

„TAUSENDE VON UMWEGEN“

Thomas Bernhards Roman ›Korrektur‹ im Lichte der
Philosophie Martin Heideggers und die Rekonstruktion
seiner Entstehung aus dem Nachlass

Von Bernhard Judex (Salzburg)

Wälder lagern
Bäche stürzen
Felsen dauern
Regen rinnt.

MARTIN HEIDEGGER

Im Jahr 1970 bezeichnet Thomas Bernhard in einem Brief an Hedwig Stavianicek das „vor mir liegende Jahrzehnt“ als „mein Jahrzehnt“ und beweist Selbstbewusstsein bezüglich seines literarischen Schaffens. „Dann wird mich nichts mehr interessieren und die Natur wird das ihre tun“¹⁾, heißt es darin weiter.

Dieser Satz könnte als Motto des 1975 erschienenen Romans ›Korrektur‹ stehen, thematisiert dieser doch den Verfalls- und Ablebensprozess des Individuums in und an der Natur und damit eines von Bernhards Generalthemen.²⁾ ›Korrektur‹ knüpft an den zuvor erschienenen Roman ›Das Kalkwerk‹ (1970) ebenso an wie an die drei in ›Midland in Stilfs‹ (1971) veröffentlichten Erzählungen³⁾ sowie an das 1974 uraufgeführte Stück ›Die Jagdgesellschaft‹. Der nächste Roman, ›Beton‹, wird erst 1982 erscheinen; er endet mit dem Suizid einer jungen Frau.

›Korrektur‹ setzt den Tod, Roithamers Selbstmord, bereits mit der ersten Seite als gegeben voraus. Nach einer schweren Lungenentzündung ordnet der namenlose und dadurch geheimnisvolle Erzähler den Nachlass seines verstorbenen Freundes

¹⁾ Zit. nach GITTA HONEGGER, Thomas Bernhard. „Was ist das für ein Narr?“, München 2003, S. 217.

²⁾ Roithamer, die Hauptfigur des Romans, wehrt sich erfolglos gegen seine Herkunft und nimmt schließlich, ebenfalls wie sein älterer Bruder, „die für Altensam charakteristische Entwicklung“, den „Absterbensprozess in Altensam“, dem sprachlich eindeutig konnotierten Herrschaftssitz der Familie. (THOMAS BERNHARD, Korrektur, Frankfurt/M. 1975, S. 32. Im Folgenden zitiert mit Sigle Ko plus Seitenangabe.)

³⁾ Die Titel-Erzählung ›Midland in Stilfs‹ erschien erstmals in: Akzente (1969), S. 338–355. Die beiden anderen Texte ›Der Wetterfleck‹ und ›Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi‹ sind Erstveröffentlichungen.

und Studienkollegen aus Cambridge, welcher aus Tausenden von Zetteln und einem umfangreichen Manuskript „Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels“ (vgl. Ko 7) besteht. Nachträglich wird die Todesursache rekonstruiert beziehungsweise eine Lebensgeschichte (de)konstruiert. „Man korrigiert den Irrtum des Lebens, indem man dessen Spuren vernichtet [...]“⁴⁾

Dass die ‚Auslöschung‘ der Existenz nicht so einfach ist, demonstriert dieser vielleicht poetischste und anspruchsvollste Text Bernhards mit einer Fülle an dualen Chiffren, einer ‚Poetik des Raumes‘⁵⁾, die das Verhältnis des Menschen und seiner (Bau)kunst zur Natur entwirft, sowie mit zahlreichen außerliterarischen Bezügen und Literemen philosophischer Positionen.⁶⁾

Eine an Roland Barthes ›S/Z‹ angelehnte semiologisch-strukturalistische Analyse des Romans wäre dabei anzuregen, um aus seinem „ungeheuren assoziativen Potential“⁷⁾ nachhaltig zu schöpfen und seine Vielschichtigkeit und phänomenale literarische Wirkung wie auch seine Qualität als ‚Spiel der Signifikanten‘ (Barthes) zu erweisen.⁸⁾ Gerade in ›Korrektur‹ dürfte das Autor-Subjekt, so genau es seine Texte formal-stilistisch konstruierte, nicht immer ‚Herr im Haus des eigenen Schreibens‘ gewesen sein. Bernhard vermochte gerade diesen Roman, auf dessen Entstehungsgeschichte ich noch eingehen werde, in einer bestimmten Arbeitsphase nicht mehr zu überblicken.⁹⁾ ›Korrektur‹ dürfte sich an einigen Stellen quasi ‚selbst‘ geschrieben haben – nicht untypisch für den für seine plötzliche Arbeitswut und manischen Schreibphasen bekannten Schriftsteller. Dazu kommen Aussagen Bernhards, die im poststrukturalistischen oder dekonstruktivistischen Sinn die

⁴⁾ JEAN AMÉRY, *Morbus Austriacus*. Bemerkungen zu Thomas Bernhards ›Die Ursache‹ und ›Korrektur‹, in: *Merkur* 1 (1976), S. 91–94, hier: S. 91.

⁵⁾ Vgl. GASTON BACHELARD, *Poetik des Raumes*, Frankfurt/M. 1987.

⁶⁾ Zur Philosophie-Rezeption im Werk Bernhards vgl. u. a. MARTIN HUBER, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*, Wien 1992, S. 17ff u. 35ff. Huber unterscheidet „Litereme“ als bloß formale Einsprengsel philosophischer Elemente („Name ohne Inhalt“) von „Philosophemen“, bei denen die Bedeutung des Inhaltlichen überwiegt bzw. – wie im Falle Schopenhauers – Analogien zwischen den zitierten Philosophen und der Textstruktur bestehen.

⁷⁾ ALFRED PFABIGAN, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Wien 1999, S. 169.

⁸⁾ Vgl. ROLAND BARTHES, *S/Z*, Frankfurt/M. 1987. In der Einleitung zu dieser strukturalen Untersuchung von Balzacs Novelle ›Sarrasine‹ vertritt Barthes den Standpunkt, Interpretation heiße nicht, dem Text „einen (mehr oder weniger begründeten, mehr oder weniger freien) Sinn geben, heißt vielmehr abschätzen, aus welchem Pluralem er gebildet ist.“ (S. 9) Für ›Korrektur‹ scheint mir dieser Weg sehr fruchtbar zu sein.

⁹⁾ Vgl. Margarete Kohlenbachs These vom „Versionenwiderspruch“ in ›Korrektur‹, insbesondere im Falle des in seiner Authentizität ungläubwürdigen Erzählers. (MARGARETE KOHLENBACH, *Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards ›Korrektur‹*, Tübingen 1986, S. 63ff.) Manfred Mittermayer verweist auf ein Interview mit Bernhards letztem Lektor, Raimund Fellingner, demzufolge es dem Autor auf inhaltliche Übereinstimmungen innerhalb eines Textes auffallend wenig angekommen sei. (MANFRED MITTERMAYER, *Thomas Bernhard [= Sammlung Metzler 291]*, Stuttgart 1995, S. 79.)

Begriffe ‚Vollkommenheit‘ und ‚Ganzes‘, anwendbar auf den Text sowie die außer-literarische Welt, kritisch hinterfragen.¹⁰⁾

Eine solche Untersuchung ist jedoch nicht das Ziel des folgenden Beitrags.¹¹⁾ Dieser wird vielmehr anhand der im Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden befindlichen Materialien aus dem Nachlass die Genese von ›Korrektur‹ darstellen. Zugleich folgt er einer Lektürespur, welche, so die Vermutung, von Bernhard bewusst versteckt ausgelegt, eine Struktur des Textes bildet, die seinen Inhalt wie in einem Hohlspiegel bündelt.¹²⁾ Es handelt sich dabei um die Frage nach Bezügen von ›Korrektur‹ auf Person und Philosophie Martin Heideggers, die freilich durch die viel augenscheinlicheren Anspielungen auf Ludwig Wittgenstein stark überdeckt werden.¹³⁾

Möglicherweise hat Thomas Bernhard in ›Korrektur‹ ganz bewusst zwei entgegengesetzte Positionen der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt: die Wittgensteins ganz signifikant durch wiederholte biographische Anspielungen in der Figur Roithamers (Cambridge, Bau eines Wohnraumes für die Schwester etc.); jene Heideggers hingegen versteckt, als im Hintergrund des Textes stehenden Schatten, durch den der Autor (Erzähler) mit dem Leser einen Dialog über den Tod führt. Das ‚unendliche Sprechen‘, die Rede,¹⁴⁾ ist die gegen den Tod gerichtete Selbstversicherung der Existenz.

Wittgensteins Denken korrespondiert mit dem Ideal einer Poetik, die den Tod und das Schweigen positiv aufzunehmen vermag. Diesem Bewusstsein der Grenze

¹⁰⁾ Vgl. etwa: „Die Vollkommenheit ist für nichts möglich, geschweige denn für Geschriebenes [...]“. (THOMAS BERNHARD, *Der Atem*, Salzburg 1998 [1978], S. 57.) „Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen.“ (THOMAS BERNHARD, *Drei Tage*, in: DERS., *Der Italiener*, Frankfurt/M. 1989 [1971], S. 78–90, hier: S. 87.)

¹¹⁾ Dafür sei in diesem Kontext auf eine neuere Arbeit verwiesen, die sich dekonstruktivistisch mit der Bedeutung des Todes in Bernhards Werk – ›Korrektur‹ ist dabei *ein* Text innerhalb seines literarischen Programms – auseinandersetzt: MARKUS JANNER, *Der Tod im Text*. Thomas Bernhards Grabschriften, Frankfurt/M. 2003.

¹²⁾ Möglicherweise liegt in diesem Phänomen der Bündelung, welche die Zuspitzung einer Aussage und zugleich deren Auflösung in einer Art leerem Zentrum bedeutet, ein Stilprinzip Bernhards, das manche Interpreten zu der Frage veranlasste, ob der Autor ein Faschist sei. Vgl. etwa FRANZ SCHUH, *Ist Thomas Bernhard ein Faschist?*, in: *profil* 30 (1979), S. 47f. Auch die Anfang 1971 in der Zeitschrift ›konkret‹ geführte Diskussion über Bernhard weist in eine ähnliche Richtung. Meine Hypothese, dass Martin Heidegger und seine Philosophie ein im Hintergrund stehendes, jedoch nicht unwesentliches strukturelles Moment von ›Korrektur‹ bilden, schließt andere Textstrukturen keineswegs aus. Aus diesem Grund verzichte ich bewusst auf Formulierungen wie ‚geheime Struktur des Textes‘, ‚Schlüssel zum Verständnis‘ u. ä., die den gegenteiligen Anspruch erheben.

¹³⁾ Zur Rezeption Wittgensteins in ›Korrektur‹ vgl. ALFRED BARTHOFFER, *Wittgenstein mit Maske. Dichtung und Wahrheit in Thomas Bernhards Roman ›Korrektur‹*, in: *Österreich in Geschichte und Literatur* 23 (1979), S. 186–207; – MARTIN HUBER, „Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten“. Zum Gebrauch von Elementen aus Leben und Werk Ludwig Wittgensteins in den Texten Thomas Bernhards, Linz 2001; – ALBRECHT WEBER, *Wittgensteins Gestalt und Theorie und ihre Wirkung im Werk Thomas Bernhards*, in: *Österreich in Geschichte und Literatur* 25 (1981), S. 86–104.

¹⁴⁾ Vgl. dazu auch MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, 10. Aufl., Tübingen 1963, S. 160ff.

der Sprache gegenüber scheint sich Heideggers Philosophie in ihrem Willen zur akkuraten Genauigkeit, ihrer Perpetuierung des Banalen, der Phrase und Paraphrase, entgegen anders lautenden inhaltlichen Bekenntnissen, zu verschließen. Wenngleich die Aufzeigung des Transzendenten als Seinsgrund ihr Interesse ist, überwuchert der endlose Diskurs das Unsagbare.¹⁵⁾ Ungeachtet dessen, ob Bernhard sich tatsächlich mit dieser Problematik beschäftigt und Wittgenstein gegen Heidegger ausgespielt hat, charakterisiert seine literarischen Figuren von Strauch, über Saurau und Roithamer bis hin zu Murau in ›Auslöschung‹ ein als „Partitur Wahnsinn“¹⁶⁾ bezeichneter pathologischer Redezwang.

Wichtige Ansätze zu einer Suche nach Spuren Heideggers bei Bernhard bieten die Arbeiten von Gudrun Mauch¹⁷⁾, Reinhild Steingröver¹⁸⁾ und Herbert Gamper¹⁹⁾. Ein Versuch, ›Korrektur‹ in einem breiteren Kontext des Existentialphilosophen und dessen Hauptwerk ›Sein und Zeit‹ zu lesen, ist meines Wissens noch nicht unternommen worden.

Möglicherweise hat man sich durch Regers Heidegger-Schelte in ›Alte Meister‹ davon abhalten lassen, die nahe legt, dass Bernhard alles andere als ein Verehrer des „lächerlichen nationalsozialistischen Pumphosenspießer[s]“²⁰⁾, des „Prototyp[s] des *Nachdenkers*“ (AM 89) und „Kleinbürger[s] der deutschen Philosophie“ (AM 90) gewesen sein dürfte. Dies schließt aber keineswegs aus, dass Bernhard in ›Korrektur‹ und im Falle Heideggers der für ihn charakteristischen Verwendung von Literemen treu bleibt, zumal er in ›Alte Meister‹ eine wenigstens biographische Kenntnis des „Schwarzwaldphilosoph[en]“ (AM 87) unter Beweis stellt.

Mit dem zentralen Topos ›Wald‹ – in ›Alte Meister‹ der Begriff, der zu Heidegger führt (vgl. AM 86) – und dem als oppositionellem Reizwort ausgelegten Ende von ›Korrektur‹ („Lichtung“, Ko 363) wird ebenso wie mit der Figur Roithamers, dessen Existenz auf den Tod zuläuft,²¹⁾ ein Bezugsrahmen abgesteckt, der auf eine

¹⁵⁾ Michel Foucault hat dieses Sprechen-Müssen als wesentliches Bestreben der Literatur, den Tod aufzuhalten, kritisch reflektiert. (MICHEL FOUCAULT, Das unendliche Sprechen, in: DERS., Schriften zur Literatur, Frankfurt/M. 1988, S. 90–103.) Die andeutungsweise Sagarkeit des Unsagbaren wäre demgegenüber das offene Eingeständnis der Brüchigkeit unserer Existenz, beispielsweise in den Texten Bachmanns, Haushofers und – vielleicht auch Thomas Bernhards.

¹⁶⁾ THOMAS BERNHARD, Watten. Ein Nachlaß, Frankfurt/M. 1969, S. 86.

¹⁷⁾ GUDRUN MAUCH, Thomas Bernhards Roman ›Korrektur‹. Zum autobiographisch fundierten Pessimismus Thomas Bernhards, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 14 (1982), S. 87–106.

¹⁸⁾ REINHILD STEINGRÖVER, Einerseits und Andererseits. Essays zur Prosa Thomas Bernhards, New York u. a. 2000.

¹⁹⁾ HERBERT GAMPER, Über dem ›Wissenschaftsabgrund‹, in: MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER (Hrsgg.), Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung 2002, Wien 2002, S. 51–63.

²⁰⁾ THOMAS BERNHARD, Alte Meister, Frankfurt/M. 1988 (1985), S. 87. Im Folgenden zitiert mit Sigle AM plus Seitenangabe.

²¹⁾ Für Roithamer trifft die vom Erzähler geäußerte Charakteristik des Lebens der drei Freunde am ehesten zu: „Von verschiedenen Ausgangspunkten, Positionen aus auf einen einzigen, auf den einzigen zu akzeptierenden Punkt zu, auf den Tod zu“ (Ko 167).

bewusste Auseinandersetzung Bernhards mit Heidegger'schen Positionen (Philosophemen) verweist, zumindest aber auf eine anspielungsreiche Fährte (Litereme), die den Leser – ebenso bewusst – auf einen ‚Holzweg‘ führt, wenn er mehr als nur Philosophie-Zitate erwartet.²²⁾

Die Frage meines Aufsatzes lautet, ob sich in ›Korrektur‹ die ‚Verwendung‘ des Namen Heidegger mit inhaltlichen Aussagen seiner Philosophie verbindet, sodass berechtigt von einem Philosophem gesprochen werden kann, obwohl paradoxerweise der Name ‚Heidegger‘ im gesamten Text kein einziges Mal vorkommt. Es dürfte dann zutreffen, was Martin Huber für Arthur Schopenhauer in Bernhards Werk allgemein pointiert formuliert: dass es sich nicht um einen ‚Namen ohne Inhalt‘ (Literem) handelt, sondern um einen ‚Inhalt ohne Namen‘, insofern der Philosoph im Text als dessen System präsent ist.²³⁾ Heidegger wäre, ohne dass sein Name je ausgesprochen wird, neben Wittgenstein ein struktureles Textprinzip von ›Korrektur‹, ein versteckter Faden, der in Analogie zum tödlichen Kegel im Wald zu einem (leeren) Zentrum dieses Romans führt. Das Verschweigen des Namen, seine bloße Andeutung, wirkt dabei fast wie ein Hinweis auf Heideggers opportune Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus, zu der er später nie Stellung bezogen hat.

Nach einer kurzen Darstellung der Rezeptionsgeschichte von Bernhards Text möchte ich einen Blick auf seine Entstehung werfen. Für ein besseres Verständnis und eine Einschätzung des Romans gibt die Einsicht in Bernhards Werk-Nachlass sowie seine Korrespondenz mit dem Suhrkamp-Verlag und Siegfried Unseld im Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden Gelegenheit.

Anhand jener Arbeiten, die sich mit den Spuren von Heidegger in Bernhards Werk und insbesondere in ›Korrektur‹ auseinandergesetzt haben, werden erste Fragestellungen und Deutungsmöglichkeiten entwickelt. Die beiden zentralen Motive aus ›Korrektur‹, das ‚Bauen und Wohnen‘ des Menschen als Beheimatung und Daseinsbewältigung – eng verknüpft mit sprachphilosophischen Überlegungen –, sowie der „,Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben“²⁴⁾, spielen auch in Heideggers Philosophie, insbesondere seinem Hauptwerk ›Sein und Zeit‹, eine wichtige Rolle.

Der von Roithamer für seine Schwester in der Mitte des Kobernaußerwaldes konstruierte Kegel führt nicht „zu ihrem höchsten Glück“ (Ko 53) als ursprünglich

²²⁾ Heidegger verwendet den Begriff ‚Holzwege‘ als Titel einer Schrift, versteht darunter jedoch positiv einen verborgenen, nur Eingeweihten bekannten Weg durch den schwer durchdringbaren Wald des Seins. (Vgl. MARTIN HEIDEGGER, *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, S. 3.) Gitta Honegger sieht in Bernhards 1984 publiziertem Roman ›Holzfällen‹ Anspielungen auf Heidegger'sche Termini. (Vgl. HONEGGER, Thomas Bernhard [zit. Anm. 1], S. 338ff.)

²³⁾ „Löst man sich nämlich vom bloßen Starren auf den Namen ‚Schopenhauer‘, so läßt Bernhards Werk ein völlig anderes, konträres Lektüererlebnis zu: statt Namen ohne Inhalt – Inhalt ohne Namen. Richtet man die Aufmerksamkeit auf inhaltliche Grundmuster, so sind viele der für Schopenhauers Philosophie bestimmenden Themen bei Bernhard ‚immer schon da‘.“ (HUBER, Bernhards philosophisches Lachprogramm [zit. Anm. 6], S. 19.)

²⁴⁾ THOMAS BERNHARD, *Ungensch*, Frankfurt/M. 1998 (1968), S. 37.

intendierte Utopie, sondern genau umgekehrt zu ihrem Tod. Daraufhin erhängt sich Roithamer auf einer Waldlichtung.²⁵⁾ „Das Ende ist kein Vorgang. Lichtung.“ (Ko 363), endet der Roman. In einer in Bernhards Prosa immer wieder unvermutet auftauchenden traurig schönen Stelle bezeichnet Roithamer den Selbstmord als die „*eigentliche wesentliche Korrektur*“ (Ko 326), die wir jedoch immer wieder hinaus-zögern. Der Text spielt bewusst mit der von Novalis bekannten Gleichsetzung von Glück und Tod – und folglich von Unglück und Leben – wenn Roithamer feststellt, „allerhöchstes Glück ist nur im Tod“ (Ko 346).²⁶⁾

Die Frage nach der Herkunft hat Thomas Bernhard zeit seines Lebens beschäftigt.²⁷⁾ Als Suche des erzählenden Ich, das sich über das eigene Schreiben konstruiert, bildet sie das zentrale Motiv der autobiographischen Erzählungen Bernhards, deren erster Band ›Die Ursache‹ im selben Jahr wie ›Korrektur‹ erscheint. Dabei zeichnet sich eine Veränderung in Bernhards Schreiben ab, und ›Korrektur‹ markiert einen Wendepunkt beziehungsweise steht an der Schwelle dieses Übergangs zu einem ‚späteren Bernhard‘, der sein eigenes Schaffen und die Rolle des sich im Schreiben vielfältig entwerfenden Subjekts stärker reflektiert.²⁸⁾

Von Anfang an stellte der Roman die Forschung vor Schwierigkeiten. ›Korrektur‹ ließ sich interpretatorisch nicht ohne weiteres aufschlüsseln und entzog sich jeder eindeutigen Bewertung. Als eine „Tortur“ für den Leser empfand Ulrich Greiner die „absolute Wahrhaftigkeit“ dieser Prosa.²⁹⁾ Alfred Pfabigan spricht dozierend von „dem vielleicht ehrgeizigsten und gleichzeitig mißlungensten Werk Bernhards“³⁰⁾. Der ‚Beobachter‘ und namenlose Ich-Erzähler, der sich zur Aufarbeitung des Nachlasses seines Freundes Roithamer – wie dieser zur Konstruktion des Wohnkegels für die Schwester – in die Dachkammer des Tierpräparators Höller zurückzieht, beherrscht weite Passagen des Textes. Dieser Umstand ist erzähltechnisch nicht unerheblich.

Neben der formalen Zweiteilung des Romans bot die aus ›Frost‹ und ›Verstörung‹ bekannte Figurenkonstellation von Protagonist und beobachtendem Ich-Erzähler einen wichtigen Ansatz³¹⁾ zur Enträtselung des von dualen Symbolen durchzogenen und dabei oft negativ bewerteten Textes. Erfolgreich vereinnahmen

²⁵⁾ Schon in ›Frost‹ klingt das Motiv vom Tod unmittelbar nach Errichtung eines Bauwerks an – von den Toten beim Kraftwerksbau ganz zu schweigen: „Ist es nicht immer so, daß die Leute sterben, wenn ihr Haus fertig ist? [...]“ (THOMAS BERNHARD, Werke, Bd. 1, hrsg. von MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Frankfurt/M. 2003, S. 179.)

²⁶⁾ Bereits Sokrates spricht vom ‚Unglück, geboren zu sein‘, und auch Arthur Schopenhauers Denken prägt die Negativität des Lebens, das vom Willen der Natur beherrscht wird.

²⁷⁾ Hans Höller sieht in der „Erforschung der eigenen Herkunft das Lebensthema Bernhards“. (HANS HÖLLER, Thomas Bernhard, Reinbek 1993, S. 64.)

²⁸⁾ Vgl. MITTERMAYER, Thomas Bernhard (zit. Anm. 9), S. 94f.

²⁹⁾ ULRICH GREINER, Die Tortur, die Thomas Bernhard heißt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. September 1975.

³⁰⁾ PFABIGAN, Thomas Bernhard (zit. Anm. 7), S. 168.

³¹⁾ Vgl. etwa GUDRUN MAUCH, Thomas Bernhards Roman ›Korrektur‹: Die Spannung zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Erzähler, in: Österreich in Geschichte und Literatur 23 (1979), S. 207–219.

der Maler Strauch in ›Frost‹ den Famulanten und der Fürst Saurau in ›Verstörung‹ den Arztsohn bis zu deren Ich-Gefährdung. Dies wertet Andreas Gößling in seiner nach wie vor maßgeblichen Studie als Indiz, dass Erzähler und Protagonist zwar formalästhetisch voneinander geschieden, im Grunde aber das auseinander gefaltete Bewusstsein *einer* Person seien. In ›Korrektur‹, so Gößling, erscheine Bernhard diese formale Trennung erstmals fragwürdig, um aus den späteren Romanen gänzlich zu verschwinden. Nicht zuletzt der Tod Roithamers ermögliche, dass der Ich-Erzähler als handelnde Figur und als Bewusstsein entstehe.³²⁾ Damit zeichnet sich die später gerne formulierte These ab, ›Korrektur‹ markiere eine Schaffenskrise in Bernhards Werk.³³⁾ Der Autor sei an eine Grenze gelangt, an der er die Trennung von Handlungsfigur und beobachtendem Erzähl-Ich nicht mehr aufrecht erhalten könne. Tatsächlich ist dieser Dualismus, der in ›Korrektur‹ außerdem mit einer Vielzahl an Polaritäten (Licht – Finsternis, Höllerhaus – Kegel, Altensam – Cambridge usw.) korrespondiert, aus den späteren Romanen verschwunden. Die Protagonisten sind immer beides zugleich: (Nicht-)Handelnde und Erzähler, Darstellende und Dargestellte.

Was jedoch die Genese des Romans betrifft, ist Gößling zu widersprechen. Keineswegs hat Bernhard diesen „Meta-Roman“³⁴⁾ schnell und ohne Überarbeitung niedergeschrieben. Aus dem Nachlass des Schriftstellers geht eindeutig das Gegenteil hervor.³⁵⁾ Neben fünf einzelnen Blättern und den Druckfahnen finden sich zwei Konvolute von Typoskripten zu ›Korrektur‹. Das eine (= NLTB TBA W 4/2, SL 10.27), 195 Blatt umfassende, offensichtlich jüngeren Datums, entspricht bereits weitgehend der Druckfassung. Das andere (= NLTB TBA W 4/1, SL 9.10/1), von Bernhard selbst mit „Lose Blätter zu Korrektur“ (Blatt 1) überschrieben, besteht aus 93 teilweise handschriftlich korrigierten Typoskriptblättern. Sie hängen nur teilweise zusammen und stammen offensichtlich aus unterschiedlichen, früheren Arbeitsphasen, in denen die ständig veränderte Figurenkonstellation und Erzählperspektive noch ebenso unklar wie einzelne Handlungssequenzen selbst waren. Die Rückseite eines dieser Blätter, auf dem stichwortartig ein erstes Konzept des Romans entworfen wird, trägt den einzigen Datierungshinweis:

³²⁾ Vgl. ANDREAS GÖSSLING, Thomas Bernhards frühe Prosakunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen ›Frost‹ – ›Verstörung‹ – ›Korrektur‹, Berlin, New York 1987, S. 291.

³³⁾ David Roberts betont die Sonderstellung des Romans und spricht von einer möglichen „Revision von Bernhards eigener Produktion“ im Sinne einer „Korrektur der Korrektur“. (DAVID ROBERTS, Korrektur der Korrektur? Zu Thomas Bernhards Lebenskunstwerk ›Korrektur‹, in: MANFRED JURGENSEN [Hrsg.], Bernhard. Annäherungen, Bern 1981, S. 199–213, hier: S. 199). Auch für Margarete Kohlenbach markiert der Roman „einen Wendepunkt in diesem nur oberflächlich ‚immer gleichen‘ Werk, er stellt selbst eine Korrektur dar.“ (KOHLENBACH, Das Ende [zit. Anm. 9], S. 6.)

³⁴⁾ GÖSSLING, Bernhards frühe Prosakunst (zit. Anm. 32), S. 302.

³⁵⁾ Der Nachlass Thomas Bernhards befindet sich – wie der seines Großvaters Johannes Freumbichler – im Thomas-Bernhard-Archiv (Gmunden, Österreich) und wird im Folgenden zitiert als NLTB TBA unter Angabe von Werk- und Sichtunglisten-Nummer.

Dez. 72

I Altensam [(Tate Gallery)]

II Abendessen in Ewert [der Genzgasse]³⁶⁾

Das Typoskript-Konvolut enthält außerdem 16 Blätter (Blatt 61–75 und 77), die inhaltlich dem ›Kalkwerk‹ zuzurechnen sind und zum Teil handschriftliche Korrekturen tragen (etwa „Kalkwerk“ ausgebessert zu „Gomagoi“). Möglicherweise hat Bernhard die ersten Entwürfe zu ›Korrektur‹ aus dem 1970 erschienenen Vorgänger-Roman entwickelt, was seiner Arbeitsweise entsprechen würde, bestimmte Motive auf zeitlich auseinander liegende Werke zu verteilen und in die Texte zu montieren. Das künstlerische Abendessen in der Genzgasse in Wien bildet den Rahmen des erst 1984 erscheinenden Romans ›Holzfällen‹. Auch in einem weiteren Entwurf zu ›Korrektur‹ wird ursprünglich ein ähnlicher Ausgangspunkt gewählt. „Zuerst habe ich die Idee [zum Kegelbau, Anm. B. J.] gehabt, während einer Abendgesellschaft bei dem Bezirksrichter Unterweger [Gruber] in Vöcklabruck [...]“³⁷⁾

Die Datierung Dezember 1972 verweist noch auf die Anfänge der Arbeiten am Roman. Ursprünglich hätte dieser jedoch bereits zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt sein sollen, um im Frühjahr 1973 zu erscheinen (vgl. NLTB TBA, Kopie des Briefes von Thomas Bernhard an Siegfried Unseld, 24. April 1972). Karl Ignaz Hennetmair hat die beinahe täglichen Begegnungen des Jahres 1972 mit dem Autor genau protokolliert. Am 10. Mai erzählt Bernhard, „daß ihm in Wien das Gerüst für seinen neuen Roman ›Korrektur‹ eingefallen sei. Die Handlung des Romans wird sich nur über drei Tage erstrecken. Ein Österreicher kommt aus dem Ausland zurück [...]“³⁸⁾ Nachdem er in diesen drei Tagen jedoch feststellt, „daß sich so vieles gewandelt hat, daß alles so scheußlich ist, daß es in Österreich nicht zum Aushalten ist“³⁹⁾, verlässt er das Land für immer. Für das im Nachlass befindliche Typoskript-Konvolut SL 9.10/1 ist dieses Gerüst noch maßgebend.⁴⁰⁾ In der endgültigen Druckversion ist davon freilich nur mehr ein Ansatz geblieben. Roithamer verlässt nicht nur das Land, sondern die Welt.

Der Vergleich mit der veröffentlichten Fassung zeigt, dass Bernhard den Text immer wieder umgearbeitet hat und sich vor allem bezüglich der Erzählperspektive unschlüssig war. Der Titel ist dafür passend. „Weil einerseits meine Romanfigur ihre Ansicht über Österreich in drei Tagen korrigiert und ich selbst auch meine bisherigen Aussagen kräftig korrigiere.“⁴¹⁾

Auf den ersten Blättern aus dem Konvolut SL 9.10/1 ist der aus Altensam stammende und in Cambridge Naturwissenschaften lehrende, zunächst namenlose

³⁶⁾ NLTB TBA W 4/1, SL 9.10/1, Bl. 76. Die von mir in Winkeln gesetzten Passagen hat Bernhard handschriftlich hinzugefügt.

³⁷⁾ NLTB TBA W 4/1, SL 9.10/1, Bl. 15.

³⁸⁾ KARL IGNAZ HENNETMAIR, Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972, München 2003 (2000), S. 213.

³⁹⁾ Ebenda.

⁴⁰⁾ Vgl. NLTB TBA W 4/1, SL 9.10/1, Bl. 7f, Bl. 45, Bl. 48.

⁴¹⁾ HENNETMAIR, Ein Jahr (zit. Anm. 38), S. 214.

Protagonist – der Name Roithamer dürfte erst später entstanden sein – zugleich Ich-Erzähler. Die handschriftlichen Korrekturen Bernhards lassen auf eine Überarbeitung hin zur Handlungsführung durch einen Beobachter schließen, wie sie andere Typoskript-Blätter aus dem Konvolut bereits aufweisen. Der vor der Familie geheim gehaltene Kegelbau für die Schwester, die hier noch den konnotativ aufgeladenen Namen Virginia trägt, ist bereits Grundthema.

Auf anderen Blättern hebt Bernhard die Opposition des nach Altensam zurückkehrenden Wissenschafters zu seinem Bruder hervor (vgl. ›Amras‹ und ›Ungenach‹). Nach seiner Entlassung aus dem Irrenhaus trifft der Protagonist (Roithamer) seinen Bruder in einer Hütte auf dem Loser, einem Berg im Salzkammergut, und begeht Selbstmord (NLTB TBA W 4/1, SL 9.10/1, Bl. 52). Diese Variante wird von Bernhard aber verworfen. Auf Blatt 8 des Konvoluts findet sich die handschriftlich eingefügte Notiz: „Roith. begeht Selbstmord auf dem Loser.“ mit der Ergänzung „Nein“.

Bernhard hat sich schrittweise an die endgültige Geschichte und deren erzähltechnische Umsetzung herangetastet. Nicht ohne Selbstironie fließt dieser Prozess in den Text ein. „Hunderte und Tausende von Umwegen“, heißt es auf Blatt 19, seien notwendig, um am Ende zur ursprünglichen Idee zurückzukehren. Die Selbstauflösung des Ganzen bildet eine Gegenstrategie und zugleich den erlösenden Gedanken. „[...] mein Ziel wäre zweifellos ein Prosawerk zu schreiben, das schliesslich nichteinmal mehr aus einem einzigen Wort besteht [...]“ (NLTB TBA W 4/1, SL 9.10/1, Bl. 44).

Im Dezember 1972 ermuntert Hennetmair seinen Freund, der intensiv am Drama ›Die Jagdgesellschaft‹ arbeitet, auch den ›Korrektur-Roman‹ anzugehen.⁴²⁾ Nicht zuletzt um die 40.000 DM Vorschuss vom Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld zu erhalten, dürfte sich Bernhard gegen alle Widerstände dazu angespornt gefühlt haben.

Die Korrespondenz zwischen Bernhard und Unseld beziehungsweise dem Suhrkamp-Verlag bezeugt alles andere als eine schnelle Entstehung und problemlose Drucklegung des Textes, auf die Unseld wiederholt drängt. Der Autor bedingt sich immer wieder Aufschub für die Überarbeitung des Romans aus (vgl. etwa NLTB TBA, Kopie des Briefes von Thomas Bernhard an Siegfried Unseld, 25. März 1974) und stellt die Geduld seines Verlegers auf die Probe, bis ›Korrektur‹ schließlich im Herbst 1975 erscheint.

Bernhard hat den ›Korrektur-Prozess‹ an seinem Werk in dieses einfließen lassen. In einem von Bernhard selbst für den Verlag verfassten zweiseitigen Exposé (NLTB TBA W 4/3, SL 14.8/12), einer vorläufigen Version des Romans heißt es: „Jetzt im Schlafwagen London–Paris, auf dem Weg zum Begräbnis seiner Schwester, [...] geht Roithamer an die Korrektur der Fahnen des Buches“ (Bl. 1), jener „Hauptschrift Roithamers“ (Ko 178) über Altensam und den Kegelbau, die er zu Tode korrigiert. Bis in die frühen Morgenstunden, während bereits das Begräbnis

⁴²⁾ Ebenda, S. 532.

beginnt (vgl. ›Auslöschung‹), sitzt Roithamer an den Korrekturen und „begrift plötzlich: mein Manuskript ist falsch. [...] Mit der Vernichtung seines Dokuments aber entsteht ein neues“ (NLTB TBA W 4/3, SL 14.8/12, Bl. 2).

Der Titel des Romans ist also programmatisch gewählt, indem er nicht nur auf seinen Inhalt, Roithamers tödliche ›Korrektur‹ des Lebens, sondern auch auf die schwierigen Umstände seiner Entstehung verweist.⁴³⁾ Bernhard hat die im Laufe der Arbeit am Text auftauchenden Schwierigkeiten mit einem Kunstgriff zum Thema desselben gemacht. Eine solche Darstellung der eigenen literarischen Produktion, wie sie Bernhard in den unmittelbar folgenden fünf autobiographischen Erzählungen weiter verfolgt, dürfte zu Beginn der Arbeit an ›Korrektur‹ nicht geplant gewesen sein. Sie ist das Resultat eines neu erwachenden Bewusstseins gegenüber dem zu diesem Zeitpunkt offenbar problematisch erlebten Schaffen, wobei es dem Autor gelingt, seine vom Text bedrohte Souveränität wiederzugewinnen.

Tatsächlich tritt – nach Konrad in ›Das Kalkwerk‹ – mit der Figur Roithamers und ihrer Studie ein in Bernhards Texten später, etwa in ›Die Billigesser‹ (1980) oder in ›Beton‹ (1982), markantes Motiv hervor. ›Korrektur‹ demonstriert die für den Geisteshenken bedrohliche Urszene der Schreib-Blockade sowie die Angst, mit jedem geschriebenen Wort auf ein anderes verzichten zu müssen. Alles Notierte und Gedachte scheint von Bedeutung, sodass „man nicht das geringste herausnehmen darf, weil sonst alles nichts mehr ist“ (Ko 179). Darin entwickelt Bernhard seine Kunst, (sprach)philosophisch anspruchsvolle Themen in formal wie auch inhaltlich komisch-ironischer Stilisierung zuzuspitzen und zu wirkungsvollen Literemen beziehungsweise Philosophemen zu verarbeiten.

Roithamers fiktive Studie über Altensam und den Kegel besteht aus drei verschiedenen Fassungen unterschiedlicher Länge, die jeweils ein Konzentrat der vorhergehenden sind. Während die erste Fassung noch achthundert Seiten umfasst, beträgt die letzte nur mehr achtzig. Doch auch diese korrigiert Roithamer in einem Anfall, um „in letzter Konsequenz überhaupt nichts mehr von dem Ganzen übrig zu lassen, *dadurch erst das Ganze entstanden ist, alles zusammen ist das Ganze*“ (Ko 180).

Die Dialektik dieser Abfolge erinnert an mystische Transzendentalphilosophie, die in Analogien und infiniten Ketten das Ewig-Eine, die göttliche Schöpfung, wiederholt. Die Studie über Altensam „habe ich abschließen müssen, um zu erkennen, daß alles anders ist, alles unterstrichen. Korrektur der Korrektur der Korrektur der Korrektur, so Roithamer. Anzeichen von Verrücktheit, Schlaflosigkeit, Lebensüberdruß.“ (Ko 361) Erst die Vernichtung der Studie führt zu ihrer wahren Geburt. Ihr Ziel ist die Auslöschung des ohnehin dem Untergang geweihten Altensam, was zugleich zur Vernichtung der eigenen Herkunft und „Absterbensexistenz“ (Ko 194)

⁴³⁾ Ohne diese Entstehungsbedingungen der ›Korrektur‹ im Einzelnen gekannt zu haben, gehen Roberts und Kohlenbachs Beiträge von ähnlichen Vermutungen aus. Auch Manfred Jürgensen hat auf das „Korrektur-Prinzip“ in Bernhards Prosa hingewiesen. (MANFRED JURGENSEN, Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung, Bern, Frankfurt/M. u. a. 1981, S. 28.)

führt. Auch der als Gegenentwurf Roithamers geplante, utopische Kegelbau erweist sich in seiner Durchführung als tödlich. Alles hängt mit allem zusammen – und löst sich auf.

Bernhards Roman rührt an sprachphilosophische Wurzeln und weist insbesondere zu Ludwig Wittgenstein zahlreiche Bezüge auf. Im zweiten Blatt des Typskripts SL 14.8/12 lautet die Frage, „Wer ist Roithamer, Mathematiker Physiker? Die Antwort ist: er ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.“

Die selbstreferentielle Thematisierung von Sprache und Schrift in ›Korrektur‹ als existentielle Problematik des Daseins führt – neben einer versteckten Anspielung auf das ‚opus magnum‘ von Bernhards schreibendem Großvater Johannes Freumbichler⁴⁴) – zu einer weiteren philosophischen Spur. Liest man Bernhards Roman im Hintergrund der phänomenologisch-ontologischen Existenz-Philosophie Martin Heideggers, führt dies möglicherweise in eine weitere – neben Wittgenstein – in diesen Text verwobene Struktur.

Anders als in ›Alte Meister‹, wo Bernhard dem Denker eine ganze Passage ironischer Kritik widmet (AM 87ff),⁴⁵) kommt der Name Heidegger in ›Korrektur‹ nicht vor. Auch in Bernhards Bibliothek findet sich kein einziges Werk von beziehungsweise über ihn; sehr wohl aber enthält sie eine mit Lektüreamerkungen versehene Suhrkamp-Ausgabe von Wittgensteins ›Tractatus logico-philosophicus‹. Dennoch scheint sich Bernhards Roman von 1975 neben einer bloß assoziativen Verbindung der Termini ‚Wald‘ und ‚Lichtung‘ in entscheidenden Stellen, wenn nicht gar grundlegend, auf Heidegger zu beziehen.

Bereits die Arbeiten von Gudrun Mauch (1982), Reinhild Steingröver (2000) sowie Herbert Gamper (2002) verweisen auf mögliche Bezüge, die nun näher untersucht und mit Heideggers Überlegungen verglichen werden sollen.

Gudrun Mauch behandelt den in ›Korrektur‹ über den Kegel vermittelten Versuch „einer sinnvollen Lebensgestaltung angesichts eines absurden Universums“⁴⁶)

⁴⁴) Dieser arbeitete von circa 1942 so gut wie bis zu seinem Tod am 11. Februar 1949 besessen am unveröffentlichten Roman ›Eling. Das Tal der sieben Höfe‹, der über 1000 Seiten umfasst und noch in den fünfziger Jahren von Alice Zuckmayer für eine ursprünglich geplante Publikation überarbeitet wurde. (Vgl. dazu RENATE LANGER, Elend im Elysium. Johannes Freumbichlers unveröffentlichter Roman ›Eling. Das Tal der sieben Höfe‹, in: FRANZ GEBESMAIR und MANFRED MITTERMAYER [Hrsgg.], Bernhard-Tage Ohlsdorf 1999. Materialien, Weitra 1999, S. 53–72.) Nicht zufällig heißt es in ›Korrektur‹ über Roithamers ständig veränderte Studie und ihre Fassungen, sie seien „ein über tausend Seiten umfassendes Ganzes, in welchem alles die gleiche Bedeutung hat und aus welchem man nicht das geringste herausnehmen darf, weil sonst alles nichts mehr ist“ (Ko 178f.). Freumbichler sammelte im Glauben an deren mögliche Bedeutung unendlich viele Entwürfe und Ideen, von denen er nur einen Bruchteil umsetzte. In ›Beton‹ beobachtet sich der unter einer Schreib-Blockade leidende Ich-Erzähler, am Schreibtisch sitzend, und sieht dabei „den Rücken meines Großvaters mütterlicherseits“ (THOMAS BERNHARD, Beton, Frankfurt/M. 1988 [1982], S. 22).

⁴⁵) Diese Heidegger-Schelte knüpft sich durchaus assoziativ an eine – wiederum durch Adalbert Stifter und seinen ›Hochwald‹ ausgelöste – Reflexion über den in Bernhards Texten zentralen Topos ‚Wald‘. Solche Assoziationsketten sind für Bernhards Schreiben ebenso wichtig wie für seine Abhandlung philosophischer Themen.

⁴⁶) MAUCH, Bernhards Roman ›Korrektur‹ (1982) (zit. Anm. 17), S. 89.

sowie die existentielle Bedeutung des Bauens, wie sie für Thomas Bernhard selbst bestanden hat. Die Tätigkeit des auf der Erde gründenden Bauens sowie des Denkens als Bedingung und Erfahrungsgrundlage unseres Daseins (Wohnen) vermittelt Heideggers ursprünglich 1951 im Rahmen der Darmstädter Gespräche über ‚Mensch und Raum‘ als Vortrag gehaltener Aufsatz ›Bauen. Wohnen. Denken‹. Mauch geht davon aus, „daß Bernhard mit diesem sowie mit dem Hauptwerk Heideggers vertraut ist – darauf verweisen schon ganz spezifisch Heideggersche Termini – und sich mit den Grundgedanken dieser Arbeit in der ›Korrektur‹ auseinandergesetzt hat.“⁴⁷⁾

Zu Recht bezeichnet Hans Höller Bernhards Roman, der Namen neoklassizistischer Architekten wie Etienne-Louis Boullée, James Gandon oder Pierre Vignon sowie aus dem 20. Jahrhundert Mies van der Rohe erwähnt (vgl. Ko 211), als „Apotheose des Bauens“⁴⁸⁾. Unübersehbar ist die Anspielung auf Ludwig Wittgenstein, der in den Jahren 1926 bis 1928 in Wien gemeinsam mit Paul Engelmann, voll akribischem Perfektionismus und unter logisch-analytischen Gesichtspunkten, ein Haus für seine Schwester Margarete errichtet hat.

Auch das in der Natur zurückgezogene Wohnen in ›Korrektur‹ hat Parallelen zur Wirklichkeit, denkt man an Heideggers 1922 errichtete Hütte im Schwarzwald oder Bernhards eigene Häuser in Oberösterreich. Der Philosoph wollte in Todtnauberg, wohin er sich von der Welt zum Denken zurückzog, so einfach wie möglich, ohne technischen Komfort, leben. Bernhard faszinierte neben dem Bauen, Renovieren und Antiquitätenkauf der Gedanke, als ‚Bauer zu Nathal‘ unabhängig zu sein. Erst unmittelbar bevor er an ›Korrektur‹ zu arbeiten begann, hatte er nach dem Vierkanthof in Obernathal zwei weitere Liegenschaften erworben, 1971 die versteckt liegende ‚Krucka‘ bei Reindlmühl und Ende 1972 den ‚Haunspäun‘ in Ottwang.

Während meiner Arbeit an diesem Aufsatz erschien Ilija Dürhammers „reale Fiktion“ ›Holz-Ein-Fall‹, angeblich von ihm bearbeitete Aufzeichnungen eines gewissen Luitpold Kenner, den Thomas Bernhard 1960 in Maria Saal kennen gelernt haben soll.⁴⁹⁾ Anlässlich eines der vielen Spaziergänge mit diesem Nachkommen eines Freundes von Franz Schubert soll Bernhard ausgerechnet auf einer Waldlichtung auf Heideggers Aufsatz ›Der Ursprung des Kunstwerks‹ und die Bedeutung des Todes zu sprechen gekommen sein.⁵⁰⁾ Auch wenn Dürhammers Publikation Faktizität bloß vorspiegelt, scheint die Vermutung einer bewussten Umdeutung Heideggers plausibel, ohne dass damit Bernhards tatsächliche Lektüre des Philosophen erwiesen werden kann.

In einem ähnlichen Sinn hat Reinhild Steingröver „Bernhards parodistische Verwendung bestimmter Stichwörter aus Heideggers Philosophie“⁵¹⁾ festgestellt und spricht in Anlehnung an Martin Huber (vgl. Anm. 6) von einer „spielerische[n] und

⁴⁷⁾ Ebenda, S. 88.

⁴⁸⁾ HÖLLER, Thomas Bernhard (zit. Anm. 27), S. 89.

⁴⁹⁾ ILIJA DÜRHAMMER, Holz-Ein-Fall. Eine reale Fiktion, Wien 2004.

⁵⁰⁾ Vgl. ebenda, S. 55ff.

⁵¹⁾ STEINGRÖVER, Einerseits und Andererseits (zit. Anm. 18), S. 16.

kritische[n] Verarbeitung zentraler Philosopheme aus Texten Martin Heideggers⁵²⁾. Ebenfalls unter Anführung des Aufsatzes ›Bauen. Wohnen. Denken‹ vertritt sie die These, Bernhard wolle die ursprüngliche Bedeutung des Gesagten auflösen und „den wissenschaftlichen Diskurs des Denkens als solchen“⁵³⁾ ins Lächerliche ziehen.

Im Unterschied dazu sieht Herbert Gamper in seinem Beitrag im Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2002, das dem Topos Wissenschaft in Bernhards Werk gewidmet ist, eine Parallele von Roithamers Verhalten zu den von Heidegger vorgeschlagenen Lesarten des ‚Satzes vom Grunde‘ und deutet mögliche Bezüge des Romans zur philosophischen Bewältigung des Seins im ‚Lichte des Todes‘ an.⁵⁴⁾

Auch wenn sich Bernhards tatsächliche Kenntnis von Heideggers Werk nicht ermitteln lässt, sind Spuren davon in ›Korrektur‹ zu erkennen. Dies führt zur Frage nach der konkreten Verwendung einzelner Bausteine und Theoreme aus Heideggers Philosophie. Dass Bernhard diese mit Wittgensteins Sprachphilosophie konfrontiert, ist kein Widerspruch. Im Gegenteil scheint mir nahe liegend, dass er Heidegger ‚zitiert‘ und mit dem in Cambridge lehrenden Österreicher gegen den Strich liest und ausspielt.

Diese Lesart führt freilich über den bei Mauch und Steingröver erwähnten Aufsatz ›Bauen. Wohnen. Denken‹ hinaus zu Heideggers Zentralwerk ›Sein und Zeit‹ sowie zu dem in ›Holzwege‹ veröffentlichten Text ›Der Ursprung des Kunstwerks‹. Die darin entwickelten zentralen Topoi seiner Philosophie begegnen in ›Korrektur‹ sowie Bernhards Werk insgesamt. Die Auseinandersetzung mit dem Dasein gestaltet sich als räumliches Phänomen. Bauen und Wohnen sind zentrale Aspekte des in der Welt sich einrichtenden Menschen. Dasein ist aber auch ein zeitliches Phänomen, insbesondere in Bezug auf die Erfahrung des Todes, wie Heidegger in ›Sein und Zeit‹ ausführt.

Räumlichkeit und Zeitlichkeit sind die in ›Korrektur‹ explizit vermittelten existentiellen Fragen. Roithamers Kegelbau und seine Studie über Altensam lassen sich als Reflexion über die Entstehung von Kunstwerken und über ihre Funktion als Frage nach dem Dasein und seiner Bewältigung, als „Wahrheit des Seienden“⁵⁵⁾ und als „Sein des Seienden“⁵⁶⁾ im Sinne Heideggers, verstehen.

Schon die Problematik des Anfangens, wie sie Bernhards Figuren bei der Umsetzung ihrer im Kopf bereits fertigen Studien demonstrieren,⁵⁷⁾ könnte man als Anknüpfungspunkt an die Philosophie und deren Frage nach dem Sein auffassen. Heidegger, der mit Heraklit und Parmenides, Platon und Aristoteles, auf die Ursprünge des rationalen Diskurses des abendländischen Denkens zurückgeht, stellt

⁵²⁾ Ebenda, S. 41f.

⁵³⁾ Ebenda, S. 54.

⁵⁴⁾ Vgl. GAMPER, Über dem ‚Wissenschaftsabgrund‘ (zit. Anm. 19), S. 57ff.

⁵⁵⁾ MARTIN HEIDEGGER, Der Ursprung des Kunstwerks, in: DERS., Holzwege, 6. Aufl., Frankfurt/M. 1980, S. 1–72, hier: S. 21.

⁵⁶⁾ Ebenda, S. 24.

⁵⁷⁾ Vgl. BERNHARD, Drei Tage (zit. Anm. 10), S. 81: „Die Schwierigkeit ist, anzufangen.“

selbst „die Frage nach dem Sinn von Sein“⁵⁸⁾ an den Anfang seines Hauptwerks. Grundbedingung dafür ist der Logos, die Sprache. Vielleicht liegt man nicht ganz falsch in der Vermutung, Bernhard habe hierin in Heidegger einen ‚Meister‘ gefunden. Zumindest spiegelt sich in seiner Literatur und ihren Protagonisten die Erfahrung der sprachlichen Macht, oder besser Ohnmacht des Denkens, wie sie für Heideggers „Jargon der Eigentlichkeit“ und dessen „Irrationalität inmitten des Rationalen“⁵⁹⁾ bestimmend ist.

Man ist versucht, ›Korrektur‹ als Oszillation zwischen zwei philosophischen Polen zu lesen: hier Heideggers (onto)logischer Anspruch, nicht nur das sprachlich Wirklich-Mögliche, sondern auch das Transzendente, das Sein als solches, auf den Begriff zu bringen; da Wittgensteins sich demütig vor dem Unaussprechlichen verneigende Einsicht, dass nicht alles sprachlich mitteilbar ist (Satz 6.522 bis 7 des ›Tractatus logico-philosophicus‹) und „unsere Lebensprobleme“ durch die Beantwortung wissenschaftlicher Fragen nicht berührt werden (Satz 6.52).⁶⁰⁾

„Die Frage nach dem Sinn des Seins ist die universalste und leerste; in ihr liegt aber zugleich die Möglichkeit ihrer eigenen schärfsten Vereinzelung auf das jeweilige Dasein.“⁶¹⁾ Roithamer ist dieser Frage nach dem Sinn vom Sein ausgesetzt, geht an ihr jedoch zugrunde, da sie ihm den Boden unter den Füßen entzieht. Er existiert „an den Endpunkten seines Denkens wie seines Fühlens“ (Ko 10) und zieht sich immer stärker von der Welt in die reine Geistestätigkeit zurück. Das ‚In-der-Welt-sein‘⁶²⁾ erweist sich bei Roithamer nahezu als ins Negativ verkehrtes Außerhalb, gerade je wirkungsmächtiger für ihn in Form von Kegelbau und Studie das Zeichen und Zeigen als Phänomen der Weltlichkeit ist, wie es Heidegger beschreibt.

Durchziehen Bernhards Roman *Topoi* eines dualen Gefüges von Raum und Zeit sehr wesentlich – sie bilden überhaupt erst sein ‚Ganzes‘ –, so fällt auf, dass auch ›Sein und Zeit‹, 1927 erschienen, von der ‚Räumlichkeit des Daseins‘ und von der ‚Zeitlichkeit des Seins‘ ausgeht. Diese Entsprechung vertieft sich bei näherer Betrachtung. Heidegger versteht – analog zur ‚Weltlichkeit der Welt‘ und der Bedeutung der Zeichen – Räumlichkeit als ein phänomenales Strukturmoment unseres Daseins. Sie wird einerseits von uns geschaffen, bestimmt uns jedoch andererseits als bereits vorgegeben mit. „Raum ist weder im Subjekt, noch ist die Welt im Raum.“⁶³⁾ Der Kegelbau lässt sich ganz in diesem Sinne einer Konstituierung der Welt und Strukturierung des Subjekts durch den Raum verstehen. Roithamers Kritik an den die „Erdoberfläche“ vernichtenden Architekten (Ko 130f.) steht in der Tradition einer Naturrechts-Diskussion, wie sie noch Heideggers Vorbehalte gegenüber Technik und Zivilisation berühren. Im ›Kunstwerk‹-Aufsatz kommt Heidegger auf das geschichtliche Wohnen des Menschen zurück. Das Kunstwerk,

⁵⁸⁾ HEIDEGGER, *Sein und Zeit* (zit. Anm. 14), Vorwort.

⁵⁹⁾ THEODOR W. ADORNO, *Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt/M. 1964, S. 43.

⁶⁰⁾ Vgl. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/M. 1963, S. 114f.

⁶¹⁾ HEIDEGGER, *Sein und Zeit* (zit. Anm. 14), S. 39.

⁶²⁾ Ebenda, S. 63ff.

⁶³⁾ Ebenda, S. 111.

ähnlich wie das Bauwerk, „rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt.“⁶⁴) Darin sieht Heidegger die mystische Erfüllung der im Werk zwischen Lichtung und Verbergung geoffenbarten Wahrheit des Seienden. Nicht zuletzt der Poesie räumt Heidegger eine Vorrangstellung unter den Künsten ein. Die „Sprache bringt das Seiende als ein Seiendes allererst ins Offene“⁶⁵).

Ähnlich entspricht in ›Sein und Zeit‹ diese Wahrheit dem Sein des Seienden, das für Heidegger nur vom Zeitlichen her zu verstehen ist. „Der ursprüngliche ontologische Grund der Existenzialität des Daseins aber ist die *Zeitlichkeit*.“⁶⁶) In der in ›Sein und Zeit‹ und in dem ursprünglich geplanten, jedoch nie realisierten zweiten Band, ›Zeit und Sein‹, angestrebten „Fundamentalanalyse des Daseins“⁶⁷) knüpft Heidegger das Phänomen Zeit an die Erfahrung des Todes. Weil Dasein seinem Wesen nach stets unabgeschlossen ist, kann es in seiner Ganzheit nie erfahren werden. Lediglich abgeschlossen, das heißt mit der Erfahrung des Todes, könnte es in einem gesamten und absoluten Verständnis aufgehen. Eine Erfahrbarkeit des eigenen Todes ist aber ausgeschlossen. Das mit dem Tod gemeinte Ende als „Sein zum Ende dieses Seienden“⁶⁸) lässt sich nur im Tod des Anderen oder als in die eigene Existenz hineinreichender ‚Ausstand des Daseins‘ erfahren. Deshalb kann Heidegger sagen: „Der Tod im weitesten Sinne ist ein Phänomen des Lebens.“⁶⁹) Nicht als bevorstehendes Ereignis, sondern als „*ausgezeichneter* Bevorstand“⁷⁰) des Daseins gehört er diesem immer schon an, lässt sich aber nicht fassen, sobald er sich für uns selbst vollzieht.

Im Hintergrund dieser Phänomenologie der Zeitlichkeit des Daseins steht Roithamers Existenz und entwirft sich zu einem wesentlichen Teil Bernhards Text. Beide kreisen um den ausstehenden Tod, der alles Widersprüchliche aufzuheben vermag. „Von verschiedenen Ausgangspunkten, Positionen aus auf einen einzigen, auf den einzigen zu akzeptierenden Punkt zu, auf den Tod zu.“ (Ko 167) Das „Ungeheuerliche“ in Form des Kegelbaus (Ko 273) führt zur Vernichtung. Wenn Roithamer einsehen muss, dass der für die Schwester „zu ihrem höchsten Glück“ (Ko 53) erbaute Kegel ihren Tod bedeutet, heißt das in seiner Logik noch nicht, dass sein Projekt gescheitert ist. „Denn allerhöchstes Glück ist nur im Tod, so Roithamer.“ (Ko 346) In diesem Sinn hängen die ständige Korrektur seiner Studie und

⁶⁴) HEIDEGGER, Ursprung des Kunstwerks (zit. Anm. 55), S. 32. Auf den dabei betonten Unterschied zwischen der Erde als das Verschlussene und der Offenheit der Welt wäre bei einer genaueren Analyse von ›Korrektur‹ einzugehen. Dabei klingt jener neuplatonische Dualismus an, demzufolge die Erde weiblich, der schaffende Geist männlich konnotiert ist.

⁶⁵) Ebenda, S. 59.

⁶⁶) HEIDEGGER, Sein und Zeit (zit. Anm. 14), S. 234.

⁶⁷) Ebenda.

⁶⁸) Ebenda, S. 245.

⁶⁹) Ebenda, S. 246. Könnte man nicht auch die Aussage des Fürsten Saurau in ›Verstörung‹ vor diesem Hintergrund sehen? „Das Leben sei eine Schule, in der der Tod gelehrt wird. [...] Die Welt sei die Schule des Todes.“ (THOMAS BERNHARD, Werke, Bd. 2, hrsg. von MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Frankfurt/M. 2003, S. 146f.)

⁷⁰) HEIDEGGER, Sein und Zeit (zit. Anm. 14), S. 251.

die schlussendliche Selbst-Korrektur als Selbstmord, „*die eigentliche Korrektur*“ (Ko 325), zusammen.

Roithamer tilgt den für Heidegger zum Dasein gehörenden Auszustand des Todes. Das von ihm realisierte Ende ist „kein Vorgang“ (Ko 363), sondern bedeutet als Vollzug der Ganzheit des Daseins ein radikales Ereignis, das Heidegger zufolge zwar denk-, aber nicht erfahrbar ist. Bernhard verschafft in seinem Roman dieser Denkspur eine Ausdrucksmöglichkeit, einerseits durch die als große Rückblende aufgerollte Todesursache, andererseits durch die Mitteilungsebene einer zweiten Person. Der Erzähler macht jene von Heidegger erwähnte „Erfahrbarkeit des Todes der Anderen“⁷¹) als mögliche Erfassung des ganzen Daseins – im Unterschied zur Nichterfahrbarkeit des eigenen Todes.

Interessanterweise kommen sich Heidegger und Wittgenstein in puncto Tod sehr nahe. Satz 6.4311 des ›Tractatus‹ („Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht.“)⁷²) scheint eine gewisse Übereinstimmung mit ›Korrektur‹ aufzuzeigen. Das Ende des Romans ist eine Umschreibung von Wittgensteins Aussage. Der Tod ist kein Ereignis, kein Vorgang, sondern ein Seins-Zustand außerhalb des Daseins und bedeutet durch seinen Vollzug das ganze Dasein, das aber nicht mehr erlebbar ist. Auch der sarkastische Satz 6.521 („Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems.“)⁷³) ist in ›Korrektur‹ angedeutet.

Als Ironie Bernhards mag erscheinen, dass Roithamer auf einer Lichtung – jenes Waldes übrigens, in welchen der Vater mit seinen Jägerfreunden ‚geflohen‘ war – Selbstmord begeht. Analog zum Kegel, der in der Mitte des Kobernaüßerwaldes errichtet wird, bildet diese Lichtung den Schnittpunkt der beiden Schulwege (und Existenzen) Roithamers und des Erzählers. Später hatte Roithamer, angeregt durch „die Beschäftigung mit Stifter und insbesondere mit dem Kalkstein“ (Ko 83), einen vom Erzähler gelobten Aufsatz „*Die Lichtung*“ geschrieben.

Otto Lederer hat in einem frühen Aufsatz gezeigt, dass die Symbolik des Waldes negativ konnotiert ist und für den Verlust des Einzelnen in der Masse steht.⁷⁴) Die Lichtung in ›Korrektur‹ wäre in diesem Kontext ein Gegenpol,⁷⁵) erlaubt sie Roithamer nicht nur den Ausstieg aus dem patriarchalen System Altensam, sondern auch seinen individuellen Tod als radikalsten und vernichtenden Vollzug des Daseins.

Dennoch steht Roithamers Suizid in Kontrast zum Begriff der ‚Lichtung‘ bei Martin Heidegger. Wenn dieser die „*Freiheit zum Tode*“⁷⁶) betont und den Tod als

⁷¹) Ebenda, S. 237ff.

⁷²) WITTGENSTEIN, Tractatus (zit. Anm. 60), S. 113.

⁷³) Ebenda, S. 114f.

⁷⁴) OTTO LEDERER, Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards, in: ANNELIESE BOTOND (Hrsg.), Über Thomas Bernhard, Frankfurt/M. 1970, S. 42–67, hier: S. 60.

⁷⁵) In ›Der Italiener‹ (1971), ebenso wie in ›Auslöschung‹ (1986), ist sie ein ‚Todesboden‘ (vgl. BERNHARD, Werke, Bd. 1 [zit. Anm. 25], S. 201), unter dem die Leichen etlicher von Nationalsozialisten ermordeter polnischer Kriegsgefangener liegen.

⁷⁶) HEIDEGGER, Sein und Zeit (zit. Anm. 14), S. 266.

„*eigenste* Möglichkeit des Daseins“⁷⁷⁾ bezeichnet, bedeutet das keine Aufforderung zum Freitod. Als Lichtung und zugleich Verbergung des Seienden steht der Tod bei Heidegger im Kontext der Wahrheit.⁷⁸⁾ Damit kommt ihm eine ähnliche Funktion zu wie dem Kunstwerk, das für Heidegger, vereinfacht gesagt, Wahrheit des Seienden und zugleich ein diese Wahrheit verbergendes Rätsel darstellt. Im Aufsatz über den ›Ursprung des Kunstwerks‹ heißt es, das Werk bestehe den Streit zwischen Erde und Welt und damit der Wahrheit, die es als „lichtende Mitte“ und „Lichtung, in die das Seiende hereinsteht“⁷⁹⁾, verbirgt und zugleich offenbart.

Heideggers Unterscheidung zwischen ‚Erde‘ als ‚Verschlossenes‘ und ‚Welt‘ als ‚Offenes‘ rückt Kunstwerk und Bauwerk in einen für ›Korrektur‹ interessanten Zusammenhang. Mit seiner Spitze weist der Kegel in das Offene des Daseins, verschließt sich ihm jedoch – wie Roithamer selbst. „*Korrektur* ist die Darstellung eines gescheiterten Versuchs, den Menschen in seinen Ideen zu behausen. Roithamers Kegel ist ja nichts anderes, als eine wohnbar gemachte Idee.“⁸⁰⁾

Die Behausung des Menschen ist ein zentraler Gedanke bei Heidegger. „Auf die Erde und in sie gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der Welt.“⁸¹⁾ Und weiter: „Die Erde herstellen heißt: sie ins Offene bringen als das Sichverschließende.“⁸²⁾

Das Motto der ›Korrektur‹ könnte in einem, an Heidegger angelehnten, philosophischen Sinn, die „drei Auflagepunkte“ als Dimension von Zeit, Raum und (Da)sein, verstanden werden. „Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer.“ (Ko, Motto) Als die beiden Grundpfeiler des Seins wie auch des Kegels fungieren Raum und Zeit. Die Spitze des Kegels aber ‚verlängert‘ das Dasein zum ‚Sein des Seienden‘, welches ins Unendliche und Transzendente weist und sich als solches entzieht. Es ist das Unbenennbare, das Unaussprechliche und Mystische, worüber im Sinne Wittgensteins nur geschwiegen werden kann.⁸³⁾ Für Heidegger, und noch stärker für Roithamer und andere Bernhard-Figuren, existiert diese Grenze aber nicht. Sie müssen gegen sie ansprechen; doch den Tod aufzuhalten, vermögen sie ebenso wenig.

⁷⁷⁾ Ebenda, S. 263.

⁷⁸⁾ Bernhard Sorg bemerkt in deutlicher Anlehnung an Heidegger, das letzte Wort von ›Korrektur‹ „weist (unbeschadet einer möglichen Verbindung zu Heideggers Denken) auf jenen nun endlich gekommenen rechten Moment der Selbstkorrektur hin, stößt darüber hinaus freilich auf noch tiefere Bedeutung vor: die Stelle des Waldes, die licht erscheint, gewährt offenbar, oder nur auf einer ersten Ebene, das gnädige Dunkel des Todes, in Wahrheit schenkt sie, in einem mystischen Vorgang, Erleuchtung; der Moment des Todes ist der Moment einer großen Erhellung der großen Lebensverdüsternung. [...] ein Übergang in das Lichte, von dem keiner mehr Zeugnis ablegen kann.“ BERNHARD SORG, Thomas Bernhard (= Beck'sche Reihe 627 Autorenbücher), 2. Aufl., München 1992, S. 99.

⁷⁹⁾ HEIDEGGER, Ursprung des Kunstwerks (zit. Anm. 55), S. 39.

⁸⁰⁾ JURGENSEN, Thomas Bernhard (zit. Anm. 43), S. 26.

⁸¹⁾ HEIDEGGER, Ursprung des Kunstwerks (zit. Anm. 55), S. 32.

⁸²⁾ Ebenda, S. 33.

⁸³⁾ Vgl. WITTGENSTEIN, Tractatus (zit. Anm. 60), S. 115 (= Satz 6.522).