 1991-1997, Bd. 3, S. 546).
- 118 Bernhard: *Drei Tage*, S. 82.
- 119 Bernhard: *Der Keller*, S. 107.
- 120 Genauer: dann erzeugen die Texte Bernhards über das Moment des Widerständigen »mehr« Realität als es »realistische« Texte je können werden: Diese fügen sich widerstandslos in die normalisierte und immergleiche Realität ein.
- 121 Mittermayer: »*Der Entwurf zur Welt sind wir selbst*«, S. 128: Es geht um den »totalen|n Wider-Satz gegen eine prinzipiell feindliche Umgebung«.
- 122 Bernhard: *Der Keller*, S. 119.
- 123 Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*, S. 30. Diese literaturwissenschaftliche Paradoxie ist leicht in der Soziodimension entfaltbar: Die Faszination »saugt« die Rezeption in den Text, sie entfernt die Aufmerksamkeit zugleich von jener Selbstreferenzmöglichkeit, sie distanziert damit gegenüber einem Selbst - was auch immer das sei. Die Literatur okkupiert, sie operiert nicht als Objekt gegenüber dem lesenden Subjekt, sondern sie operiert als Literatur eigenmächtig.
- 124 Karl Heinz Bohrer: *Es gibt keinen Schlußstrich*, in: *Über Thomas Bernhard*, S. 114.
- 125 Gamper: »*Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn*«, S. 134 (Hervorhebung: D. P).