

# MIT DEM SCHREIBBLOCK IN DIE BERGE

## Zur Höhen- und Bergmetaphorik in der Prosa Thomas Bernhards

Von Philipp Schönthaler (Konstanz)

Der Beitrag analysiert die Höhen- und Bergmetaphorik in der Prosa Thomas Bernhards und schließt diese mit der Schreibpraxis kurz. Die Vertikale, so die These, ist mit einem historischen Index versehen, die prägnant das Dilemma des Nachkriegsautors, der aufgrund genealogischer und dynastischer Nachfolgeverhältnisse mit der Tätergeneration verstrickt ist, bündelt. Wo die Höhe als materielles und geistiges Erbe von einem „todbringenden Elternerbe“ (Beton) besetzt ist, greift jede Überwindungs- und Sublimationsrhetorik ins Leere. Findet Bernhards Kritik der Höhe hier ihre zeithistorische und poetologische Begründung, so zeigt der Beitrag, wie Bernhard dieses Dilemma des Schreibers konsequent in eine dekonstruktivistische Schreibpraxis überführt.

This article analyses the metaphors of height and mountains in the prose work of Thomas Bernhard, interlinking them with his concept of writing. It argues that the vertical axis is marked by a historical index, which succinctly articulates the dilemma of the post-war writer, who is entangled in a genealogical and dynastic relationship with a generation of perpetrators. In Bernhard's prose, the notion of height as material and cultural heritage is occupied by a "deadly parental inheritance" (Beton) that renders the rhetoric of overcoming and sublimation futile. This essay thus examines the sociohistorical and poetological motivation of Bernhard's critique of height, resulting in a deconstructivist form of writing.

### *Einstieg: Am Schreibtisch*

In seinem Prosatext ›Am Schreibtisch‹ schließt der Schriftsteller Werner Kofler die Schreibpraxis mit einer Gipfelbesteigung kurz. Der Text setzt mit dem inneren Monolog eines Touristen und „Bergfreundes“ ein, der sich im Schlepptau eines Bergführers einen vereisten Berghang hinauf führen lässt: „Vor mir geht der Bergführer. Er kennt den Weg.“<sup>1)</sup> Mit dem abrupten Perspektivenwechsel der personalen Erzählinstanz vom Geführten zum voraus schreitenden Bergführer nach wenigen Seiten, entpuppt sich der nachsteigende Wanderer als „Bernhard, Thomas“ über den sich der Bergführer nun echauffiert. Bevor jedoch Klarheit über die Namen und Identitäten der Personen gewonnen werden könnte – der Berg-

---

<sup>1)</sup> WERNER KOFLER, Am Schreibtisch, in: DERS., Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt auf dem Felsen, Wien 2005, S. 5–163, hier: S. 7.

führer überlegt, ob der Name seines Kunden nur ein Deckname ist, so wie er sich selbst unter einem anderen Namen ausgibt –, folgt ein weiterer Perspektiven- und diesmal zusätzlich ein Ortswechsel: Die Eingangsszene wird von den Alpen auf den heimischen Schreibtisch des Schriftstellers verlagert, der sich als Schreiber der vorausgehenden Szenen demaskiert.<sup>2)</sup> Der Textestieg als Aufstieg in die Berge wird vom Erzähler retrospektiv als „zweifelhaftes Prosa-Kunststück“ ausgegeben, das wortwörtlich ins Nichts führt: „Wo soll das hinführen?“<sup>3)</sup>

Die insinuierte Seilschaft zwischen den Autoren, die Kofler auf wenigen Seiten ins Spiel bringt, gehört zu den Standardformationen einer Kofler-Lektüre: Wo über Kofler gesprochen wird, fällt typischerweise auch der Name Bernhards.<sup>4)</sup> Im Folgenden interessiert aber weniger die Beziehung zwischen den beiden Österreichern, vielmehr erweist sich Kofler als *guide*, der zuverlässig zu einem Nexus in Bernhards Schreiben führt, der in der Forschung bisher kaum Aufmerksamkeit gefunden hat. Es handelt sich um eben jene Interpolation der Höhen- und Bergmetaphorik mit dem Schreiben.

Spätestens wenn Kofler mit dem dritten Perspektivenwechsel den Erzähleinstieg von dem Gebirge auf die Schreibszene am Schreibtisch zurückführt, initiiert vom Problembewusstsein eines falschen Anfangs, der zu ‚nichts‘ führt, entpuppt sich der Text als Reinszenierung einer stehenden Figur, wie sie die Autoren und Autorinnen des 20. Jahrhunderts heimsucht: Der Schreibtisch, als Produktionsstätte des Schriftstellers, ist bereits besetzt.<sup>5)</sup> Eindrücklich schildert Bernhard eine solche „Schreib-Szene“ (Rüdiger Campe) in ›Beton‹. Es lohnt, diese Problemkonstellation an dieser Stelle auszuführen – auch wenn sie zunächst in die Horizontale, nicht in die Höhe führt. ›Beton‹ handelt von einem namenlosen Schriftsteller, der seit Jahren eine Studie über Felix Mendelssohn Bartholdy plant. Zu Beginn des Textes erwartet der Protagonist ungeduldig die Abreise seiner Schwester. Es gilt, sämtliche Störfaktoren, die in sein „Geistesparadies“<sup>6)</sup> eindringen könnten, zu beseitigen. Kaum ist die Schwester aus dem Haus, sucht er sein Arbeitszimmer auf, um endlich seine lang antizipierte Studie zu beginnen: „Ich ging in den er-

<sup>2)</sup> Zu den zahlreichen, abrupten Perspektivwechseln bei Kofler vgl. BERNHARD FETZ, Stimmen hören. Zu Werner Koflers Triptychon Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt auf dem Felsen, in: HERBERT J. WIMMER (Hrsg.), Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte, Wien 1996, S. 133–151, hier: S. 131.

<sup>3)</sup> KOFLER, Am Schreibtisch (zit. Anm. 1), S. 20.

<sup>4)</sup> WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Abgrund ist mein Stichwort. Thomas Bernhard und Werner Kofler, in: KLAUS AMANN (Hrsg.), Werner Kofler. Texte und Materialien, Wien 2000, 179–189, hier: S. 179: „Kaum ein Autor aus Österreich hat sich Thomas Bernhard vergleichbar als Orientierungspunkt für das Schreiben seiner Nachfahren und Zeitgenossen empfohlen.“

<sup>5)</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Juliane Vogel. Vgl. ferner BEAT WYSS, Der Wille zur Kunst, Köln 1996, S. 89: „Es ist eben nicht so, dass der Maler vor einer weißen Leinwand steht, der Schriftsteller auf ein leeres Blatt starrt. Der Malgrund ist immer schon behandelt, die Stichworte stehen.“

<sup>6)</sup> THOMAS BERNHARD, Beton. Werke Band 5, hrsg. von MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Frankfurt/M. 2006, S. 11. Im Weiteren zitiert mit Sigle B.

sten Stock hinauf, aber ich setzte mich nicht gleich an den Schreibtisch, aus einer Entfernung von etwa acht oder neun Metern [...] betrachtete ich den Schreibtisch. [...] Ich beobachtete den Schreibtisch solange, bis ich mich selbst an meinem Schreibtisch sozusagen von hinten sitzen sah, wie ich mich, meiner Krankheit entsprechend, vorbeugte, um zu schreiben“ (B 15). Wie nicht anders zu erwarten, schwindet mit der Reflexion zugleich die Willenskraft. In den Zwischenraum der selbstreflexiven Distanz schieben sich mit einem Mal Erinnerungsbilder und besetzen den zuvor penibel frei geräumten Schreibplatz: „Ich rührte mich nicht und beobachtete meine Rückenhaltung. Dieser Rücken ist der Rücken meines Großvaters mütterlicherseits, dachte ich, etwa ein Jahr vor seinem Tod“ (B 16). Die Geistesarbeit der Studie steht in einer Linie mit dem Großvater, gleichfalls einem Geistesmenschen und Vorgänger des Erzählers, und in dieser Verlängerung lauert der Tod: „Der Geistesmensch ist auf einmal zu einer solchen krankhaften Rückenhaltung gezwungen und stirbt bald darauf“ (B 16). Mit der Einsicht in die tödliche Schreibszene verkehrt sich das mühsam bestellte Haus und Geistesparadies mit einem Schlag in eine „Gruft“ (B 19) und droht alle weiteren Initiativen des Schreibers zu vereiteln. Die Ironie von ›Beton‹ liegt darin, dass die anschließende Flucht des Erzählers nach Palma, um der unerträglichen Situation am heimischen Schreibtisch zu entkommen, letztlich auch an einem Grab endet (aufgrund einer zufälligen, tragischen Bekanntschaft mit dem Ehepaar Härdtl). Gerade dieser Umweg, der sich zwischen den beiden „Gräbern“ entspannt, ermöglicht jedoch die Produktion des vorliegenden Textes: „Anstatt über Mendelssohn, schreibe ich diese Notizen, denke ich“ (B 130). – So lautet das Fazit am Ende des Textes. Das fremde Schicksal von Anna Härdtl bricht als Störfall in die antizipierte Arbeit ein und provoziert einen „Ersatzdiskurs“<sup>7)</sup>. Am Ende erweist sich die Distanz freilich nur als ein Aufschub der „eigentlichen“ Aufgabe. Gelöst ist somit nichts; der Text endet wie er beginnt, mit dem Entschluss, die Arbeit endlich anzufangen: „[I]ch dachte an meine Arbeit, *zehn Jahre aufgeschoben, hinausgeschoben*, dachte ich und wie ich sie am Morgen anfangen werde“ (B 130, Herv. im Orig.).

Das Problembewusstsein des Schriftstellers, wie es Kofler und Bernhard thematisieren, resultiert aus dem thetischen Akt, mit dem Erzählanfang zugleich eine Erzählstimme zu setzen, sowie aus einer problematischen Nachfolgefrage, weil das Schreiben stets in einem (literarischen und intergenerationellen) genealogischen Verhältnis steht. Sowohl Bernhard als auch Kofler lösen diese Hürden in den angeführten Texten, indem sie die Aporien des Schreibens selbst als Erzählstoff inszenieren. Die ersten Sätze reflektieren die Schwierigkeiten des Anfangs, indem sie revidiert, diskreditiert oder gelöscht bzw. bei Bernhard über den Text hinaus aufgeschoben werden. Ist dieser Nexus als Beschreibung eines spätmodernen Krisenbewusstseins des Erzählers vertraut,<sup>8)</sup> so soll diese Form der Erzählkrise im

<sup>7)</sup> GEORG JANSEN, *Prinzip und Prozess Auslöschung. Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2005, S. 162.

<sup>8)</sup> Vgl. SABINE KYORA, *eine poetik der moderne. zu den strukturen modernen erzählens*, Würzburg 2007, S. 9–14.

Folgenden in Beziehung zur Vertikale und Horizontale gebracht werden, die – wie zu zeigen ist – Bernhard über die Berg- und Höhenmetaphorik ins Schreiben einführt. Die Hypothese lautet, dass der thetische Akt die Erzählstimme zu setzen und damit die Erzählung autoritativ zu gründen, mit der Vertikale (gleichfalls einem thetischen Setzungsakt) korrespondiert. Bevor der Nachweis geführt wird, wie Vertikale und Horizontale als räumlich und semantisch kodierte Vektoren zu lesen sind, lassen sich vorab jedoch die Berge als spezifische Ausformung der österreichischen Literatur skizzieren.

### *In der Höhe*

Den Alpen kommt in der Nachkriegsliteratur Österreichs auch jenseits der Alpin- und Regionalliteratur durch avancierte Literaten einige Aufmerksamkeit zu. Wolfgang Straub argumentiert, dass neben der Reaktion auf die verklärenden Beschreibungen bzw. Ideologisierung der Alpen durch populäre Autoren (wie Karl Springenschmid oder Kurt Maix in den 40ern oder Karl Heinrich Waggerl und Maix mit seinem ›Kaprun-Roman‹ in den 50ern), insbesondere die Politisierung der Berge durch die Nationalsozialisten ein Grund für eine „antinazistische“ bzw. „antifaschistische Bergliteratur“ (in der Nachkriegszeit) ist.<sup>9)</sup> Neben Kofler nennt Straub Hermann Brochs unvollendeten Bergroman ›Die Verzauberung‹ (der bereits aus den 30ern datiert), Hans Leberts ›Der Feuerkreis‹ (aber auch ›Wolfshaut‹ ließe dazu rechnen), Elfriede Czurdas ›Kerner‹, Elfriede Jelineks ›Hotel Alpenrose‹ (hier wäre ferner ›Die Kinder der Toten‹ zu nennen) und Christoph Ransmayrs ›Morbus Kitahara‹. Gemeinsam ist diesen Werken (abgesehen von Broch, dessen Roman die anderen prädatiert), dass sie die nationalsozialistische oder faschistische Vergangenheit und die daraus resultierenden Aporien der Fortschreibung der Geschichte und Literatur nach 1945 auf die eine oder andere Weise mit dem Topos der Berge verknüpfen. Diese Verbindung der Alpen mit dem korrumpierten Erbe der nationalsozialistischen Vergangenheit findet sich gleichfalls bei Bernhard, vorrangig in ›Auslöschung‹. Nimmt man Bernhards Œuvre insgesamt in den Blick, dann bildet dieser Nexus – und hierin unterscheidet sich Bernhard von den meisten der angeführten Autoren und Autorinnen – jedoch nur einen Moment. Während die genannten Texte die Berge oftmals nur als Handlungsort in ihr Romangeschehen einbeziehen (die Texte von Czurda, Jelinek und Kofler sind hier gleichfalls vielschichtiger gestaltet), sind die Berge bei Bernhard in ihrer Bedeutung mehrfach kodiert und legen die Frage nach der Höhe bzw. der Vertikalen und Horizontalen in einem umfassenderen Sinn nahe.

<sup>9)</sup> WOLFGANG STRAUB, *Alpine Register*. Zum Bergtopos in Werner Koflers ›Am Schreibtisch‹ und ›Der Hirt auf dem Felsen‹, in: AMANN, Werner Kofler (zit. Anm. 4), S. 118–130, hier: S. 119 und 122f. Mit der Wendung „antinazistische“ bzw. „-faschistische“ Bergliteratur bezieht sich Straub auf: FETZ, *Stimmen hören* (zit. Anm. 2).

Exponierte Lagen bilden eine Konstante in der Bernhardschen Prosa. Der Titel des posthum veröffentlichten Textes aus dem Jahr 1959 erweist sich in dieser Hinsicht als programmatisch für das Gesamtwerk: ›In der Höhe, Rettungsversuch, Unsinn‹. So verlässlich Bernhards Protagonisten in die Höhe streben, so sicher ist das Scheitern der Aufstiege. „Die in die Berge Geflüchteten“<sup>10)</sup> erleben weder die Erhabenheit der Berge noch gewinnen sie eine Offenbarung oder Erkenntnis, wie sie Berggipfel traditionell bereitstellen.<sup>11)</sup> In Texten der Frühphase wie ›Frost‹ und ›Verstörung‹ herrschen in der Höhe nur Eiseskälte und Tod. Das Gasthaus in Weng, jenem verschneiten Ort im Hochgebirge in ›Frost‹, in dem der Famulant und Erzähler und der Maler Strauch untergebracht sind, während der Famulant seinen Auftrag erfüllt und das Leben des dort zurückgezogenen, zunehmend entfremdeten Malers protokolliert, bezeichnet Strauch als „Grabstätte“ – in dem schon dessen Erbauer sofort nach der Fertigstellung des Gasthauses gestorben war: „Ist es nicht immer so, dass die Leute sterben, wenn ihr Haus fertig ist? Oder schon, bevor es fertig ist? Aber immer auf dem Gipfel oder wenig unterhalb?“<sup>12)</sup> Die Suche nach Einkehr und Ruhe im Gebirge endet ebenso im Tod wie die Hybris der ins Gebirge pilgernden Städter und Touristen: „[E]s zieht sie in die Höhe, an den Felswänden hinauf; ganze Schulklassen sind schon erfroren mit ihren Lehrern. Erfrierungen sind an der Tagesordnung.“<sup>13)</sup>

Was der Extrembergsteiger Reinhold Messner von seinen zahlreichen Gipfelstürmen sagt, trifft demnach gleichfalls auf die Protagonisten Bernhards zu: in der Höhe kann man nicht leben, allenfalls *überleben*.<sup>14)</sup> Am Überleben ist vielen der Bernhardschen Protagonisten freilich gar nicht mehr gelegen. Ihnen dient die Höhe nur noch als Sprungbrett zum selbst gewählten Sturz in die Tiefe, um der als unerträglich empfundenen Existenz zu entkommen. „[Z]uerst hinauf in das Hochgebirge, um sich in die Tiefe der Felsspalte hinunterzustürzen“, so formuliert Roithamer diesen Drang der „Selbstmordanfälligen“<sup>15)</sup> in ›Korrektur‹. Das Gebirge birgt nichts mehr von jener revolutionären ästhetischen Wahrnehmung an deren Anfang Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux steht: Indem das neuzeitliche Subjekt „die Berggipfel erobert, [wird es] zum Ursurpator eines Blickes, der auf Überschau und Beherrschung zielt und sich die Erde untertan macht.“<sup>16)</sup>

<sup>10)</sup> THOMAS BERNHARD, In der Höhe, Rettungsversuch, Unsinn, in: DERS., Erzählungen I. Werke Band 11, hrsg. von MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Frankfurt/M. 2004, S. 7–108, hier: S.10.

<sup>11)</sup> Vgl. HARTMUT BÖHME, Berg, in: RALF KONERSMANN (Hrsg.), Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt 2007, S. 46–61, hier: S. 52.

<sup>12)</sup> BERNHARD, In der Höhe (zit. Anm. 10), S. 168.

<sup>13)</sup> Ebenda, S. 126.

<sup>14)</sup> REINHOLD MESSNER, Der gläserne Horizont. Durch Tibet zum Mount Everest, München, Wien und Zürich 1982, S. 242f. und S. 252.

<sup>15)</sup> THOMAS BERNHARD, Korrektur. Werke Band 4, hrsg. von MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Frankfurt/M. 2005, S. 276f. Im Weiteren mit Sigle K.

<sup>16)</sup> Vgl. CHRISTOF HAMANN und ALEXANDER HONOLD, Kilimandscharo. Die deutsche Geschichte eines afrikanischen Berges, Berlin 2011, S. 19.

In diametralem Gegensatz dazu stehen Vertikalität und Höhe bei Bernhard für das Scheitern einer Selbst- und Weltermächtigung. „Für ihn nehme seien Kindheit auf einer linken Straßenseite ihren Anfang und führe steil bergauf“, erklärt etwa der Maler in ›Frost‹: „Von da an habe ich immer ans Abstürzen gedacht.“<sup>17)</sup> Auf ähnliche Weise stürzen Protagonisten von Gebäuden: In ›Beton‹ ist es der Ehemann Anna Härdtls, der vom Balkon eines Ferienkomplexes auf Palma in den Tod stürzt; in ›Amras‹ springt Walter vom Turm, in dem die beiden Brüder nach dem Selbstmord ihrer Eltern untergebracht werden und vollzieht damit nur jenen Schritt, der ihm mit seiner Epilepsie – als Fallsucht – von Anfang an als ‚Schicksal‘ vorbehalten ist. Ebenso sucht der Pianist und Erzähler in ›Der Untergeher‹ die Höhe auf, den Salzburger Mönchsberg, „der auch Selbstmordberg genannt wird“<sup>18)</sup>, auch wenn er die Konsequenz für den letzten Schritt nicht aufbringt.

Der Psychologe Ludwig Binswanger spricht vom Bewegungsmodus der Horizontalität und Vertikalität als anthropologischen Konstanten. Während die Kunst präferiert die Vertikale (insbesondere in Form einer symbolischen Überhöhung) thematisiert, spielt sich die „praktische Lebensführung“<sup>19)</sup> in der Horizontalen zwischen den Polen der Enge und Weite ab. Die zahlreichen Todesfälle in Bernhards Prosa lesen sich diesbezüglich als Indiz für die Dominanz der Höhe. Gegenüber der Horizontalen birgt die Vertikale stets ein gesteigertes Gefahrenpotenzial: In der Ebene kann man sich allenfalls verlaufen oder nicht ankommen, in der Höhe drohen mit einem Fehltritt hingegen Sturz und Tod.<sup>20)</sup>

Die Höhe ist gegenüber der Horizontalen aber zudem „eine Dimension der Verdichtung“<sup>21)</sup>, die ihre Wertigkeit als Sphäre der Vergeistigung erhält. „Montane Metaphern strukturieren die Topografie des Geistes.“<sup>22)</sup> Allgemein bezeichnet die Höhe als Verdichtung jedoch nur eine Dimension, die das Denken traditionell in der Philosophie ausmisst – ebenso ist „die Metapher der Tiefe [...] seit den Anfängen im Diskurs der Philosophie verankert.“<sup>23)</sup> Wie Thomas Rolf darlegt, bezeichnet „das lateinische *altitudo* gleichermaßen Tiefe wie Höhe“ und legt damit nahe, „dass der *common-sense*-theoretische Wertkontrast zwischen Tiefe und Oberfläche allererst aus einer metaphorischen Verwendung des Tiefe-Begriffs hervorgehen kann“<sup>24)</sup>, eine Tatsache, die gleichermaßen für die Höhe bzw. die Gegenüberstel-

<sup>17)</sup> THOMAS BERNHARD, Frost. Werke Band 1, hrsg. von MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Frankfurt/M. 2003, S. 74.

<sup>18)</sup> THOMAS BERNHARD, Der Untergeher, hrsg. von RENATE LANGER, in: DERS., Werke Band 6, hrsg. von MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Frankfurt/M. 2006, S. 12.

<sup>19)</sup> LUDWIG BINSWANGER, Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst, Heidelberg 1949, S. 48f.

<sup>20)</sup> Vgl. BINSWANGER, Ibsen (zit. Anm. 19), S. 52; – HELGA PESKOLLER, BergDenken. Eine Kulturgeschichte der Höhe, Wien 1997, S. 217.

<sup>21)</sup> PESKOLLER, BergDenken (zit. Anm. 20), S. 214.

<sup>22)</sup> BÖHME, Berg (zit. Anm. 11), S. 46.

<sup>23)</sup> THOMAS ROLF, Tiefe, in: KONERSMANN (Hrsg.), Wörterbuch (zit. Anm. 11), S. 458–470, hier: S. 458.

<sup>24)</sup> Ebenda, S. 462 (Herv. im Orig.).

lung von Tiefe und Höhe zutrifft. Als Distinktionsbegriffe gewinnen beide ihre Wertigkeit demnach durch den Kontrast zur Oberfläche bzw. der Horizontalen, die mit dem Alltäglichen, Mittelmäßigen assoziiert wird, von der es sich entsprechend zu lösen gilt. Dabei stehen Höhe und Tiefe stereotyp für zwei divergente Orientierungen ein: „Ist die Erfahrung der ‚Höhe‘ ein Sich-Transzendieren, ein Sich-Erheben zum Erhabenen, so ist die Erfahrung der ‚Tiefe‘ eine ‚Vertiefung‘ in sich selbst, ein ‚Versunkensein‘, ein ‚Zurück zum Grunde‘.“<sup>25)</sup> Sowohl in ihrer Wertigkeit als auch in ihrer metaphorischen Ausdeutung unterliegen Höhe und Tiefe kulturgeschichtlich jedoch Wandlungen und selten lässt sich eine literarische Epoche so klar einer vektorialen Ausrichtung zuordnen wie die Romantik der Tiefe: „the metaphorical structure of Romantic poetry tends to move inside and downward instead of outside and upward.“<sup>26)</sup>

Zwar sind die angeführten Zuschreibungen für die Lektüre Bernhards durchaus aufschlussreich, trotz allem erfährt die Höhe in seinem Werk Ausdeutungen, in der sich verschiedene Metaphern überlagern, so beispielsweise wenn Finsternis, Wahnsinn und Tod, die ihre Herkunft wohl maßgeblich in der Romantik nehmen, nun in der Höhe angesiedelt sind. Trotz allem ist die Höhe – so die hier vertretene Hypothese – bei Bernhard dominierend, als dass sie allgemein für das Bestreben der Geistesmenschen einsteht, im Denken ihre Existenz zu transzendieren und zu beherrschen – anstatt sie in einer Rückführung auf Fundamente und Ursprünge zu gründen. Insofern führt die Denkbewegung konstant nach oben. Kaum zufällig verrichtet etwa Roithamer seine Studien in ›Korrektur in der Dachkammer, die auch als „Denkkammer“ (K 21) beschrieben wird. Hier ersinnt er seinen Wohnkegel, ein absolutes Geistesprodukt, das er wider alle Naturgegebenheiten (und gegen die Naturhaftigkeit des Menschen) realisiert. Das Absolute, das im Wohnkegel Realität wird, trägt bei Bernhard freilich auch hier kein Versprechen einer Versöhnung mehr, sondern ist gleichbedeutend mit dem Tod. Die Schwester, für die Roithamer den Wohnkegel baut, stirbt unmittelbar nach ihrem Einzug; Roithamer begeht kurz darauf Selbstmord. Wenn Christoph Meister in seiner Studie feststellt, dass die Senkrechte in der architektonischen Räumlichkeit bei Bernhard allgemein favorisiert wird,<sup>27)</sup> so spiegelt sich auch darin die beschriebene Orientierung an der Vertikalen und Höhe.

Ihre Virulenz erhält die Höhenmetaphorik jedoch durch den bereits angedeuteten zeithistorischen Kontext, der mit dem katholischen und nationalsozialis-

<sup>25)</sup> BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *Tiefe. Über die Faszination des Grübelns*, München 2010, S. 19. Bereits in der Antike – etwa bei Plotin – finden sich ähnliche Zuschreibungen: „Das ‚Oben‘ ist die Welt des Geistes, Reinen, zu der die Seele aufsteigen muss; die Tiefe ist die Welt des Körperlichen, der Materie“ (ebenda, S. 84).

<sup>26)</sup> NORTHROP FRYE, *The Drunken Boat. The revolutionary element of Romanticism*, in: DERS. (Hrsg.), *Romanticism Reconsidered*, New York und London 1963, S. 1–25, hier: S. 16. Frye geht natürlich von der englischen Romantik aus; gleiches gilt jedoch für die deutsche (Früh-)Romantik, deren *Topos par excellence* das Bergwerk ist.

<sup>27)</sup> CHRISTOPH MEISTER, *Ein Roman und sein Schauplatz. Die Logik des erzählten Raums bei Thomas Bernhard*, Bern und Frankfurt/M. u. a. 1989, S. 29.

tischen Erbe gegeben ist. Die Höhe ist in dieser Beziehung kein arbiträrer Ort idiosynkratischer Einzelgänger, vielmehr sind die Protagonisten der Vertikalen gegen ihren Willen ausgesetzt. In ›Verstörung‹ und ›Auslöschung‹ sind die problembesetzten Herkunftskomplexe entsprechend auf Anhöhen angesiedelt – wobei ich im Folgenden ausschließlich auf ›Auslöschung‹ eingehe, jenem Text, der die radikale Abrechnung des Aristokraten Murau mit seinem „Herkunftskomplex“<sup>28)</sup> sowohl als Familien- als auch als Kollektivgeschichte beschreibt, indem er (wie es Juliane Vogel in Bezug auf ›Amras‹ formuliert) die „Gründungsaporien und Kontinuitätsfiktionen der österreichischen Nachkriegsliteratur wie der österreichischen Nachkriegskultur verhandelt.“<sup>29)</sup> Seinem Schüler Gambetti erklärt der Deutschlehrer Murau in ›Auslöschung‹: „Oben, hatte ich zu Gambetti gesagt, liegt Wolfsegg“ (A 128). Die Senkrechte bezeichnet mit der „phallischen Vertikalen väterlicher Ordnungen“<sup>30)</sup> die Autorität der familiären und gesellschaftlichen Herkunft. Wo die Höhe derart von einem „gigantische[n] Besitztclumpen“ (A 31) besetzt ist, bleibt den Nachkommen typischerweise nur die Flucht über die Grenzen der Alpenrepublik, um potentiell einen Freiraum zu gewinnen – seien es die USA, Afrika (›Ungensch‹), England (›Verstörung‹, ›Korrektur‹) oder wie in ›Auslöschung‹ Rom, die Wahlheimat Muraus, die es ihm erlaubt, dem belastenden Heimat- und Höhenkomplex Wolfsegg zeitweise zu entgehen. „[S]o können wir mit Wolfsegg fertig werden“, urteilt Onkel Georg als Vorbild und Geistesverwandter Muraus, „aus der Ferne“ (A 46). Mit dem unerwarteten Unfalltod der Eltern und des Bruders, der zu Beginn des Textes steht, ist die Distanz für Murau jedoch schlagartig eingezogen. Was in der Horizontalen vorübergehend ein Entkommen ermöglichte, lenkte letztlich nur von der vertikalen Fixierung ab, in die er aufgrund seiner Herkunft und Genealogie schon immer gestellt war. Mit dem Tod der Eltern und des älteren Bruders avanciert er zum Alleinerben und „Herren“ von Wolfsegg (A 319 Herv. im Orig.) und findet sich genau in jenen hierarchischen Verhältnissen wieder, denen er zeitlebens zu entkommen suchte. Nun liegt es an ihm, die Familiengeschichte als Herr von Wolfsegg fortzusetzen und zwar auf jenen fatalen Gipfeln (der Zeitgeschichte), auf denen Wolfsegg angesiedelt ist.

Wo die Höhe nicht nur besetzt ist, sondern mit dem Herkunftskomplex zugleich nachhaltig korrumpiert, stehen die Erben unweigerlich über einem Abgrund – auch deshalb bietet die Dimension der Tiefe keine Option für die Bernhardschen Protagonisten, ihre Lebensläufe zu fundieren, stießen sie dort unweigerlich auf eine unabgeoltene Vergangenheit (wie es sich drastisch in Leberts ›Wolfshaut‹

<sup>28)</sup> THOMAS BERNHARD, *Auslöschung. Ein Zerfall*, hrsg. von HANS HÖLLER, in: DERS., *Werke* Band 9, hrsg. von MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Frankfurt/M. 2009, S. 158. Im Weiteren zitiert mit Sigle A.

<sup>29)</sup> JULIANE VOGEL, *Vorüberlegungen zu Thomas Bernhards ‚Amras‘*, in: *Modern Austrian Literature* 42 (2009), H. 1, S. 41–44, hier: S. 41.

<sup>30)</sup> JULIANE VOGEL, *Horizontal/Vertikal. Bild und Schrift zwischen den Achsen*, in: GERHARD NEUMANN und CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER (Hrsgg.), *Inszenierungen in Schrift und Bild*, Bielefeld 2004, S. 205–225, hier: 210.



und Jelineks ›Die Kinder der Toten‹ dargestellt findet, wo die [Un-]Toten wieder aus dem aufgeweichten Untergrund und den Muränen der Alpenwelt hervorquellen<sup>31)</sup>. Ähnlich ausweglos gestaltet sich die Lage jedoch auch für Murau, bildet die topographische und geistige Höhe im literalen Sinn eine unheimliche Einheit, mit der er – wie sein Bruder Johannes, der von Wolfsegg auf kannibalische Weise „aufgesaugt und aufgefressen“ wird (A 83) – zu verschmelzen droht: „Wolfsegg ist während der Naziherrschaft eine Hochburg des Nationalsozialismus, gleichzeitig eine Hochburg des Katholizismus gewesen“ (A 154). Wenn es im Anschluss daran heißt, dass der Nationalsozialismus immer das „Ideal“ (A 154) der Eltern gewesen sei, dann gerät nicht zuletzt die semantische Kodierung der Vertikalen für die Geistesmenschen in eine kaum entrinnbare Konfusion – die Höhe bietet der Geistesexistenz unter diesen Umständen keine Befreiung oder beherrschenden Blick über ihre Existenz. Die vertikale Sublimationsbewegung ist zum Scheitern erklärt, weil sowohl das Erbe des Nationalsozialismus und Katholizismus als auch das der abendländischen Metaphysik der Bernhardschen Geistesmenschen in der Höhe angesiedelt ist. Dies gefährdet aber vorab Muraus Revolte, die ihre Energien maßgeblich aus einem philosophisch-literarischen Erbe bezieht. Seinen „Gegenweg“ (A 116, Herv. im Orig.) tritt er anfangs mit seinem Eintritt in die Welt der Bibliotheken und ein paar Büchern unter dem Arm an. Spätestens wo Murau jedoch vom familiären Nachfolgeverhältnis eingeholt wird, droht sich sein eigenwilliger Bildungsgang und das geistige Erbe als fruchtlos zu erweisen – so wenn er im Verlauf der Beerdigungszeremonie beispielsweise vor der Entscheidung steht, den kondolierenden Nationalsozialisten, ehemaligen Freunden der Eltern, die Hand zu reichen, um damit genau jene Kontinuitäten zu sanktionieren, gegen die er zeitlebens revoltierte (vgl. A 347). Dieser Nexus ist in Muraus Traumerzählung von einem Gipfeltreffen in einer Klause im Grödnertal ausgeführt, die den skizzierten Komplex nochmals prägnant bündelt und zudem eine Korrelation von der Höhe zur Schreibpraxis schlägt.

### *Vom Schreibtisch in die Berge*

In Muraus wiederkehrendem Traum, den er als Deutschlehrer seinem Schüler Gambetti mitteilt, trifft sich eine kleine Gruppe erlesener Dichter und Denker im Hochgebirge, um Marias Lyrik in Gegenüberstellung zu Schopenhauers ›Die Welt als Wille und Vorstellung‹ zu studieren. Die Erinnerung an Muraus Traum wird zuvor durch Gambettis Aussage ausgelöst, der mit seinen Eltern und Murau ins norditalienische Hochgebirge fahren und für diese „Hochgebirgsstudentage“ seinen „karierten Schreibblock“ mitnehmen will: „[D]ort, in einem engen, ihm von Kindheit an bekannten und vertrauten Tal, werde es uns beiden auf die ange-

<sup>31)</sup> Vgl. hierzu JULIANE VOGEL, ‚Keine Leere der Unterbrechung‘. ‚Die Kinder der Toten‘ oder der Schrecken der Falte, in: WOLFRAM PICHLER und RALPH UBL (Hrsgg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in der Kunst und Theorie*, Wien 2009, S. 457–470.

nehmste Weise nützlich sein, unsere Studien voranzutreiben, völlig abgeschirmt von den Störungen“ (A 167). Die Passage, die das Hochgebirge mit dem Studium und dem Schreiben verbindet, präfiguriert nun Muraus Traumsequenz – die allerdings alles andere als störungsfrei verläuft. Wie kaum anders zu erwarten, scheidet das poetisch-philosophische *tête-à-tête* im verschneiten Hochgebirge. Noch bevor das Gespräch beginnt, kommt es zum Eklat und die Gäste flüchten vor dem ausfälligen Wirt der Klause, der sich über die Gäste und deren geistigen Austausch erregt. Diese Szene hat einige Irritationen hervorgerufen;<sup>32)</sup> gemäß der vorliegenden Lektüre findet sich mit den rassistischen Äußerungen des Wirts jedoch auch hier jene Doppelkodierung, die die Höhe zugleich als Ort der Transzendenz (mit der Philosophie und Poesie) und einer rassistischen Ideologie ausweist. Bernhard führt nicht nur vor, dass sich die Höhe beliebig kodieren lässt, sondern dass sie gerade deshalb nachhaltig pervertiert ist. Anders als in früheren Texten löst Bernhard die Szene im Spätwerk jedoch in einer Parodie auf. Was immer der Geist für eine Welt als Wille und Vorstellung in der Höhe zu ersinnen sucht, er kommt in dieser Passage mit ihren Kostümen, „silbrig glitzernden Ballettschuhen“ (A 175), eifersüchtigen Küssen und dem Lange-Nase-zeigen, sowie den kleinbürgerlichen Händeln aufgrund der unbezahlten Zeche, über eine Burleske nicht hinaus.

Der humoristische Ton resultiert jedoch gleichfalls daraus, dass Bernhard unmittelbar zuvor die Höhe als privilegierten Ort der Erkenntnis entmystifiziert. Murau bekennt, dass ihm die „Aufschlüsselung“ seiner geliebten Philosophen „niemals auch nur in Ansätzen gelungen ist“; sie sind „mir immer *spanisch* geblieben“ (A 121, Herv. im Orig.). Im Zuge seiner Auseinandersetzungen mit Nietzsche berichtet Murau diesbezüglich von seinen philosophischen Lehrjahren: „Ich hatte geglaubt, wenn ich nach Sils Maria gehe, [...] werde ich Nietzsche besser verstehen, wenn ich mich in der Nähe des Malojapasses einmiete, von Sondrio, also *von unten heraufgekommen*, würde ich Nietzsche besser oder überhaupt verstehen“ (A 124f., Herv., P. S.). Der Bildungsgang, der sich zum Ziel setzt, den Philosophen auf Augenhöhe zu begegnen und zwar dort, wo Nietzsche im Oberengadin im Sommer 1881 in einer Inspiration, die ihn zu Tränen rührt, der Gedanke von der „Wiederkunft des Gleichen“ ereilt, nahe des Surley-Felsen, „6000 Fuß über dem Meere und viel höher über allen menschlichen Dingen“,<sup>33)</sup> scheidet jedoch kläglich: „Aber ich habe geirrt, ich verstehe, nachdem ich in Sils Maria gewesen bin, von Sondrio heraufkommend, von unten herauf also, Nietzsche noch weniger als vorher, ich behaupte, ich verstehe ihn jetzt überhaupt nicht mehr, nichts mehr von Nietzsche“ (A 125). Mit dem Scheitern der hermeneutischen Höhenübung steht

<sup>32)</sup> Vgl. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller. Anti-autobiografie. Thomas Bernhards ‚Auslöschung‘, in: DIES. und HANS HÖLLER (Hrsgg.), Frankfurt/M. 1995, 181–196, hier: S.186f. Heidelberger-Leonard wirft Bernhard u. a. eine Gleichsetzung der Verfolgungssituation des Intellektuellen in der Zweiten Republik unter Waldheim mit der der Juden im Nationalsozialismus vor.

<sup>33)</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, Nachgelassene Fragmente 1880–1882. Kritische Studienausgabe Band 9, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI, München 1999, S. 494.

nicht nur das Gipfeltreffen im Grödnertal vorab unter schlechten Vorzeichen; Bernhard stellt die Trope des Aufstiegs und der Höhe als Ort der Erkenntnis und Offenbarung als leere Wendung dar.

Die Namen Schopenhauer und Nietzsche, die Bernhard anführt, bilden im Zug seiner Kritik der Höhe eine produktive Vorlage. Nietzsches Mobilisierung der Vertikalen, die sich in einer breit gefächerten Aufstiegs- und Artistenmetaphorik niederschlägt, ist bekannt.<sup>34)</sup> In der Überleitung zur Beziehung zwischen der Höhe und der Schreibpraxis erweist sich jedoch eine Passage Schopenhauers als aufschlussreich, weil sie erlaubt, einen Nexus zwischen Schreiben und Höhe bildhaft einzuführen. So viel sich über die Beziehung zwischen Bernhard und Schopenhauer allgemein sagen ließe,<sup>35)</sup> so liest sich der Name des Philosophen in diesem Kontext maßgeblich als der eines eigensinnigen Systemdenkers, der als Wahlverwandter von Bernhards Geistesmenschen auftritt. In der ersten Vorrede zu ›Die Welt als Wille und Vorstellung‹ erklärt Schopenhauer das systematische Denken nun zugleich als Konstitutions- und Konstruktionsprinzip seines Hauptwerks: „Ein System von Gedanken muss allemal einen architektonischen Zusammenhang haben, d. h. einen solchen, in welchem immer ein Theil [sic] den anderen trägt, nicht aber dieser auch jenen, der Grundstein endlich alle, ohne von ihnen getragen zu werden, der Gipfel getragen wird, ohne zu tragen.“<sup>36)</sup> Der hierarchische Aufbau der Schrift und des Gedankens scheint den grundlegenden Gesetzen der Statik zu folgen. Wenn Schopenhauer allerdings von einem Gipfel spricht, der getragen wird ohne selber zu tragen, benennt er den idealistischen Wesenskern seiner Philosophie, der den Solipsismus dieses Gedankengebäudes hervorkehrt. Das philosophische Unterfangen, das die größten geistigen Anstrengungen (für den Schreiber und die Leser) erfordert, ohne einen tragfähigen Boden für die Existenzbewältigung zu liefern, lässt sich unschwer als Bernhards großes Thema erkennen.<sup>37)</sup> Streicht Bernhard einerseits die Haltlosigkeit der philosophischen Bemühungen hervor, so bietet das Prinzip von Schopenhauers synthetischer Architektonik einschließlich eines Gipfels ein aufschlussreiches Negativbild, um Bernhards Poetologie zu pointieren. Wo die Höhe für Bernhard nicht mehr offen steht, gewinnt sein Schreiben den Impetus aus einer Destruktion der Vertikalen. Ging es soweit maßgeblich um die symbolische

<sup>34)</sup> Vgl. PETER SLOTERDIJK, *Du musst dein Leben ändern*, Frankfurt/M. 2009, S. 67f.

<sup>35)</sup> Vgl. u. a. die Monografien von MARTIN HUBER, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*, Wien 1992 und MARKUS SCHEFFLER, *Kunsthäß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa*, Heidelberg 2008.

<sup>36)</sup> ARTHUR SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Band 1, hrsg. von LUDGER LÜTKEHAUS, Frankfurt/M. 2006, S. 7.

<sup>37)</sup> Eine ähnliche Konstellation findet Bernhard auch bei Wittgenstein. Der ›Tractatus‹ folgt einem streng hierarchischen Aufbau, der nach Sätzen und Sub-Sätzen etc. gegliedert ist. Einerseits reklamiert der ›Tractatus‹ die grundsätzlichen philosophischen Probleme gelöst zu haben, andererseits räumt Wittgenstein jedoch ein, „wie wenig damit getan ist, dass diese Probleme gelöst sind“. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe Band 1, Frankfurt/M. 1984, S. 10.

Ausdeutung der Höhe, so soll nun der integrale Zusammenhang zwischen Höhe und Schreibpraxis näher aufgezeigt werden.

*Die Kritik der Höhe als poetologisches Prinzip von Bernhards Prosa*

Bernhards Schreibprogramm lässt sich aufschlussreich als eine Kritik der Höhe beschreiben. Um den Zusammenhang zwischen der Schreibpraxis und Höhenmetaphorik darzulegen, dient als Ausgangspunkt Bernhards „Drei-Tage“-Interview aus dem Jahr 1970, das er im Rahmen des Filmprojekts ›Der Italiener‹ gibt. Bekannt ist das Interview vor allem aufgrund von Bernhards Selbststilisierung als „Geschichtenzerstörer“<sup>38</sup>). Die Passage bildet die Grundlage für die vorliegende Analyse, der Begriff der Geschichtenzerstörung interessiert jedoch vornehmlich aufgrund der Metaphorik, in die er eingebettet ist; gemäß der hier verhandelten Thematik, lässt sie sich über die Höhe bzw. Vertikalität und Horizontalität erschließen. Der betreffende Passus lautet: „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“ (I 83, Herv. im Orig.). In gleicher Weise wie der Lauf des Revolverhelden auf Geschichten zielt, wendet er sich gegen einzelne Sätze: „Es ist auch mit den Sätzen so [wie mit den Geschichten, P.S.], ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten“ (I 84, Herv. im Orig.). Vor allem der letzte Satz stellt hermeneutisch vor Schwierigkeiten. Bildet ein diffuser, affektiver Moment der „Fast-Lust“ das Agens der Handlung, so wird dem Schützen das zum Schuss freigegebene Objekt durch hypothetische Konstruktionen („*möglicherweise*“, „im vorhinein“) entzogen, bevor es überhaupt zum tödlichen Schuss kommen könnte. Bereits im Satz zuvor richtete sich der Gewehrlauf des Autors aber allein auf die „*Andeutungen* einer Geschichte“, die „in der Ferne *irgendwo hinter* einem Prosahügel“ auftaucht. Der Schuss erledigt demnach nur nachträglich, was den Präventionsmaßnahmen des Autors entging.

Folgt man den Aussagen Bernhards, dann positioniert er sich in dieser Szene an keinem Schießstand, an dem Figuren mechanisch auftauchen und vorüberziehen

<sup>38</sup>) THOMAS BERNHARD, *Der Italiener*, Frankfurt/M. 1989, S. 83. Bernhards Selbstbeschreibung als „Geschichtenzerstörer“ ist in der Forschung vielfach rezipiert worden, ohne dass ich hier weiter darauf eingehe. Vgl. u. a. HERMANN HELMS-DERFERT, *Die Last der Geschichte*, Köln, Weimar und Wien 1996, S. 68; – BARBARA MARIACHER, ‚Umspringbilder‘. Erzählen – Beobachten – Erinnern, Bern und Frankfurt/M. u. a. 1999, S. 170; – EVA MARQUARDT, *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990, S. 63; – OLIVER JAHRHAUS, *Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geistesmenschen im Werk Thomas Bernhards*, in: MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER (Hrsgg.), *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung*, Wien 2002, S. 65–82, hier: S. 70f. – PHILIPP SCHÖNTHALER, *Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard*, W. G. Sebald und Imre Kertész, Bielefeld 2011, S. 86–93.

(um so etwa seine Schießkunst unter Beweis zu stellen bzw. seinen Schießdrang zu stillen), sondern – um im Bild zu bleiben –, antizipiert er die komplette Stillstellung der Maschinerie, die automatisch immer wieder Figuren an die Oberfläche befördert. Damit wäre aber weniger das Programm einer schriftstellerischen Schieß- und Vernichtungsarbeit, als vielmehr eine Prosa benannt, die die Geschichte und eine bestimmte Form von Sätzen bereits hinter sich gelassen hat. Nun bleibt diese Schreibweise jedoch aus zunächst nicht weiter geklärten Gründen ihrer alten Form verhaftet, so dass der gewaltsame Eingriff notwendig bleibt. Geschichten und Sätze tauchen immer wieder unwillkürlich auf und die Vermutung liegt nahe, dass diese vertikale Bewegung des *Auftauchens* nicht nur eine Zielscheibe preisgibt, sondern dass der anfängliche Hass, der die Geschichtenzerstörung affektiv initiiert, sich gerade gegen diese Wiederkehr der Vertikalität richtet. Taucht mit dem Begriff der Vertikalen die Thematik der Höhe erneut auf, so lässt sie sich ferner mit dem Begriff der Totalität in Beziehung setzen. Komplettieren ließe sich der Kampf gegen die Vertikalität demnach durch die Verabschiedung einer Totalität, die in der Absage an „*ganze Sätze*, die sich möglicherweise bilden könnten“ artikuliert wird bzw. wie es später explizit heißt: „Es darf nichts Ganzes geben, man muss es zerhauen [...]. [S]o ist es falsch, überhaupt ein Buch zu Ende zu schreiben“ (I 87f.).

Die Konzeptionen von Vertikalität und Totalität verwendet Bernhard bereits wenige Seiten zuvor, in einem wesentlich einfacher strukturierten Bild und zwar an einem an Freud gemahnenden Fort/Da-Spiel. Hier werden „Sätze“ und „Wörter“ „wie ein Spielzeug“ übereinander aufgebaut, um sie, kaum hat man „das Ganze“ durchschaut, wieder „wie ein Kind“ (I 80) zusammenzuhauen. Bringt man beide Bilder zusammen und liest das Gewehr des „*typischen Geschichtenzerstörers*“ als eine sublimierte Form des infantilen Spiels mit Bauklötzen, dann sind die Organisationsformen mit dem fortgeschrittenen Sozialisationsprozess zwar komplexer (analog zur Komplexitätssteigerung von Sätzen zu Geschichten, die sich nicht das Kind, erst der Gewehrshütze vornimmt), die zugrunde liegende Dynamik ist aber nach wie vor identisch: Der Konflikt um den Aufbau und die Konstruktion einer Formtotalität und deren Destruktion wird kompensatorisch im Diskurs (als Verknüpfung mehrerer Sätze) ausgetragen.

In Gegenüberstellung von Bernhards Schreibprogramm mit demjenigen Schopenhauers, liest sich Bernhards destruktives Spiel mit Bauklötzen zunächst wie eine Persiflage des Philosophen – wie sie Murau in ›Auslöschung‹ tatsächlich äußert, indem er sich pointiert „gegen das ‚Zu-Ende-Schreiben, gegen die Abgeschlossenheit eines Werkes“<sup>39)</sup> ausspricht: „[W]ir hatten gerade über Schopenhauer gesprochen, über den Hund des Philosophen, den dieser noch über seine Haushälterin gestellt habe, um seine Welt als Will und Vorstellung tatsächlich zu Ende zu denken und zu Ende zu schreiben zu können, darüber, dass *der Hund*

<sup>39)</sup> CHRISTOPH KAPPES, *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard*, Peter Handke und Botho Strauß, Würzburg 2006, S. 186.

die die Haushälterin Schopenhauer die Feder geführt hätten“ (A 167). Die Kritik an Schopenhauers geschlossener Hochbauweise fußt bei Bernhard aber auf einem nicht minder komplexen, alternativen Modell. Bernhards Prosa beschränkt sich weder auf ein Wechselspiel von Aufbau und Destruktion, noch strebt sie eine Sublimation der Dialektik an. Vielmehr unterläuft Bernhard die Dialektik, die auf einen geschlossenen Aufbau zielt, von vornherein. Was vertikal aus dem Fluss der Prosa ragt, wird ebenso diskreditiert, wie eine Struktur, die Totalität impliziert. Der Satz – so kann an dieser Stelle gefolgert werden – bildet dabei als syntaktische und semantische Einheit die operative Basis der Geschichtenerzählung; beide sind strukturanalog. „Auf einer bestimmten Ebene“, schreibt Roland Barthes, „ist eine Erzählung wie ein Satz. Ein Satz lässt sich im Prinzip endlos katalysieren.“<sup>40)</sup> Dass der Angriff Bernhards sich gleichermaßen gegen Sätze wie gegen Geschichten richtet, ist demnach konsequent; beides Mal geht es um die Elimination einer bestimmten syntaktischen und semantischen Organisationsform, die in ihrer vertikalen Ausrichtung auf Signifikanz und in ihrer Form auf Geschlossenheit zielt.

Verabschiedet Bernhard mit der Geschichtenerzählung das Geschichtenerzählen zugunsten einer anderen Schreibweise, so ließe sich das Geschichtenerzählen an dieser Stelle vom Begriff der Prosa differenzieren. Die Prosa wäre die Schreibform, die der Signifikanz, oder genauer, einem letzten Signifikat und damit zugleich einer Formtotalität, entsagt. Es ist in diesem Kontext nicht unerheblich, dass sich Bernhard explizit von der Gattung des Romans distanziert: „Ich habe nie einen Roman geschrieben, sondern *einfach mehr oder weniger lange Prosatexte*, und ich werde mich hüten, sie als Romane zu bezeichnen, ich weiß nicht, was das Wort bedeutet.“<sup>41)</sup> Was Derrida für die Schrift und letztlich alle Zeichensysteme geltend macht,<sup>42)</sup> trifft in besonderem Maß auf Bernhard zu: Indem sich kein letztes Signifikat postulieren lässt, sondern jedes Zeichen in einem flexiblen Verweissystem figuriert, ist auch keine Totalität mehr zu haben. Der unendlichen Struktur des Textes bei Derrida entsprechen demnach „mehr oder weniger lange Prosatexte“ bei Bernhard, die sich nicht mehr einfach durch einen Gattungsbegriff begrenzen lassen.

Wenn Derrida von der Prämisse ausgeht, dass die Zeichen in ihrer metonymischen Verkettung keine starken Vertikalitäten aufbauen (allenfalls dort, wo eine Präsenz simuliert wird) und auch gattungsspezifische Organisationsformen letztlich keine Differenz markieren, so ergibt sich die Problematik für den Prosaschreiber Bernhard aber weniger aus dem destruktiven, sondern aus dem konstruktiven Moment der Dekonstruktion. Spätestens dort, wo die Dekonstruktion

<sup>40)</sup> ROLAND BARTHES, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 247.

<sup>41)</sup> THOMAS BERNHARD, *Von einer Katastrophe in die andere*, 13 Gespräche mit Thomas Bernhard, hrsg. von SEPP DREISSINGER, Weitra 1992, S. 104–113, hier: S. 107 (Herv. P. S.). Das Interview führte JEAN-LOUIS RAMBURES.

<sup>42)</sup> Vgl. JACQUES DERRIDA, *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen*, in: DERS., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1976, S. 422–442, hier: S. 422–426.

produktiv in eine neue Schreibweise überführt werden soll, stellt sich heraus, dass sie unwillkürlich neue Sinnzusammenhänge aufbaut. Die Prosa beschreibt per Definition keine „kontinuierliche Linie“<sup>43)</sup>, wie Maurice Blanchot nahe legt, sondern verläuft aufgrund der „Prosahügel“ mit Ausschlägen nach oben und unten. Bergen diese Hügel in ihrer vertikalen Ausrichtung stets die „Gefahr“, dass sich ein Überschuss an signifikanter Bedeutung aufbaut, so erlauben sie auf der Kehrseite jedoch zugleich einen Einstieg ins Schreiben. War anfangs von der Problematik der Setzung der Erzählstimme sowie erster Sätze die Rede, so erlaubt die Höhe einen parasitären Einstieg ins Schreiben, der es überhaupt erst ermöglicht, nochmals mit dem Schreiben zu beginnen. Koflers eingangs angeführte Erzählung folgt bildhaft jenem Prinzip, wenn er den Text in den Bergen ansetzt, um dann (vorläufig) auf den Niederungen des Schreibtischs zu landen. Wo es bei Schopenhauer darum ging, die Sätze – in Wiederholungen und Schlaufen – vom Boden in die Höhe, zu jenem Gipfel des Absoluten, zu führen, dient die Höhe bei Bernhard (und Kofler) nun hingegen als Matrix, die das Schreiben „negativ“ – als Destruktion der Vertikalen – in der Horizontalen ausrichtet.

Eine Analyse, wie Bernhard diese „dekonstruktivistische“ Prosa in der Struktur der Sätze und Satzverkettungen konkret umsetzt, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden. Der Sprachgebrauch Bernhards hat unter linguistischen und sprachkritischen Ansatzpunkten inzwischen jedoch einige Aufmerksamkeit gefunden.<sup>44)</sup> Auch herrscht in Anbetracht des Gesamtwerks weitgehend über die Varianz und Vielfältigkeit der Bernhardschen Sprach- und Satzarbeit Konsens. Als kursorisches Beispiel dient hier ›Korrektur‹, ein Text an der Schwelle zur Spätphase, der mehrfach einer sprachlich-syntaktischen Untersuchung unterzogen wurde. Roithamers architekturtheoretischer Diskurs vom „Bauwerk als Kunstwerk“ (K 12) hat Interpreten wiederholt zu einer metadiskursiven Lektüre veranlasst, die von der Hypothese ausgeht, dass der „Baukunsstdiskurs“ Roithamers zugleich eine Umsetzung in Bernhards „Satzbaukunstweise“<sup>45)</sup> findet. Anne Betten hat anhand der ersten dreißig Seiten ein mehr oder minder gleichförmiges An- und Abschwellen der Satzlängen diagnostiziert: „Auf die Vertikale transponiert würden die Satzlängen Linien formen, die einem Kegel ähneln – einem Kegel, der im Text mit Worten gleichsam ständig neu auf- und abgebaut wird.“<sup>46)</sup> Für den vorliegenden

<sup>43)</sup> MAURICE BLANCHOT, *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, München 1991, S. 91.

<sup>44)</sup> Vgl. ANNE BETTEN, *Thomas Bernhards Syntax: keine Wiederholung des immer Gleichen*, in: KARIN DORNHAUSER und LUDWIG M. EICHINGER (Hrsgg.), *Die Deutsche Grammatik – Thema in Variationen. Festschrift für Hans-Werner Eroms zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 1998, S. 169–190; – ANNE BETTEN, *Thomas Bernhard unter dem linguistischen Seziermesser*, in: HUBER und SCHMIDT-DENGLER (Hrsgg.), *Wissenschaft als Finsternis?* (zit. Anm. 38), S. 181–195; – REINHILD STEINGRÖVER, *Einerseits und andererseits. Essays zur Prosa Thomas Bernhards*, Bern und Frankfurt/M. u. a. 2000; – KAPPES, *Schreibgebärden* (zit. Anm. 39), S. 22–28.

<sup>45)</sup> BETTEN, *Thomas Bernhards Syntax* (zit. Anm. 44), S. 183.

<sup>46)</sup> BETTEN, *Thomas Bernhard unter dem linguistischen Seziermesser* (zit. Anm. 44), S. 190.

Kontext interessiert jedoch weniger das mimetische Abbildungsverhältnis von Satzstruktur und verhandeltem Gegenstand (Kegel), das Betten postuliert, als vielmehr das Wechselspiel von Satzauf- und -abbau. Was Betten anhand der Syntax aufzeigt, lässt sich gleichfalls für die Semantik geltend machen: Auch hier ereignet sich eine beständige Destruktion von Begriffen und semantischen Feldern. Der Umschlag von Sinnsetzungen in -aufhebungen vollzieht sich dabei oftmals innerhalb eines einzelnen Satzes. Von Roithamer heißt es beispielsweise: In Cambridge, „wo er *einerseits immer studierte, andererseits gleichzeitig immer unterrichtete* und, wie er selbst immer wieder sagte, ohne selbst immer genau zu wissen, ob er jetzt studierte oder unterrichtete, denn *unterrichtete ich, studierte ich im Grunde, studierte ich, unterrichtete ich im Grunde*“ (K 11, Herv. im Orig.). Die semantische Differenz, die anfangs mit den Verben „studieren“ und „unterrichten“ eingeführt wird, kollabiert im Fortlauf des Satzes. Die Verben überlagern sich zu einem Grad, der ihre Bedeutung nach und nach auflöst. Die semantische Aufweichung der Wörter vollzieht sich zudem entgegen der Satzbewegung, die vorgibt, den anfänglichen Aussagegehalt zu verifizieren bzw. mit der Wendung „im Grunde“ wortwörtlich zu gründen. Anfangs spricht der Erzähler in der wörtlichen Rede („wo er“); am Ende wechselt er unvermittelt in die direkte Rede. Die direkte Rede bestätigt nun aber nicht den zuvor geäußerten Aussagegehalt, sondern macht mit der Wiederholung ein (präzises) Verständnis unmöglich. Diese Dynamik, die den Aussagegehalt der Sätze ständig neu sortiert, überlagert und in letzter Konsequenz auflöst, beschreibt aber insgesamt das titelgebende Programm des Textes der „Korrektur“. Die Korrektur verfolgt gerade keinen zunehmenden Verifikationsprozess, der auf Eindeutigkeit oder Stabilität zielt, sondern eine Struktur bzw. einen Prozess, wo ständig „*alles anders ist*“ (K 317, Herv. im Orig.). Als „unausgesetztes Korrigieren“ (K 76) bewegt sich die Korrektur innerhalb eines Felds der Differenzen und eines unendlichen Aufschubs, die keine stabile Sinnfixierung mehr zulässt: „Korrektur der Korrektur der Korrektur der Korrektur, so Roithamer“ (K 317). Mit der seriellem Wiederholung des Wortes „Korrektur“ vollzieht sich in diesem Satz literal eine horizontale Orientierung, die jede Sinnsetzung aus ihrer Einschreibung in eine vertikale Achse der Signifikation herauslöst.

### *Zurück am Schreibtisch*

Mit diesen Ausführungen lässt sich abschließend nochmals zu ›Auslöschung‹ und einer weiteren Schreibtischszene zurückkehren. Um sein Auslöschungsvorhaben umzusetzen, übernimmt Murau den Begriff der „*Antiautobiografie*“ (A 148, Herv. im Orig.) von seinem Onkel Georg und setzt damit fort, was sein Onkel initiiert hatte. Georg, dessen Schreibprojekt sich gleichfalls gegen das Kontinuitätsbegehren einer korrumpierten Tätergeneration richtete, hatte die radikalen Sätze seiner (unvollendeten und verschollenen) Antiautobiografie seinerseits im Jägerhaus auf Wolfsegg an „einem aus Steyr stammenden josephinischen Schreibtisch mit einer schweren, zwanzig Zentimeter starken Platte aus Carraramarmor,



ein Unikat [...] wie es nördlich der Alpen selten zu finden ist“ (A 188) begonnen. Diesen Schreibtisch sucht in der Nachfolge auch der Neffe auf und verfasst dort „philosophierende Gedanken, die allerdings zu nichts führten und die ich dann wieder vernichtet habe, wie so vieles“ (A 190). In der *mise-en-abyme* dieser Schreibtischszene findet sich nun nochmals die geschilderte Problemlage des Bernhardschen Schriftstellers als Nachkriegsautor *in nuce*: Das Schreiben nimmt seinen Ausgang in der Verlängerung des österreichischen und nationalsozialistischen Erbes. Der Schreibtisch mit der Carraramarmorplatte befindet sich oben, auf jener exponierten Höhe, auf der Wolfsegg angesiedelt ist. Aber nicht nur das: In Wolfsegg steht der Schreibtisch im Jägerhaus, dem privilegierten Ort der Nationalsozialisten, die nicht nur pauschal mit dem Typus des Jägers identifiziert werden („die Jäger waren die Nationalsozialisten“ [A 192]), sondern die weit über 1945 hinaus auf Wolfsegg ein- und ausgehen und dort noch während der Jugend Murau von den Eltern versteckt gehalten werden. Dass der Nachkomme seine philosophische Schreibstunde im Jägerhaus absolviert legt daher nahe, dass er sich in keiner geistig oder moralisch gesonderten Sphäre befindet. Vielmehr ist er mitten in die Kontinuitäten des sozialen und geistigen Erbes gestellt und muss unmittelbar an dieses anknüpfen: Dieses Erbe bildet wortwörtlich seine Schreib- und Denkgrundlage. Dem Nachfolger steht – auch in Anknüpfung an die Tradition der Philosophie – in dieser Situation kein Weg nach oben offen, um das verhasste Erbe zu sublimieren.

Das Schreibprojekt des Onkels stellt damit gerade keine anschlussfähige, zukunftsweisende Gegentradition zur Verfügung.<sup>47)</sup> Das Dilemma resultiert vielmehr daraus, dass Murau sich von vornherein in einer Gemengelage befindet, die es unmöglich macht, zwischen vernichtender Familientradition und zukunfts-trächtiger Gegentradition produktiv zu differenzieren. Wo die Höhe, wie dargelegt, sowohl der Ort der Transzendenz als auch der nazistischen Ideologie ist, greift jegliche Überwindungs- und Übersteigerungsrhetorik eines Gegenwegs notwendig ins Leere. Aber auch die Ausflucht ins Ausland erweist sich spätestens mit dem Unfall der Angehörigen als Sackgasse und demonstriert den illusorischen Charakter von Muraus „Bruch“ mit der Familiengeschichte. Weder die Horizontale (mit Rom) noch die Vertikale (mit der Philosophie und Geistes-tradition) bietet Murau eine Alternative. Muraus Schreibprojekt gewinnt somit erst dort an Momentum, wo sich der Vernichtungswille, der sich gegen die Familie richtet, zugleich gegen ihn selbst kehrt und sich die Auslöschungsschrift zugleich als Selbstausschöpfungsschrift formuliert.

Bernhard kritisiert damit nicht nur die Gründungsaporien und Kontinuitätsfiktionen der österreichischen Nachkriegsliteratur, sondern zeigt wie diese

<sup>47)</sup> Vgl. SILKE SCHLICHTMANN, Das Erzählprinzip ‚Auslöschung‘. Zum Umgang mit Geschichte in Thomas Bernhards Roman ‚Auslöschung. Ein Zerfall‘, Bern und Frankfurt/M. u. a. 1996, S. 93ff.; – STEFFEN VOGT, Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards ‚Der Italiener‘ und ‚Auslöschung‘, Berlin 2002, S. 210.

konsequent die Position des Schriftstellers desavouieren. „Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinander zu nehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen und nehme mich dabei selbst auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus“ (A 296). Erst vor diesem Problemzusammenhang gewinnt Bernhards dekonstruktivistische Prosa aber ihre Prägnanz und Relevanz. Die Destruktion der Höhe als poetologisches Prinzip reagiert auf eine Situation, die dem Schreibenden keinen Ausweg offen lässt. In diesem Sinn sind Schreiben und Höhe in ihrem integralen Bezugsverhältnis zu lesen. In ihrer Mehrfachkodierung ist die Höhe zunächst jener Ort, den der Schriftsteller beerbt und zwar als negative Bestimmung, die einen Ausweg in der Vertikalen als illusorisch ausweist. Dieses Dilemma spiegelt sich u. a. in ›Beton‹, wo die belastete Vergangenheit als solche keine Rolle spielt. Hier geht es lediglich um die Konstellation von Geistesarbeit, Existenzbewältigung und Tod, die in einem kompensatorischen Schreibprozess ausgetragen wird. ›Beton‹ liefert keine Antwort auf das Dilemma, sondern präsentiert die Prosa als das Produkt eines Umwegs in der Horizontalen, die ohne Fortschritt erneut an ihrem Ausgangspunkt endet. In ›Auslöschung‹, wo die Vertikale zudem mit den destruktiven Ideologien besetzt ist, verschärft sich die Lage: Der Schriftsteller ist unwillkürlich mit dem Kontinuitätsanspruch der Tätergeneration konfrontiert, der seine Schreibarbeit vorab konditioniert. Das Bild der Schreibszene im Jägerhaus verdeutlicht, dass jegliche Trennungs- und Setzungsakte misslingen, weil innerhalb der pervertierten Ordnung keine Differenzierungen möglich sind, die das eigene Schreibprojekt affirmativ fundieren könnten. Die Revolte trägt unwillkürlich selbstdestruktive Züge. Das Zögern, die beständigen Abbrüche und Neueinsätze, die bei sämtlichen Schreibenden Bernhards eine Flut von Zetteln und Notizen hinterlassen, sowie die Ausflüchte, um jener tödlichen Schreibszene zu entkommen, finden ebenfalls hier ihre Begründung. Wenn es Bernhard trotz allem gelingt, die Höhe nochmals produktiv zu wenden, so geschieht dies auf einer metadiskursiven Ebene, die Bernhard mit der Geschichtzerstörung als negativem Konstitutionsprinzip einführt. Vertikale und Horizontale bilden hierbei das Koordinatensystem. In ihrer Relation zur Höhe formuliert sich die Prosa negativ, indem sie jegliche Setzungsakte (von Erzählinstanz und -stimme) sabotiert. Stattdessen arbeitet sie sich an den Hügeln ab, um das Schreiben auf eine horizontale Fluchtlinie zu zwingen. Im historisch indizierten „Zustand der Ausweglosigkeit“ (A 484) gewährt die dekonstruktivistische Schreibpraxis Bernhards somit nochmals eine proliferierende Textproduktion.