



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

CORSO DI DOTTORATO IN
STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI
IN AMBITO EUROPEO ED EXTRA-EUROPEO
XXX ciclo

THOMAS BERNHARDS UNVERÖFFENTLICHTES ROMANPROJEKT

SCHWARZACH ST. VEIT

DAS KONVOLUT, DIE FASSUNGEN UND IHRE DEUTUNG

settore scientifico disciplinare L-LIN/13

Tesi di dottorato di
STEFANO APOSTOLO

Tutor: Prof. FRANZ HAAS

Co-Tutor: Prof. JOHANN SONNLEITNER

Coordinatore del dottorato: Prof.ssa MARIA VITTORIA CALVI

a.a. 2016/2017

DANKSAGUNG

Vorliegende Arbeit ist das Ergebnis eines beinahe dreijährigen Aufenthalts am ÖAW-Institut *Academiae Corpora*, vorm. Institut für Corpuslinguistik und Texttechnologie (ICLTT). Im dritten Obergeschoss der Alten Burse, genau genommen im oberen Teil des Verbindungstrakts mit der Jesuitenkirche – der aber längst seine Verbindungsfunktion verloren hat –, habe ich das digitalisierte *Schwarzach*-Konvolut einsehen können, das im Zentrum dieser Dissertation steht.

Ein herzlicher Dank gebührt dem Institutspersonal – vor allem Dr. Evelyn Breiteneder und Dr. Hanno Biber – für die stetige Unterstützung und die vielen erhellenden Gespräche. Herrn Dr. Peter Fabjan verdanke ich – in einer nicht leichten Übergangsphase des Thomas-Bernhard-Archivs – die Genehmigung, die Manuskripte des *Schwarzach*-Projekts einsehen und einige Passagen daraus zitieren zu können. Erst durch ihn wurde diese Arbeit ermöglicht.

Diese Dissertation ist im Rahmen einer cotutelle de thèse zwischen der Università degli Studi di Milano und der Universität Wien entstanden. Sehr dankbar bin ich meinen akademischen Betreuern Franz Haas (Milano) und Johann Sonnleitner (Wien) für viele Anregungen und geschickte Lenkungen in einem bisher kaum erforschten Bereich. Keinen geringen Beitrag zur Form dieser Arbeit haben Daniel Syrový, Dominik Hagmann, Daniel Bauer, Alfred Gelbmann und Eloïse Allmann geleistet. Ihnen verdanke ich interessante Gespräche zum Thema und die für eine sonst meist einsame Arbeit notwendigen Momente der Geselligkeit.

Für alles andere, was hier keine Erwähnung findet, danke ich meiner Familie und, nochmals, Eloïse.

Inhalt

0	Einleitung.....	1
0.1	Dem unbekanntem Thomas Bernhard auf der Spur	1
0.2	Der literarische Sisyphos.....	5
0.3	Das Testament als Schlüssel zum Nachlass	10
0.4	Nachlassbewusstsein bei Thomas Bernhard	17
0.5	Vorhaben	26
0.6	Anmerkungen zum Umgang mit Digitalisaten.....	30
1	Die Tonhof-Ära. Ein Wendepunkt	34
1.1	Ein Hof für Künstler in Kärnten.....	34
1.2	Noch ein Schloss	43
1.3	Die Produkte dieser Phase. Frühe Jahre bei Otto Müller, Kiepenheuer & Witsch und S. Fischer.....	52
1.3.1	Lyrik.....	52
1.3.2	Theater	58
1.3.3	Prosa.....	66
1.3.3.1	<i>Ereignisse</i>	69
1.3.3.2	<i>Tamsweg</i>	71
2	Struktur des <i>Schwarzach</i> -Konvolutes	76
2.1	Ein unerschlossenes Konvolut (Sichten)	76
2.2	Versuch einer chronologischen Zuordnung des Schwarzach-Konvolutes (Ordnen)....	78
2.3	Die Konvolute	81
2.3.1	W 148/7.....	81
2.3.2	W 148/1 (<i>Jakob Zischek</i>).....	84
2.3.3	W 148/6.....	85
2.3.4	W 148/5.....	87

2.3.5	W 148/10	88
2.3.6	W 148/8	89
2.3.7	W 148/9	93
2.3.8	W 148/11 (<i>Hufnagl</i>).....	95
2.3.9	W 148/4a+4b+4c	96
2.3.10	W 148/14 (<i>Schwarzach-St. Veit</i>).....	101
2.3.11	W 148/3+12a+12b+13.....	104
2.3.12	W 148/17 (<i>Der Wald auf der Straße</i>).....	106
2.3.13	W 148/16	108
2.3.14	W 148/15	109
2.3.15	W 148/2a + 2b (<i>In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn</i>)	111
2.4	Anhang zum 3. Teil: Tabellen	114
	Tabelle 1: Projekt Hufnagl.....	114
	Tabelle 2: Projekt Schwarzach St. Veit	118
	Tabelle 3: Projekt Der Wald auf der Straße/In der Höhe.....	125
3	Die Hauptfassungen Des <i>Schwarzach</i> -Projektes.....	129
3.1	Entstehungsgeschichte	129
3.2	Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte	133
3.3	Zu den fünf Hauptfassungen.....	141
3.3.1	<i>Jakob Zischek</i> (W 148/1)	142
3.3.2	<i>Hufnagl</i> (W 148/11).....	159
3.3.2.1	Ein Roman in der Manier Dostojewskis.....	159
3.3.2.2	Zur Identität von Hufnagl.....	172
3.3.3	<i>Schwarzach St. Veit</i> (W 148/14)	177
3.3.3.1	Eine neue Sprache	177
3.3.3.2	Auf einem Schloss in den Salzburger Alpen.....	188
3.3.3.3	Schwarzach und St. Veit als Ort für mehrfache Inspiration.....	195

3.3.4	<i>Der Wald auf der Straße</i> (W 148/17 und W 148/2a+2b; W 148/15)	209
3.3.5	<i>In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn</i> (W 148/2a+2b)	215
3.3.5.1	Der Höhepunkt. Orographie, Karriere, Leben	215
3.3.5.2	Narrative Bausteine von <i>In der Höhe</i>	227
4	Kontamination und Präfiguration	233
4.1	Überschneidungen mit anderen Projekten	234
4.1.1	Prosa	234
4.1.1.1	<i>Ereignisse</i>	234
4.1.1.2	<i>Tamsweg</i>	239
4.1.1.3	<i>Amras</i>	240
4.1.2	Lyrik	242
4.1.2.1	<i>Die Irren Die Häftlinge</i>	242
4.1.2.2	<i>Psalm</i>	244
4.1.2.3	<i>Schädelmost</i> und <i>Dich kennt keiner</i>	244
4.1.2.4	<i>Ave Vergil</i>	245
4.1.3	Theater	246
4.2	Präfiguration des Bernhard'schen Kosmos	249
4.2.1	Beschimpfungen	250
4.2.2	Abendessen	253
4.2.3	Nationalsozialismus (I)	255
5	Der Übergang zu Frost	262
5.1	Der Weg führt tiefer ins Tal. Von Goldegg nach Schwarzach	262
5.1.1	<i>Leichtlebig</i>	265
5.1.1.1	Aus dem Leben eines Bahnbediensteten	265
5.1.1.2	Das Eisenbahn-Muster	270
5.1.2	<i>Argumente eines Winterspaziergängers</i>	276
5.2	Aufstieg in die Finsternis. Von Goldegg nach Weng	279

5.2.1	Motive des Übergangs.....	280
5.2.1.1	Orten- und Figurenapparat.....	280
5.2.1.2	Religion	285
5.2.1.3	Nationalsozialismus (II).....	289
5.2.2	Anmerkungen zum Stil	294
5.3	Am Ziel.....	298
6	Literaturverzeichnis.....	301
6.1	Archivalien aus dem Nachlass Thomas Bernhards	301
6.2	Archivalien aus dem Vorlass von Anise Koltz	301
6.3	Siglen zu den Werken Thomas Bernhards	301
6.4	Weitere Ausgaben der Werke Thomas Bernhards.....	302
6.5	Weitere Abkürzungen.....	302
6.6	Sonstige Literatur	303
6.7	Internet-Quellen	309
7	Anhang	311
7.1	Abstract.....	311
7.2	Abstract in Italiano.....	312
7.3	Abstract in English	313

0 EINLEITUNG

0.1 Dem unbekanntem Thomas Bernhard auf der Spur

Will man versuchen, in Thomas Bernhards Leben die Zeitspanne 1957-1963 – d.h. die Jahre zwischen dem Mozarteum-Abschluss und der Publikation des Romans *Frost* – zu untersuchen und die entscheidenden Momente dieser Periode ans Licht zu bringen, so steht man vor einer unbestreitbar komplizierten Aufgabe. Alles an dieser Analyse erweist sich als schwierig, vor allem die präzise Rekonstruktion der Lebensereignisse und der Arbeitstätigkeit des Autors. Wo hat Bernhard zu dieser Zeit genau gelebt und mit wem hat er verkehrt? Woran hat er gearbeitet und wer bzw. was hatte Einfluss auf sein Werk? Es handelt sich um Fragen, die heute meistens kaum mehr befriedigend beantwortet werden können; vor allem, weil der Großteil der Menschen, die ihm damals sehr nah standen, aus dem Leben geschieden ist. Gewiss, viele dieser Personen wurden interviewt und man hat ihre oftmals relevanten Aussagen in Büchern gesammelt, wie es etwa Maria Fialik mit *Der Charismatiker* oder Sepp Dreissinger mit *Was reden die Leute?* gemacht haben.¹ Aber von diesen Dokumenten zu verlangen, einen vollständigen Eindruck des spannenden und abwechslungsreichen Lebens des jungen Autors Ende der Fünfziger zu vermitteln, wäre sicher falsch und irreführend. Zu diesem Zeitpunkt hatte Bernhard schon seit einigen Jahren eine solide Beziehung mit Hedwig Stavianicek geführt, die für ihn bis zu ihrem Tod eine große emotionelle und ökonomische Stütze darstellen sollte, und konnte auf intime Freunde und Schreibkollegen wie Gerhard Fritsch und Wieland Schmied zählen. Bis 1960 war er überdies regelmäßig willkommener Gast beim Ehepaar Lampersberg und ihrer um den Tonhof versammelten künstlerischen Entourage, und verkehrte noch mit den ehemaligen Studienkollegen des Salzburger Mozarteums, einer ganzen Reihe von heute großteils Vergessenen, die ihn aber kannten und mit ihm ein Stück des Weges gingen. Ein Weg, der damals unmittelbar nach dem Mozarteum-Studium glückliche Passagen aufwies, wie etwa die erfolgreiche Publikation der Lyrikbände und die

¹ Maria Fialik, *Der Charismatiker. Thomas Bernhard und die Freunde von einst*, Löcker Verlag, Wien, 1992; Sepp Dreissinger, *Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard*, Salzmann, Salzburg, Wien, 2011.

anschließende erste Anerkennung als Dichter. Aber es war auch ein Weg, der schwierige Stellen in sich barg und der von großen Enttäuschungen und Frustration gekennzeichnet war.²

Schwierig ist auch die Rekonstruktion seiner damaligen Arbeit, speziell des tatsächlichen Schreibprozesses und der verschiedenen Experimente und Entwürfe bis zum großen Durchbruch im Jahre 1963. Nach der Veröffentlichung der drei Lyrikbände – *Auf der Erde und in der Hölle* (1957), *In hora mortis* und *Unter dem Eisen des Mondes* (beide 1958) –, hatte Bernhard nichts Bedeutendes mehr herausgegeben, sieht man von dem Stück *die rosen der einöde. fünf sätze für ballett, stimmen und orchester* (1959) und von einigen anderen verstreut erschienenen Gedichten wie *Psalm* (1960) und *Die Irren. Die Häftlinge* (1962) ab. Über die Entstehung von *Frost*, diesem Werk, das seinen Autor nach relativ langer Stille direkt zum Gipfel des Erfolgs brachte, versucht Hans Höller im ersten Kapitel seines Buches *Der unbekannte Thomas Bernhard* Klarheit zu schaffen. Davon ausgehend, dass ein Abgrund zwischen den in der ersten Hälfte des Jahres 1962 entstandenen aber letztlich nicht publizierten Prosatexten – *Argumente eines Winterspaziergängers* und *Leichtlebig* – und dem im Frühjahr 1963 erschienenen Debütroman Bernhards liegt, spricht der Salzburger Germanist von einem Rätsel, das sowohl die Kritiker als auch die Leser noch lange beschäftigen wird, dessen Lösung aber „nicht nur relevant für das Verständnis von Bernhards Werk, sondern auch für unser Verständnis der Literatur nach 1945“ sei.³ Es handelt sich hier um eine wichtige Feststellung, insbesondere wenn man bedenkt, wie unterschiedlich die *Argumente eines Winterspaziergängers* und das *Leichtlebig*-Fragment im Vergleich zu *Frost* sind, obwohl alle im selben Jahr geschrieben wurden. Einige der Themen, Orte, Figuren, die später bei *Frost* sehr präsent vorkommen, sind in den zwei Texten freilich erkennbar – man denke etwa an die hervorgehobene Rolle der Krankheit in *Leichtlebig*, an die winterliche Landschaft, an die Figur des geschwätzigem Doktors in *Argumente*, der mit seinen düsteren Monologen den

² Man denke an die verschiedenen Projektablehnungen (siehe dazu u.a.: Manuela Dressel, *Thomas Bernhard und seine Verleger*, danzig und unfried, Wien, 2014, S. 62-72) und insbesondere an den oft erwähnten Mappendeckel von *Der Wald auf der Straße* (NLTB, W 148/17), worauf Bernhard selbst – höchstwahrscheinlich nach der Ablehnung des Manuskriptes durch den Suhrkamp Verlag – notierte: „Dreckroman! Mist! Wie kann sowas passieren? Aufgeblasenes Nix! Ja, du Idiot!!“ (der Mappendeckel ist auch in TBL, S. 97 abgebildet). Wichtig sind aber auch die Informationen, die im Briefwechsel mit Gerhard Fritsch enthalten sind und aus welchen die finanzielle Not der ersten Jahre und die Demütigung des Autors deutlich hervorgehen.

³ Hans Höller, *Der unbekannte Thomas Bernhard*, Korrektur Verlag, Mattighofen, 2015, S. 24.

Maler Strauch vorwegnimmt.⁴ Jedoch ist die Form in diesen Texten noch nicht so dicht und ausgereift, noch weist die Sprache nicht dieses „Übermaß an Schrecken, Trübsinn, Häßlichkeit und Furcht“ auf, wie es später in *Frost* der Fall sein wird.⁵ In dieser Hinsicht hat Höller recht, wenn er schreibt: „Das Rätsel der Entstehung von *Frost* ist vielleicht nie ganz aufzuklären“.⁶ Man wird tatsächlich nie imstande sein, die Kette von Versuchen und die Gedankenprozesse Bernhards, die allmählich zur Komposition von *Frost* geführt haben, komplett zurückzuverfolgen und rational darzustellen.

In dieser Analyse der Entstehung der großen Bernhard'schen Prosa sollte man allerdings aufpassen, der zugegebenermaßen faszinierenden Idee der plötzlichen und voraussetzungslosen Selbstbildung eines Stils und eines Genies nicht zu verfallen. Das ist nämlich ein Risiko, das man oft und gerne eingeht, wenn man den autobiografischen Aussagen des Autors zu viel Wert schenkt: Es ist das Risiko, einen Mythos herauszuarbeiten, zu dessen Befestigung und Umsetzung bereits Bernhard selbst – teilweise mithilfe seiner ausgeprägten Neigung zur Rätselhaftigkeit und Informationskargheit – viel beitrug.⁷ Um das Bild einer mysteriösen Selbsterschaffung von Bernhards Poetik zu entmystifizieren, ist es notwendig, einen Schritt zurück zu machen und sich intensiv mit früheren Werken zu beschäftigen, an welchen er zwar lange Zeit arbeitete, die er aber nicht immer wunschgemäß publizieren konnte. Auch im Kommentar zu *Frost* wird dieser Punkt sehr klar hervorgehoben:

Dem Romandebüt Thomas Bernhards mit *Frost* im Insel Verlag eignete 1963 ein Moment der Überraschung: Bernhard war davor nur einer kleinen literarischen Öffentlichkeit, und der vor allem als Lyriker, bekannt. Das Buch schien aus dem Nichts zu kommen. Ein Blick auf den literarischen Nachlaß des Autors [...] zeigt freilich ein ganz anderes Bild: Dem Roman sind ausführliche Versuche mit der großen Prosaform vorausgegangen, und *Frost* selbst ist keineswegs ohne Vorstufen in einem Zug entstanden.⁸

⁴ Das sind bloße Beispiele. Der letzte Teil dieser Arbeit setzt sich ausführlich auch mit diesen zwei Werken auseinander.

⁵ Vgl. Humbert Fink, *Auf der Spur des Malers Strauch*, in „Deutsche Zeitung“, 24./25.8.1963, in Jens Dittmar (hrsg. von), *Thomas Bernhard Werkgeschichte*, Suhrkamp, Frankfurt, 1990, S. 55.

⁶ Höller 2015, S. 34.

⁷ Man denke z.B. an das Interview mit Viktor Suchy (1967), in welchem Bernhard dem Interviewer hilft, eine mehr oder weniger vollständige Liste seiner Werke zu machen. *Frost* wird unmittelbar nach den Gedichtbänden und *die rosen der einöde* erwähnt, was den Leser vermuten lassen mag, er habe dazwischen an nichts gearbeitet (TBW 22,2, S. 45).

⁸ TBW 1, S. 339

Unter „Versuche[n] mit der großen Prosaform“ sind hier natürlich nicht nur die unmittelbaren *Frost-Vorstufen* *Argumente eines Winterspaziergängers* und *Leichtlebig* gemeint. Man muss nämlich berücksichtigen, dass Bernhard bereits seit einigen Jahren ernsthaft an anderen Prosa-Projekten gearbeitet hatte. Es sind freilich Texte, die nie publiziert wurden, wie etwa *Tamsweg* und die meisten Fassungen des *Schwarzach*-Konvoluts, oder die erst nach dem Wendejahr 1963 erscheinen durften, wie *Ereignisse*. Aber gerade in diesen Texten lässt sich die harte Arbeit Bernhards konzentriert beobachten, die mühsame Suche nach einem eigenen, originellen Schreibstil, die sich nicht isoliert, sondern neben anderen Sprachexperimenten (Lyrik und Theater) ereignete, wie hier in den folgenden Kapiteln ausführlich zu zeigen versucht wird. *Ereignisse* und *Schwarzach St. Veit* sind ausgezeichnete Beispiele für diese Beobachtungen, weil sie zwei Gegenpole darstellen. Dabei handelt es sich um zwei Projekte, die mehr oder weniger zum gleichen Zeitpunkt entstanden sind, zwei verschiedene Schreibwerkstätten, wo unterschiedliche Schreibweisen ausprobiert und verfeinert wurden: Die kurze, knappe, immer mit verblüffenden Finalen versehene Kurzprosa von *Ereignisse*, und die anspruchsvollere, weitläufige Prosa des Werkkomplexes *Schwarzach St. Veit*. Einerseits die Komprimierung und Objektivierung des Satzes – die sehr wahrscheinlich auch als Resultat der journalistischen Tätigkeit Bernhards anzusehen ist –, andererseits die Ausbreitung und die Ausdehnung der Hypotaxis ins Endlose.

Das Roman-Projekt *Schwarzach St. Veit* scheint im frühen Schaffen Bernhards eine besonders große Rolle zu spielen. Dabei handelt es sich um kein einziges, einheitliches Werk, sondern vielmehr um eine Reihe von Großprosa-Versuchen mit Vor- und Überarbeitungsstufen, unter welchen vier Hauptfassungen (*Jakob Zischek*, *Hufnagl*, *Schwarzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße*) herausstechen und für fertig bzw. abgeschlossen gehalten werden können – erstens, weil sie die Länge und die Form eines Romans aufweisen, zweitens, weil die letzten drei tatsächlich bei einem Verlag eingereicht wurden. Einen Sonderfall stellt Bernhards allerletztes, kurz vor dem Tod publiziertes Werk *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* dar, das in Wirklichkeit nichts anderes ist als eine stark kondensierte Fassung desselben, 30 Jahre vorher entstandenen Projektes. Da dies eine Überarbeitung von *Der Wald auf der Straße* ist und seine Originalvorlage überraschenderweise im selben Konvolut enthalten ist, kann man in diesem Werk die fünfte Hauptfassung bzw. die Endfassung des *Schwarzach*-Projekts sehen.

Bezüglich dieses letzten Werks schrieb Wolfram Schütte 1989 in der „Frankfurter Rundschau“, dass man darin „ohne weitläufig zu spekulieren, den Wunsch Bernhards [sehen dürfte,

S.A.], nicht nur sein literarisches Werk noch zu Lebzeiten zu runden, sondern auch noch ein letztes Mal auf den Preis zu verweisen, den ihn die ‚Unsinnarbeit‘ an der Literatur gekostet hat“.⁹ Ganz abgesehen von der Spekulation zur Schwierigkeit des Schreibens als „Unsinnarbeit“, hat der Literaturkritiker Schütte ins Schwarze getroffen: *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* kann nämlich als Resultat einer fast lebenslänglichen Beschäftigung mit einem Text betrachtet werden, in welchem viele der Bernhard’schen literarischen Merkmale – wenn auch bloß *in nuce* – schon Ende der fünfziger Jahre vorhanden waren. Insofern hat Schütte Recht, wenn er von „Runden“ redet. Wie so oft in seiner Karriere hat Bernhard auch hier ein Werk dadurch komponiert, dass er einen Text mehrmals umformuliert und umgeschrieben hat. Der Unterschied liegt aber diesmal darin, dass *In der Höhe* das Ergebnis eines kreisförmigen Prozesses ist, wo das Ende mit dem Beginn übereinstimmt. Wenn das *Schwarzach*-Projekt als Anfang der großen Prosa Bernhards zu verstehen ist, dann ist *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* nicht nur sein ideelles Ende, sondern auch seine tatsächliche Vervollständigung, seine ultimative Abrundung.

0.2 Der literarische Sisyphos

Im Briefwechsel zwischen dem Autor und dem Suhrkamp-Verleger Sigfried Unseld wird die Entstehungsgeschichte des Romans *Korrektur* – dessen Komposition sich um ganze drei Jahre verzögerte – ausgezeichnet geschildert. Zum ersten Mal in einem auf den 24. April 1972 datierten Brief an Unseld erwähnt, hätte das Manuskript gegen Ende November bzw. Anfang Dezember desselben Jahres abgeliefert werden müssen, damit das Buch schon im Frühjahr 1973 erscheinen hätte können. Allerdings erfolgte die Veröffentlichung bekanntermaßen erst drei Jahre später, weil das Werk trotz des Drängens von Unseld in der Zwischenzeit von Bernhard ständig korrigiert und erst am 15. Mai 1975 dem Verleger persönlich übergeben wurde.¹⁰

Die Entstehungsgeschichte von *Korrektur* – die letztendlich als eine wahrhafte ‚Endkorrektur‘ gelesen werden kann, *nomen est omen* – gewährt uns einen bedeutenden Einblick in die

⁹ Wolfram Schütte, *Erinnerungsgestöber*, in „Frankfurter Rundschau“, 25.2.1989, in *Werkgeschichte*, S. 338f.

¹⁰ Siehe: BBU, S. 268ff. Vgl. auch Dressel, S. 74-85. Interessanterweise änderte Bernhard im Laufe dieser drei Jahre nie den Titel des Romans, was sonst relativ oft geschah – man denke etwa an *Der Untergeher*, der erst *Chur* und dann *Der Asphaltgeher* benannt wurde, und an die Kurzprosasammlung *Der Stimmenimitator*, deren ursprünglich geplanter Titel *Wahrscheinliches – Unwahrscheinliches* war (siehe TBW 6, S. 156; TBW 14, S. 564).

Arbeitsweise Bernhards. Bekannt ist, dass der Autor die eigenen Texte auf eine fast besessene Weise korrigierte und umschrieb, bevor er sich damit zufriedengeben wollte. Die meisten Typoskripte der im Thomas-Bernhard-Archiv aufbewahrten Originalwerke sind voller Korrekturschichten, die auf eine intensive Arbeit am Text verweisen. Diese kontinuierliche Auseinandersetzung fand nicht selten zu verschiedenen Zeitpunkten statt, wie die bei der Revidierung verwendeten unterschiedlichen Farben und Schreibmittel zeigen. Streichungen sind auch reichlich vorhanden, bald in der Form von sogenannten maschinenerledigten Sofortkorrekturen – die ganze Wörter durch eine Serie von großen ‚X‘ überschreiben aber oft die gestrichenen Passagen nicht ganz zu verbergen vermochten –, bald zu einem späteren Punkt mit Kugelschreibern oder dicken Filzstiften durchgeführt, was, im letzteren Fall, den Entzifferungsprozess erschwert. In dem Standard-Artikel *Der große Durchstreicher*, das erste Manuskriptblatt von *Frost* beschreibend, bezeichnet der Literaturkritiker Richard Reichensperger ausdrucksvoll das daraus resultierende Schriftbild als „verneinend“:

Mit kraftvollen, optisch fast aktionistisch anmutenden Streichungen, mit der Durchstreichung von allem, setzt diese erste Manuskriptseite ein: Die großen schwarzen Balken und die zornig wie mit Pianistenpranken hingedonnerten Querlinien rufen allesamt „Nein“.

Das ist die Durchstreichung jeglicher „Heimatliteratur“, und der Beginn einer neuen, negativen. Und zugleich ist es auch – hier ganz sinnlich am Papier sichtbar – das Anhämmern der Schreibmaschine gegen erste Eindrücke, erste Einfälle: Fast kein Satz bleibt hier auf dem anderen, wie eine Kettensäge rattert die Maschine darüber hinweg.¹¹

Gerade dieser Moment des Löschens erweist sich aber auch als extrem dynamisch in seiner Negativität: Dadurch, dass etwas gestrichen wird, wird das Ganze neu modelliert und der Text nimmt eine neue Gestalt an. Die Durchstreichung sorgt also nicht bloß für einen Bruch mit dem Geschriebenen, sondern auch für eine progressive Kontinuität, wie Lukas Marco Gisi, Hubert Thüning und Irmgard Wirtz in der Einleitung zu *Schreiben und Streichen* formulieren: „Der praktisch-produktive Gegenpol zum Fortgang des Schreibens ist nicht das Nicht-Schreiben, sondern das Streichen. Denn das Nicht-Schreiben hinterlässt keine Spuren [...]“.¹²

¹¹ Richard Reichensperger, *Der große Durchstreicher*, in „Der Standard“, 9.2.2001.

¹² Lucas Marco Gisi, Hubert Thüning, Irmgard M. Wirtz (hrsg. von), *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Wallstein, Göttingen / Chronos, Zürich, 2011, S. 8.

Die hohe Anzahl von sowohl hand- als auch maschinengeschriebenen Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen in den Manuskripten mag sehr wohl auf diese markierte Tendenz verweisen, die fertige Arbeit ständig in Frage stellen zu wollen, sie bis zum Geht-Nicht-Mehr zu korrigieren, umzuformulieren, umzugestalten. Diese Haltung ist bei Bernhard insbesondere im Rahmen des Prosaschreibens stark akzentuiert, gerade weil Romane und Erzählungen im Vergleich zu Theaterstücken die Eigenschaft besitzen, endgültig und unveränderbar zu sein. Im Gespräch mit Peter Hamm hat sich Bernhard 1977 zu diesem Punkt sehr deutlich geäußert:

Schauspieler füllen einfach wie Beton die Lücken aus, die in der Prosa nicht sind. Mit ihnen kann ich den Tanzboden ausbetonieren, den ich in meinem Leben halt betonieren will. Deshalb gieß ich halt den Schotter und den Zement und Kalk als Theater hinein, damit für mich das Ganze zusammenhält. [...] Die Prosa dagegen ist fertig und aus, Schluß, zu, zementiert.¹³

Gerade die Unmöglichkeit, das Geschriebene und Veröffentlichte zu verändern, lässt Bernhard zum Schluss kommen, „daß ein Buch zu schreiben, eine sehr große Disziplin über einen längeren Zeitraum hin erfordert. [...] An einem Buch schreibt man jahrelang, nicht, und dann kommt der Verleger. Und dann sitzt man wieder allein da und schreibt das nächste Buch“. ¹⁴ Das Prosaschreiben kann sich also leicht in einen frustrierenden Prozess verwandeln, der von einer grundlegenden Unzufriedenheit mit dem Geschriebenen gekennzeichnet ist. Das lässt sich von der Antwort Bernhards auf die Frage Hamms erahnen, was ihn am meisten an seinen Büchern störe:

Daß sie mich nie befriedigen, wenn sie fertig sind, nicht? Also es ist wieder nicht gelungen, das zu machen, was ich eigentlich wollte. Dadurch entsteht ja eben ein neues Buch. Das ist wahrscheinlich der Beweggrund. Und dieser Vorgang wird sich, obwohl ich weiß, es wird immer derselbe sein, ja sicher nicht ändern.¹⁵

Dieser nicht zu überwindende Verdruss ist mit den Ideen der Unvollkommenheit und des Nie-Fertig-Werden-Könnens eng verknüpft, die in den Werken Bernhards intensiv thematisiert werden. Dieses Streben nach dem Vollendeten, nach einer unerreichbaren Perfektion, das so viele der Bernhard'schen Figuren charakterisiert und den Autor in mancher Hinsicht zu einem Epigonen der Romantik macht, findet in der Figur von Sisyphos seinen besten Ausdruck. Der Mythos

¹³ TBW 22,2, S. 123f.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Ebd., S. 129.

des Sisyphos scheint in diesem Fall sehr angemessen zu sein, weil der ehemalige König zu Korinth nicht nur dazu verdammt ist, eine äußerst mühsame Aufgabe zu erledigen – nämlich einen Felsblock auf einen Berggipfel hinauf zu wälzen –, sondern weil diese Strafe für ihn auf ewig festgesetzt worden ist. Einmal am Gipfel angelangt, rollt der Block wieder hinunter, so dass der Prozess für alle Ewigkeit zyklisch wiederholt werden muss. Ähnlich ging es Bernhard, der sozusagen dazu verurteilt war, die eigene Arbeit immer aufs Neue anzufangen, sie oft zu verwerfen und neu zu schreiben, um sie vollkommener zu machen. Aber die Figur von Sisyphos scheint für ihn umso adäquater zu sein, wenn man bedenkt, dass der Felsenblock in dem Mythos nie ganz nach oben getragen werden kann, sondern immer kurz vor der Kuppe hinunterrollt.¹⁶ So ist auch der Versuch Bernhards, Vollständigkeit und Perfektion zu erreichen: Er muss immer kurz vor dem Ziel scheitern.

In *Le mythe de Sisyphe* stellt Camus fest, dass sich der moderne Mensch in derselben Situation von Sisyphos befindet, unfähig, sich einer oft sinnlosen – oder zumindest sinnlos geführten – Alltagsroutine zu entziehen: “L’ouvrier d’aujourd’hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n’est pas moins absurde”.¹⁷ Tatsächlich sind die Protagonisten der Werke Bernhards fast immer dabei, verrückte Beschäftigungen zu erledigen, denen sie jahrelang nachgehen und die sie ständig wiederholen, ohne das Ziel je zu erreichen. Man denke aber vor allem an die Figuren, die seit Jahren mit der Niederschrift eines Buchs bzw. einer wissenschaftlichen Arbeit ringen, ohne je damit fertig zu werden. Der Industrielle in *Verstörung*, Konrad in *Das Kalkwerk*, Roithamer in *Korrektur*, Rudolf in *Beton*, Wertheimer in *Der Untergeher* und nicht zuletzt – sondern gerade als Erster einer langen Reihe – Labil in *Schwarzach St. Veit*: Alles Gesichter derselben Figur, die wohl oder übel interessante Konvergenzen mit dem Autor aufweisen.¹⁸

¹⁶ Siehe Homer, *Odyssee*, Tusculum-Ausgabe, Akademie Verlag, Berlin, 2013 (14. Auflage), Elfter Gesang, vv. 593-600, S. 319: „Ja auch zu Sisyphus sah ich hinein, der leidend sich plagte; / Schob er ja doch einen riesigen Block mit beiden Händen. / Wahrlich, er stieß ihn hinauf bis zum Gipfel und stemmte dagegen. / Brauchte Füße und Hände; doch war es so weit, daß die Höhe / Endlich er hatte, da drängte die Überschwere ihn abwärts. / Wieder dann rollte der schamlose Stein in die Felder hinunter. / Er aber fing wieder an sich zu plagen und stieß, daß der Körper / Triefte von Schweiß; um den Kopf aber kreiste von Staub eine Wolke“.

¹⁷ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Folio Essais n. 11, Paris, 2013, S. 165.

¹⁸ Stanley Kubricks Film *Shining*, der 1980 nach dem gleichnamigen Roman von Stephen King gedreht wurde, scheint auch interessante Ähnlichkeiten mit dem Kosmos Bernhards aufzuweisen. Man denke bloß an die Isolation der Protagonisten, die winterliche Landschaft, die steigende Verrücktheit des Vaters/Schriftstellers und seine Unfähigkeit, das Manuskript fertigzuschreiben, das – wie man in einer alptraumhaften Szene am Ende erfährt – nur die ständige Wiederholung desselben Satzes beinhaltet: „All work and no play makes Jack a dull boy“.

Aber auch in all den Werken, die Berge und Steinbrüche zum Schauplatz der Handlung heranziehen, ist das Sisyphos-Thema zu spüren. In der Erzählung *Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi* wandern die zwei Brüder auf einen Berg, der Aufstieg ist sehr mühsam und langsam, und auf dem Weg nach oben sind sie nicht von einem Felsblock, sondern von ihren eigenen Gedanken an die Vergangenheit beschwert. Ähnlich geht es dem Engländer Midland in *Midland in Stilfs*, der wiederholt jedes Jahr von England nach Südtirol fährt, um nach Stilfs hinaufzukommen, wo seine Schwester begraben ist. Ein ganz anderes Szenario bietet *Jauregg*, wo der Erzähler in einem Steinbruch seines reichen Onkels arbeitet. Vom Außenleben abgekapselt, führt er täglich seine monotonen Büroaufgaben aus, auf eine Weise, die den Leser unweigerlich an die absurde Welt Kafkas erinnert.¹⁹

Tatsächlich, wie von Camus postuliert, kann man in Sisyphos den Helden des Absurden sehen, dessen „mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever“.²⁰ Aber der französische Philosoph meint auch, in diesem scheinbar ins Nirgendwo führenden Prozess einen positiven Moment zu erkennen, den er als 'Stunde des Bewusstseins' bezeichnet: „A chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin“.²¹ Ähnlich geht es Bernhard mit dem Schreiben: So tief verwurzelt die Idee auch ist, der Tod beherrsche alles im Bernhard'schen Kosmos, so erweist sich das stete Schreiben für den Autor doch als lebensbekräftigendes Moment. Geht man davon aus, dass ein Prosawerk zum Stein wird, sobald es abgeschlossen ist, so ist der Beginn der Arbeit an einem neuen Werk ein Versuch, die Fluidität der Sprache zu erhalten. Durch diese unermüdliche Arbeit kämpft Bernhard wie ein moderner Sisyphos gegen die unabdingbare Zementierung der Prosa, und der Roman ist sein Felsblock, den er jedes Mal mit erneuerter Geduld nach oben trägt. „Il est plus fort que son rocher“.²²

¹⁹ Auf eine den Kosmos von *Jauregg* prägende „Sisyphos-Existenz“ hat auch Otto F. Best aufmerksam gemacht (Otto F. Best, *Säkularisierte Eschatologie*, in Thomas Bernhard, *Der Wetterfleck. Erzählungen*, hrsg. von Otto F. Best, Reclam, Stuttgart, 1976, S. 63-76). Siehe *Werkgeschichte*, S. 77.

²⁰ Camus, S. 164.

²¹ Ebd., S. 165.

²² Ebenda.

0.3 Das Testament als Schlüssel zum Nachlass²³

Doch auch dieser scheinbar endlose Prozess musste früher oder später ein Ende nehmen. Als 1989 Bernhards Testament der Öffentlichkeit bekanntgemacht wurde, konnten die wahren Bernhardianer von dem absoluten Aufführungs- und Druckverbot seiner Werke innerhalb Österreichs nicht überrascht sein. Während seiner ganzen Karriere hatte sich Thomas Bernhard als exzentrischer, übertreibungslustiger, manchmal ja schwieriger Autor und Mensch benommen. Sein Leben wurde von literarischen Exzessen, Aufführungsskandalen, Konflikten im Umgang mit berühmten österreichischen – aber auch mit nicht wenigen deutschen – Persönlichkeiten charakterisiert, die ihn unter seinen Landsleuten nicht immer beliebt machten. Bernhard war zwar nicht mehr da, sein Land musste jedoch eine letzte Ohrfeige kassieren. In seinem Testament, das am 10. Februar 1989 vom Salzburger Notar Rudolf Peyrer-Heimstätt verfasst wurde, erweckt der Punkt IV. besondere Aufmerksamkeit:

Weder aus dem von mir selbst bei Lebzeiten veröffentlichten, noch aus dem nach meinem Tod gleich wo immer noch vorhandenen Nachlaß darf auf die Dauer des gesetzlichen Urheberrechts innerhalb der Grenzen des österreichischen Staates, wie immer dieser Staat sich kennzeichnet, etwas in welcher Form immer von mir verfaßtes Geschriebenes aufgeführt, gedruckt oder auch nur vorgetragen werden.

Ausdrücklich betone ich, dass ich mit dem österreichischen Staat nichts zu tun haben will und verahre mich nicht nur gegen jede Einmischung, sondern auch gegen jede Annäherung des österreichischen Staates meine Person und meine Arbeit betreffend in aller Zukunft.

Nach meinem Tod darf aus meinem eventuell gleich wo noch vorhandenen literarischen Nachlaß, worunter auch Briefe und Zettel zu verstehen sind, kein Wort mehr veröffentlicht werden.²⁴

Nicht viele Autoren haben für die Verwaltung des eigenen Nachlasses solche strengen Regeln festgesetzt wie Thomas Bernhard. Die hier vermittelte Absicht ist sehr klar: Nichts von all dem, was von ihm zu Lebzeiten produziert worden ist, egal ob Publiziertes oder Unveröffentlichtes, darf innerhalb der Grenzen des österreichischen Staates weder inszeniert, noch gedruckt, noch

²³ Dieses und folgendes Kapitel – so wie teilweise auch Kapitel 0.6 – sind unter wertvoller Anregung eines von Herrn Prof. Roland Berbig (Humboldt-Universität zu Berlin) gehaltenen Seminars zum Thema „Nachlassbewusstsein“ (Università di Ferrara, 4.-6.4.2016) entstanden.

²⁴ BBH, S. 13. Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Karl Ignaz Hennetmair ist das einzige Werk, in welchem das Testament als Kopie vollständig enthalten ist. Der Punkt IV. wird allerdings auch in der Biografie Mittermayers zitiert (Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Eine Biografie*, Residenz Verlag, Wien – Salzburg, 2015, S. 432) und in Manuela Dressels Buch (Dressel, S. 152).

in der Öffentlichkeit vorgelesen bzw. rezitiert werden – zumindest bis zum Ablauf des gesetzlichen Urheberrechts, was erst im Jahre 2059 passieren wird. Außerdem darf aus seinem Nachlass nichts publiziert werden. Liest man diese Zeilen, ist man sofort an die testamentarische Notiz eines anderen bedeutenden Autors deutscher Zunge erinnert, nämlich Franz Kafka, der vermutlich Ende 1921 an den Freund Max Brod schrieb:

Liebster Max, meine letzte Bitte: alles was sich in meinem Nachlaß (also im Bücherkasten, Wäscheschrank, Schreibtisch zuhause und im Bureau, oder wohin sonst irgendetwas vertragen worden sein sollte und Dir auffällt) an Tagebüchern, Manuscripten, Briefen, fremden und eigenen, Gezeichnetem u.s.w. findet restlos und ungelesen zu verbrennen, ebenso alles Geschriebene oder Gezeichnete, das Du oder andere, die Du in meinem Namen darum bitten sollst, haben. Briefe, die man Dir nicht übergeben will, soll man wenigstens selbst zu verbrennen sich verpflichten.

Dein

Franz Kafka.²⁵

Dieser Zettel ist derart berühmt, dass er hier keiner weiteren Erklärung bedarf. Es ist immerhin sehr interessant zu beobachten, wie der Heidelberger Germanist Roland Reuß in der Einleitung seiner großen Kafka-Ausgabe das Dilemma rationalisiert hat, mit welchem Max Brod nach der Lektüre dieser Zeilen konfrontiert wurde. Laut Reuß enthält Kafkas Zettel einen unerlässlichen Widerspruch, der Brod von jeder Schuld befreien würde: Der Freund hatte nämlich die Aufgabe, alles „restlos und ungelesen zu verbrennen“, aber um das zu machen, musste er zuerst den Nachlass lesen, da der Zettel selbst Teil der Hinterlassenschaft ist. Zu diesem Punkt äußert sich Reuß extrem klar:

Liest man nämlich genauer, wird deutlich, daß der Wortlaut des Schriftstücks mit den Bedingungen seines Vollzugs, seiner Exekution, eine Paradoxie konstellierte, die Brod niemals hätte auflösen können. [...] Schon mit dem Lesen des Zettels, *durch den Vollzug dieser Lektüre*, konnte ihm nicht mehr entsprochen werden. Die Bitte, den Nachlaß als ganzen ungelesen auszulöschen, strich sich selbst durch den Vollzug der Lebensbewegung durch und war nur als durchgestrichene noch zu lesen.²⁶

Es ist übrigens hervorzuheben, wie suspekt – oder zumindest zweideutig – die kalkulierte Präzision Kafkas in der Ortsangabe vorkommt: Sorgfältig nennt der Autor jeden Platz, wo Brod seine

²⁵ BK, S. 365.

²⁶ Roland Reuß, *Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe*, in Franz Kafka, *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte* [Einleitungsband], hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Stroemfeld Verlag, Basel/Frankfurt, 1995, S. 10.

Schriften sehr wahrscheinlich finden würde, „im Bücherkasten, Wäscheschrank, Schreibtisch zuhause und im Bureau“. Diese Eifrigkeit kann sicher mit dem Vernichtungsplan verknüpft sein, aber in ihr könnte in plausibler Weise auch ein unbewusster Wunsch der Aufbewahrung stecken. Indem er dem Freund Max konkrete Hinweise gibt, sorgt er dafür, dass nichts nach seinem Tod verschollen bleibt.

Es darf außerdem nicht vergessen werden, dass der Prager Autor auch eine zweite Schrift hinterlassen hat, die auf den 29. November (sehr wahrscheinlich 1922) zu datieren ist und andere widersprüchliche Passagen aufweist:

Lieber Max, vielleicht stehe ich diesmal doch nicht mehr auf, das Kommen der Lungenentzündung ist nach dem Monat Lungenfieber genug wahrscheinlich und nicht einmal daß ich es niederschreibe, wird sie abwehren, trotzdem es eine gewisse Macht hat.

Für diesen Fall also mein letzter Wille hinsichtlich alles von mir Geschriebenen:

Vor allem, was ich geschrieben habe, gelten nur die Bücher: Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt und die Erzählung: Hungerkünstler. (Die paar Exemplare der ‚Betrachtung‘ mögen bleiben, ich will niemandem die Mühe des Einstampfens machen, aber neu gedruckt darf nichts daraus werden.) Wenn ich sage, daß jene 5 Bücher und die Erzählung gelten, so meine ich damit nicht, daß ich den Wunsch habe, sie mögen neu gedruckt und künftigen Zeiten überliefert werden, im Gegenteil, sollten sie ganz verloren gehen, entspricht dieses meinem eigentlichen Wunsch. Nur hindere ich, da sie schon einmal da sind, niemanden daran, sie zu erhalten, wenn er dazu Lust hat.

Dagegen ist Alles, was sonst an Geschriebenem von mir vorliegt (in Zeitschriften Gedrucktes, im Manuskript oder in Briefen) ausnahmslos soweit es erreichbar oder durch Bitten von den Adressaten zu erhalten ist (die meisten Adressaten kennst Du ja, in der Hauptsache handelt es sich um Frau Alice M, Frau Julie geb. Wohryzek und Frau Milena Pollak, vergiß besonders nicht paar Hefte, die Frau Pollak hat) – alles dieses ist ausnahmslos am liebsten ungelesen (doch wehre ich Dir nicht hineinzuschauen, am liebsten wäre es mir allerdings wenn Du es nicht tust, jedenfalls aber darf niemand anderer hineinschauen) – alles dieses ist ausnahmslos zu verbrenne und dies möglichst bald zu tun bitte ich Dich

Franz²⁷

Wenn schon der erste Zettel zweifeln lässt, ob Kafkas Zeilen die tatsächliche Vernichtung seines ganzen unveröffentlichten Materials erstreben oder vielmehr Spuren eines Aufbewahrungswun-

²⁷ BK, S. 421f.

sches aufweisen, scheint das zweite Dokument – das noch genauere Informationen zum Ort enthält, wo sich seine Manuskripte befinden – diese Idee nur mehr zu befestigen. Die Stellung Kafkas in diesen Zeilen wirkt noch zwiespältiger und unsicherer, die Verfügungen durchgehend gemildert („Nur hindere ich, da sie schon einmal da sind, niemanden daran, sie zu erhalten“, „doch wehre ich Dir nicht hineinzuschauen“), als wäre der Wille zur Selbstvernichtung schon während des Schreibens schwach geworden.²⁸ Ein Wille, den auch das Schreibmittel selbst zu entkräften scheint: Der Bleistift. Wie dem auch sei, schließlich kommt hier ein zweites Mal die Anweisung „ausnahmslos am liebsten ungelesen“ (diesmal sogar unterstrichen) vor, die Brod von jeder möglichen Schuld freisprechen soll. Es ist im Grunde die kontinuierliche Wiederholung der Konzepte, die den Willen Kafkas schwächt, und letztendlich die Existenz zweier ähnlicher Zettel, die eine testamentarische Verfügung ungültig machen. Es ist, schreibt Reuß, als hätte Kafka das Geschriebene gestrichen und somit seinen Willen selbst annulliert. Mit einem sehr klaren Bild verdeutlicht der Heidelberger Germanist diese Idee:

Kafka schreibt einen Satz aufs Papier, streicht ihn und schiebt ihn Dir über den Schreibtisch, den Ort, wo sich Schreiben und Praxis im Hand-Werk verschränken, hinüber. Du kannst den Satz, durchgestrichen, lesen. Du bist freigesetzt (frei und gesetzt), Dich zu ihm zu verhalten: Was gilt, hängt nunmehr von Dir ab.²⁹

Nach dieser kurzen Analyse der testamentarischen Verfügung Kafkas könnte man den Eindruck haben, es sei nicht ganz angemessen, diese mit dem Testament Thomas Bernhards zu vergleichen. Die Situation bei Kafka mag erheblich radikaler als bei Bernhard erscheinen: Vernichtung des Nachlasses durch Verbrennung einerseits, absolutes Aufführungs-, Druck- und Vortragsverbot innerhalb der Grenzen des österreichischen Staates auf die Dauer des gesetzlichen Urheberrechts und Publikationsverbot der Nachlassmaterialien andererseits.³⁰ Aber der Schein trügt, und

²⁸ Zu diesem Punkt notiert Reuß, dass die Formulierung beider testamentarischen Dokumente auffällige Unterschiede aufweist. Der erste Zettel wird an Brod als „Liebster Max“ adressiert und trägt eine ganz formelle Unterschrift („Dein Franz Kafka“). Der Zweite hingegen weist einen vertraulicheren, intimeren Ton auf, indem Brod mit „Lieber Max“ angesprochen wird und der einfache Name „Franz“ als Unterschrift aufscheint. Es wäre also nicht übertrieben zu behaupten, dass der Wille Kafkas im zweiten Dokument eindeutig milder – wenn nicht schwächer – vorkommt. Vgl. Reuß 1995, S. 10, Fußnote 18.

²⁹ Ebd., S. 13. Die Kursivschreibung ist vom Autor selbst.

³⁰ Die vielbesprochene Radikalität der Bitte Kafkas stellt allerdings kein Novum in der Literaturgeschichte dar: Bereits Vergil hatte vor seinem Tod Verfügungen hinterlassen, dass sein unvollendetes Werk, die *Aeneis*, hätte verbrannt werden müssen. Doch beschlossen seine Nachlassverwalter Lucius Varius Rufus und Plotius Tucca – richtige Vorläufer von Max Brod – das Werk zu retten und es mit so wenig Änderungen wie möglich herauszugeben. In der Geschichte lassen sich aber auch Fälle von Autoren registrieren, die es

die zwei Testamente weisen interessante Affinitäten auf. So wie Kafkas Zettel Max Brod vor eine beinahe kafkaeske Situation stellte, wirkte – und wirkt heute noch, denn das Thema ist noch nicht ganz vom Tisch – auch Bernhards letztwillige Verfügung wie ein letztmaliges Übertreibungsstück. Zu diesem Punkt schreibt Hans Höller:

Bei einem Autor, der jahrzehntelang Hinterlassenschaften, Nachlässe und testamentarische Verfügungen zu seinem literarischen Thema gemacht hatte, war damit zu rechnen, daß auch sein eigenes Testament ein vieldeutiges Kunstwerk darstellen würde.³¹

Es wäre hier absolut überflüssig, all die Werke Bernhards zu zitieren, in welchen das Thema der Erbschaft angedeutet wird. Es handelt sich nämlich um einen der Hauptkerne seiner Poetik, der von *Amras* bis zu *Auslöschung* fortwährend präsent ist und von welchem schon im *Schwarzach*-Projekt einige Spuren zu finden sind. So wie Kafka kein klares, durchsichtiges Testament hinterlassen hat, das Brod – auch kraft der (intendierten?) Widersprüchlichkeit des Inhalts beider Zettel – ermöglichte, mit dem emotionellen und legalen Dilemma schnell klar zu werden,³² ist auch Bernhards Testament nicht frei von problematischen Aspekten, die – den Zetteln Kafkas nicht unähnlich – ein sogenanntes *double bind* aufweisen. Man könnte sich nämlich fragen, wie Bernhard hoffen konnte, weiter berühmt zu bleiben, wenn buchstäblich keines seiner Werke mehr in Österreich aufgeführt bzw. gedruckt und nichts mehr aus seinem Nachlass veröffentlicht hätte werden können. Hätte er literarisch endgültig verschwinden wollen, hätte er selbst am besten alles vernichten sollen. Allerdings soll er parallel dazu auch einen Plan für die Erhaltung seiner Erinnerung entworfen haben. Kurz vor seinem Tod, am 28. Januar 1989, bat er Siegfried Unseld, seinen Vierkanthof in ein Museum über die eigene Figur zu verwandeln.³³ Aber warum wollte er

doch geschafft haben, die Spuren ihrer Arbeit beinahe komplett zu verwischen. Dem Historiker Ernst Kantorowicz (1895-1963) und dem Philosophen Harold Cherniss (1904-1987) ist es z.B. gelungen, von ihren literarischen Erben ihre Nachlässe verbrennen zu lassen. Vgl. Ulrich Raulff, *Nachlass und Nachleben. Literatur aus dem Archiv*, in Stéphanie Cudré-Mauroux, Irmgard M. Wirtz (hrsg. von), *Literaturarchiv – Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive*, Wallstein, Göttingen / Chronos, Zürich, 2013, S. 20f.

³¹ Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1993, S. 8f.

³² Bereits am 17. Juli 1924 – Kafka starb am 3. Juni 1924 – erschien in der „Weltbühne“ ein Artikel von Max Brod, in welchem er die Nachlassausgabe ankündigte und die Gründe erklärte, die ihn dazu bewogen hatten. Im Artikel ist übrigens der Inhalt der zwei Zettel wiedergegeben, die somit zum ersten veröffentlichten Teil des Nachlasses wurden. Vgl. Max Brod, *Franz Kafkas Nachlaß*, in „Die Weltbühne“, 20 Jg., Nr. 29, 17. Juli 1924, S. 106-109.

³³ Vgl. BBU, S. 809-810: „[...] – oh überraschendes Wunder – ich sollte dies zu einem Bernhard-Museum gestalten! Am besten wäre es, wenn man in eigenem Abstand zum Haus ein kleines ‚Häuserl‘ errichtete, wo ein Verwalter und die, die im Museum arbeiten wollten, wohnen könnten. Was sollen das für Leute sein, die da wohnen und arbeiten, fragte ich? Ja, nun einmal ein Verwalter, der nach dem Rechten schaut,

aus seinen Häusern ein Zentrum zur Dokumentation über sein Leben und seine Arbeit machen und hingegen die Schriften, den physischen Ort, wo gerade diese Arbeit am besten anschaulich wird, unzugänglich machen?³⁴ Die Tatsache ist an sich ein nicht zu unterschätzender Widerspruch, bedenkt man, dass Bernhard für diese Museifizierungsaufgabe des Vierkanthofes in Obernathal ausgerechnet seinen Verleger ausgewählt hatte, denjenigen, der neben seinem Bruder und Universalerben Dr. Peter Fabjan dann zum Vollstrecker seines testamentarischen Willens werden sollte. Hat der Autor tatsächlich angenommen, dass der eigene Verleger die Interessen des Verlags nicht pflegen würde, bedenkt man insbesondere, wieviel Material aus seinem Nachlass zu dem Zeitpunkt noch veröffentlichungswürdig war – und heute noch ist? Aus dem Briefwechsel mit ihm geht deutlich hervor, wie zuvorkommend er Bernhard gegenüber war und versuchte, seine nicht immer bescheidenen Wünsche zu erfüllen, aber auch, wie sehr er ihn unter Druck setzte, um seine Manuskripte zu erhalten und zu verlegen. Es ist, als hätte Bernhard denselben Fehler begangen wie Kafka, der wiederum seinen Nachlass Max Brod überantwortete, seinem intimsten Freund aber ausgerechnet auch der Person, die ihn ständig zum Publizieren ermuntert hat.

All diese Punkte führen also zum Schluss, dass Bernhard sehr wahrscheinlich ein Testament verfasste, dessen Undurchführbarkeit ihm selbst bewusst war – und tatsächlich wird das auch von Peter Scheinecker juristisch bestätigt, der in seinem Buch *Das Testament des Thomas Bernhard aus urheberrechtlicher Sicht* schreibt, dass „Dr. Peter Fabjan, was die Umsetzung des Testaments anbelangt, vollkommen frei war“.³⁵ Es ist also vielmehr anzunehmen, dass Bernhard eine solche heikle Schrift absichtlich hinterlassen hat, die als Fortsetzung der langjährigen Querelle mit dem österreichischen Staat und seiner Gesellschaft zu verstehen ist, ja als „wichtiger Teil seiner Selbstinszenierung als Schriftsteller [...], unabhängig davon, wie seine Erben damit umgegangen sind“.³⁶ Ein Testament, das die Vollstrecker vor eine Art Rätsel stellen sollte und gleichzeitig verhöhnnte, und das in mancher Hinsicht – ähnlich wie bei Kafka – auch den Narziss-

und dann Leute, die sich vielleicht um sein Werk kümmern sollten, aber es bräuchten nicht nur Wissenschaftler sein, die das Werk von Thomas Bernhard erforschten, es könnten auch andere Gegenstände erforscht werden“.

³⁴ Vgl. dazu auch Tim Reuter, „Vaterland, Unsinn“. *Thomas Bernhards (ent-)nationalisierte Genieästhetik zwischen Österreich-Gebundenheit und Österreich-Entbundenheit*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013, S. 36f.

³⁵ Peter Scheinecker, *Das Testament des Thomas Bernhard aus urheberrechtlicher Sicht*, VDM, 2008, S. 37.

³⁶ Reuter, S. 38.

mus seines Verfassers und die Liebe für sein Schaffen durchsickern lässt. Aber auch im Stil erinnert dieses Dokument an ein typisches Bernhard-Stück. Der berühmte und am Anfang dieses Kapitels aufgeführte vierte Punkt ist nämlich der längste im Testament und besteht aus nur drei Sätzen, die in ihrer präzisen Formulierung und juristischen Genauigkeit sehr wohl an die Prosa Bernhards erinnern, an die komplizierte Hypotaxis und an die darin oft vorkommenden Partizipialkonstruktionen.

Bei dem vierten Punkt handelt es sich aber auch um einen „Kunstgriff“, wie der luxemburgische Germanist Tim Reuter in seiner Dissertation schreibt, „mit dem Bernhard fortan jede politische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Nachlass und seinem Werk in ein fragwürdiges Licht gestellt hat, da sie von ihm nicht autorisiert worden ist“.³⁷ Mit dieser Passage hebt Reuter einen ganz zentralen Aspekt hervor, denn während die Gründung der Thomas-Bernhard-Privatstiftung im Jahr 1998 dem Testament ein Korrektiv entgegensetzte und die Wiederaufnahme regelmäßiger Theateraufführungen innerhalb Österreichs ermöglichte, stellt die wissenschaftliche Arbeit mit den Nachlassmaterialien noch ein Problem dar. Das hat natürlich nicht verhindert, dass der Suhrkamp Verlag in den vergangenen Jahren – mit der Genehmigung von Dr. Peter Fabjan – andere Werke veröffentlichte, wie etwa *Meine Preise* (2010), *Goethe Schtirbt* (2011), die schon erwähnten Vorstufen zu *Frost*, *Argumente eines Winterspaziergängers* und *Leichtlebig* (2013) und die im Band 21 der Werkausgabe enthaltene Gedichtsammlung *Frost* (2015). Auch die Herausgabe der zwei Briefwechsel mit Siegfried Unseld (2010) und Gerhard Fritsch (2013, allerdings im Korrektur Verlag erschienen), und die *Briefe an Thomas Bernhard* (voraussichtlich 2018 beim Korrektur Verlag) der ehemaligen Suhrkamp-Lektorin Anneliese Botond verweisen darauf, dass man dabei ist – allmählich aber sicheren Schrittes – immer mehr unveröffentlichtes Material herauszugeben. Dass sich unter diesen Werken, die trotz des Veröffentlichungsverbot für die Veröffentlichung bestimmt wurden, das *Schwarzach*-Projekt nicht befindet, mag die vorliegende Arbeit in ein problematisches Licht stellen. Wer sich in die Fassungen dieses Debütromans einliest und darüber schreiben will, muss sich nämlich bewusst sein, nicht ganz im Sinne von Bernhards Testament zu agieren – und gleichzeitig darf er auch nicht vergessen, dass dieses Werk unter Urheberrechtsschutz steht und daher noch im Zentrum der Interessen des Suhrkamp Verlags liegt. Wie Dr. Peter Fabjan in einem Gespräch mit Raimund Fellingner betont, soll man aber berücksichtigen, in welchem Kontext das Testament entstanden ist, und wie dieser seinen Inhalt beeinflusste:

³⁷ Ebd, S. 23.

Es war eine gewaltige Herausforderung, es war ein Fanal, als solches geschrieben, in einer tiefen Verletztheit, in einem Wutanfall, da ist das Testament geschrieben worden. Es war ein Fanal, nur es war von Beginn an klar, dass es in dieser Formulierung, wie es dort drinnen steht, wenn man's wörtlich nimmt, nicht durchführbar war.⁵⁸

Überlegt man sich, zu welchem Zeitpunkt seiner Karriere und in welchem gesundheitlichen Zustand der Autor seinen letzten Willen verfasste, so ist das Testament wirklich als Fanal zu betrachten, das ein letztes Mal die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregen und für Bernhard allein sein Werk beanspruchen sollte. Wenn man das nachvollzieht und bereit ist, die Werkstätte des Autors mit Ehrfurcht zu betreten, so scheint die Annäherung an den Nachlass wieder möglich oder jedenfalls weniger fragwürdig. In dieser Hinsicht stellt das Testament nicht nur ein Verbot dar, es wird vielmehr zum Schlüssel, um den Wert des Nachlasses zu verstehen.

0.4 Nachlassbewusstsein bei Thomas Bernhard

Das Durcheinander der Manuskripte erschien als unbeschreiblich, ebenso ihre Masse. Aus Schubladen kam immer mehr zum Vorschein. Material über Material. Mühsam und langwierig erarbeitete Notizensammlungen. Es erwies sich als fast unmöglich, hier kurzerhand ein paar Konvolute zu vernichten. Es erwies sich als nahezu unmöglich, einen brauchbaren Einteilungsgrund, ein Ordnungsprinzip zu finden. Oder ein gefundenes Prinzip ging wieder verloren, es wurde von der Masse erdrückt, man konnte sich daran nicht mehr aufrichten und emporraffen. So entstand beim Umlegen und Einteilen der vielen Stöße Papiers geradezu ein Gefühl der Schwäche in den Handgelenken, vom Kopfe ganz zu schweigen.⁵⁹

Heimito von Doderer

⁵⁸ Peter Fabjan, Raimund Fellinger, *Peter Fabjan über seinen Bruder Thomas Bernhard, das Erbe und die Häuser. Ein Gespräch mit Raimund Fellinger*, Online-Zugriff: <https://www.youtube.com/watch?v=pFb5XiE62DE>

⁵⁹ Heimito von Doderer, *Tod einer Dame im Sommer*, in Heimito von Doderer, *Unter schwarzen Sternen. Erzählungen*, Biederstein Verlag, München, 1966, S. 42.

Wer die verschiedenen *Schwarzach*- Fassungen einsieht, kann sich relativ schnell ein Bild der Bernhard'schen Idee vom Nachlass machen. Ganz unabhängig von der Entstehungszeit geordnet und ohne klare Angaben, die zu einer möglichen chronologischen Zuordnung verhelfen könnten, sind diese Manuskripte und Typoskripte lange Jahre in drei verschiedenen Boxen liegengelassen und von den ehemaligen Archivaren des Thomas-Bernhard-Archivs anlässlich der Fertigstellung der Kommentare zu den Bänden 1 und 11 der Werkausgabe (*Frost* und *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*) ansatzweise erschlossen worden. Dass jemand Jahre nach dem Tode des Autors bemüht war, eine gewisse Ordnung in die Unordnung zu bringen, deutet sehr klar darauf hin, dass Bernhard selbst aus irgendwelchen Gründen nicht dazugekommen ist, das eigene Oeuvre systematisch zu katalogisieren. Hier eröffnen sich zwei möglichen Szenarien: Hat er einfach nie Interesse gehabt, das eigene Werk thematisch bzw. chronologisch zu ordnen, oder wollte er es schließlich machen, fühlte sich jedoch insbesondere in den letzten Monaten, geschwächt von der Krankheit, dieser Aufgabe nicht mehr gewachsen? Die richtige Antwort ist sehr wahrscheinlich die Erste: Nichts ist unvorstellbarer, als der Gedanke eines Thomas Bernhard, der in der Manier Arno Schmidts haargenau und fast manisch die eigenen Schriften in mehreren eigens gebauten Kästchen ordentlich aufbewahrt – man denke z.B. an die Entstehung von *Zettels Traum* –, um absoluter Herr über die eigene Produktion zu sein. Noch war Bernhard – so groß die Liebe zu seinen Werken sicher war – etwas wie ein zweiter Goethe, der noch vor seinem Tod einen „junge[n], frische[n], in Bibliotheks- und Archivgeschäften wohlbewanderte[n] Mann“ (den Bibliothekar Friedrich Theodor David Kräuter) beauftragt hatte, sein ganzes Schaffen zu katalogisieren und zuzuordnen.⁴⁰ Bernhard war vielmehr der Typus des ungezügelter Genies, der ein Testament als wahrhaftes Kunstwerk niederschrieb und überhaupt keine Anleitungen zur Zuordnung der eigenen in den verschiedenen Häusern liegengelassenen Nachlasspapiere hinterließ, sondern bis ans Ende – solange ihm Kraft blieb – literarisch produktiv war. In dieser Hinsicht kann man behaupten, dass Bernhard die eigene Nachlasssituation schon mit dem Roman *Korrektur* entworfen und vorweggenommen hatte: In der Figur von Roithamer kann man den aus dem Leben ausgeschiedenen Bernhard sehen und in dem Erzähler, der Tag und Nacht an der Zuordnung der Hinterlassenschaft des verstorbenen Freundes arbeitet, seinen Archivar.

⁴⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Archiv des Dichters und Schriftstellers*, in *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1887-1919 erschienenen Weimarer Ausgabe oder Sophien-Ausgabe, München 1987, Bd. 41.2, S. 25-28, hier S. 27.

Um die Stellung Bernhards besser zu verstehen, lohnt es sich hier ohnehin, ein paar Worte zur Institution des Archivs zu verlieren. Etymologisch gesehen, leitet sich das Wort ‚Archiv‘ über das lateinische ‚Archivum‘ vom griechischen ‚ἀρχεῖον‘ (‚Regierungsgebäude‘) ab, dessen Wortstamm wiederum derselbe von ‚ἀρχή‘ ist, was u.a. ‚Beginn‘ und ‚Regierung‘ heißt. Das Archiv ist also das Gebäude, in welchem die Archivalien verwaltet und regiert werden, nachdem sie zuerst aussortiert wurden. Allzu oft vergisst man aber, wie arbiträr und also politisch die Natur dieser Aussortierung ist, die bestimmen kann, was ins Archiv gehört und was nicht. Was die Nachwelt über die Vergangenheit erfahren wird und was nicht. Bereits Foucault war zu dem Schluss gekommen, dass ein Archiv im Grunde ein Gesetz ist, „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann“.⁴¹

Ferner muss noch unter den Institutionen unterschieden werden, welche die Form des Archives und die Komposition des darin enthaltenen Nachlasses bestimmen. Am Beispiel Goethes wird gezeigt, dass es der Autor selbst sein kann, der eine glänzende Hülle für das eigene Oeuvre anfertigt und sorgfältig bestimmt, was die Nachkommen von ihm lesen werden können und in welcher Form. Allerdings, wie Klaus Kastberger richtig hervorhebt, sollte man auch berücksichtigen, dass des Barden Wunsch, sein ganzes Werk zu katalogisieren, auf die frühere Tätigkeit am Weimarer Hof zurückgeführt werden kann: Es war nicht Goethe, der „die Formation des literarischen Nachlasses erfunden [hat, S.A.], sondern jener Teil in Goethe, der Beamter in Weimar und als solcher ein ausgesprochener ‚Aktensportler‘ war“.⁴² Mit dieser Operation scheint nämlich Goethe die Betonung auf eine unmittelbare und praktischere Nützlichkeit legen zu wollen, und zwar auf den Gewinn eines direkten Überblicks über das eigene Gesamtwerk. Man hat fast den Eindruck, dass er – „in wehmütige Verworrenheit versetzt“ –⁴³ mehr um einen Verlust für sich fürchte, als dass seine Produktion für die Nachwelt verloren gehen könnte. Statt in die Zukunft ist sein Blick eher auf die Gegenwart und teilweise auch in die Vergangenheit gerichtet, bedenkt man, dass er als Ausgangspunkt für seine Reflexionen das Beispiel der Werkausgabe Lessings heranzieht, die er sich gerne in seinem Leben mehrmals vor Augen geführt hatte, und die ihn zur Erschaffung einer eigenen anregte. Nur einmal ist in seiner Schrift von der Zukunft die Rede, und zwar wenn er die geleistete Arbeit lobt, die auch seinen Freunden nützlich sein

⁴¹ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp, Frankfurt, 1973, S. 187.

⁴² Klaus Kastberger, *Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs. Über die Anfänge des europäischen Archivwesens, die Selbsthistorisierung von Autoren und die Wohnung der Schriftstellerin Friederike Mayröcker*, in *Recherche. Zeitung für Wissenschaft* 1/2014, S. 22.

⁴³ Goethe, S. 27.

wird, „die sich [s]eines Nachlasses annehmen möchten“.⁴⁴ Andererseits ist es auch klar, dass Goethe – obwohl gerade ihm die Nachwelt die Entwicklung eines ersten Nachlassbewusstseins verdankt – in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht vorausahnen oder sich nur schwer vorstellen konnte, dass ein größeres, aus Wissenschaftlern und Kritikern bestehendes Publikum nach seinem Ableben Interesse an einer wissenschaftlich-philologischen Aufarbeitung seiner Werke haben würde.

Stirbt der Autor, ohne dass er vorher Verfügungen zur Strukturierung des eigenen Nachlasses gegeben hat, so wird diese Arbeit von Familienangehörigen oder externen Archivaren übernommen, die aber naturgemäß das Risiko eingehen, dem Nachlass eine verfälschte und mit den Ideen des Autors nicht übereinstimmende Gestalt zu verleihen. Die Materialien gehen nämlich das Risiko ein, nach einer vollkommen anderen Logik zugeordnet zu werden, ungeachtet der ursprünglichen, nachvollziehbaren bzw. nicht nachvollziehbaren Zuordnungsstrategie. Auch Kastberger schreibt dazu: „Wer jemals ein modernes Literaturarchiv betreten und dort nach heute geltenden Prinzipien geordnete Bestände eingesehen hat, weiß, dass die Ablageformen dieser Bestände mit der ursprünglichen Lage und den Ordnungszusammenhängen der Materialien an realen Orten literarischer Produktion nicht das Geringste zu tun haben“.⁴⁵

In rezenten Zeiten hat sich aber auch ein anderes Nachlass-Modell entwickelt, das von dem Schriftsteller selbst als ‚Vorlass‘ an Bibliotheken und Literaturarchive geschenkt bzw. verkauft wird. Diese Praxis wurde z.B. von AutorInnen des Kalibers von Peter Handke, Friederike Mayröcker, Ilse Aichinger und Günter Eich angewendet, um nur ein paar berühmte österreichische Namen zu nennen. Es handelt sich in diesem Fall um ein Verfahren, das dem Autor erlaubt, gewisse Ordnungszusammenhänge unverändert zu halten und also aufzupassen, dass sein Nachlass von den Verwaltungszentren korrekt rezipiert wird. Damit kann er sich übrigens eine intensive Texterschließung vonseiten geeigneter (Nachwuchs-)Wissenschaftlern sichern, während er noch lebt, und somit das Interesse an seiner Produktion fördern. Allerdings weisen Vorlässe auch einen unübersehbaren finanziellen Aspekt auf, da sie in der Regel von außenstehenden Institutionen gegen respektable Summen erworben werden. In einer Zeit, wo die Vorlass-Praxis noch nicht verbreitet war, im Jahre 1936, schrieb Robert Musil in der Vorbemerkung zum Erzählband *Nachlass zu Lebzeiten*, in welchem er einige seiner bislang unveröffentlichten Erzählungen publizierte, um provokatorisch die postume Herausgabe des eigenen Nachlasses zu verhindern:

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Kastberger, S. 23.

„[...] in der Regel haben die Nachlässe eine verdächtige Ähnlichkeit mit Ausverkäufen wegen Auflösung des Geschäfts und mit Billigergeben“.⁴⁶ Mit anderen Worten: Mit der Herstellung eines Nachlasses gibt ein Autor – oder wer ihn dabei vertritt – dem großen Publikum seine geheime Seite preis, eine Seite, die er sonst am liebsten verborgen gehalten hätte. Diese Aussage könnte aber aus heutiger Sicht auch anders gedeutet werden und – anstatt Nachlässe – Vorlässe direkter betreffen, die nicht selten von Autoren gegen Karriereende „hinterlassen“ werden, auch des Geldes wegen.

Bernhard, der zwar der gleichen Autorengeneration wie Aichinger, Eich, Mayröcker und Handke zugeschrieben werden kann, und so wie diese zu einem Klassiker der neueren deutschsprachigen Literatur geworden ist, scheint – was seinen Nachlass anbelangt – noch zu einem anderen Autorenschlag zu gehören. Das mag freilich daran liegen, dass er zu früh gestorben ist, als dass er die Praxis des Vorlasses auch bloß in Betracht hätte ziehen können. Andererseits könnte man sich nur schwer vorstellen, dass er gerne noch zu Lebzeiten seine Schreibwerkstätte – seine intimste Sphäre – einfach preisgegeben hätte. Man sollte jedenfalls bedenken, dass ein Archiv, nachdem es von seinem Urheber getrennt wurde, zu einem Ort des Stillstands, der Stagnation, der Museifizierung einer Produktion bzw. eines Produktionsduktes wird, weil nur ein Teil der Geistesprodukte und der Essenz des Autors dort für die Ewigkeit aufbewahrt werden kann. Was dort aufgenommen und pantheonisiert wird, muss selbstverständlich katalogisiert werden, und für einen Autor wie Bernhard, der das ganze Leben jede Einstufung, jede kleinste Annäherung an die Idee des Abgeschlossenen und Fertigen gemieden hat, wäre sicher auch nur der Gedanke an den Versuch einer Klassifizierung seiner Werke – und somit seiner Person – unmöglich gewesen. Im Gespräch mit Krista Fleischmann beantwortete einmal Bernhard auf eine sehr scharfsinnige Weise die Frage der Journalistin, ob er nicht manchmal die eigene Arbeit, das eigene Leben rekapituliere: „Ich *kapituliere* ja nicht, also werd’ ich ja auch nicht re-*kapitulieren*. Sagt ja das Wort schon, daß man sich davor hüten soll. Das wär’ ja ganz falsch. Spannend kann nur das sein, was kommt im nächsten Moment“.⁴⁷

Die Bewegung, der Fortschritt kann nur in der Werkstatt des Autors erfolgen, bzw. in dem von ihm noch nicht abgetretenen Vorlass. Hier herrscht nicht selten das absolute Chaos –

⁴⁶ Robert Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten*, Rowohlt, Hamburg, 1957, S. 5. Der erste Teil dieses Sammelbandes, *Bilder*, besteht übrigens aus 14 sehr kurzen Prosastücken, die bis auf das Letzte, *Pension Nimmermehr*, eine bzw. zwei Seiten lang sind. Es handelt sich um ein Format, das auch im Stil teilweise an die sogenannte Kurzprosa von *Ereignisse* und *Der Stimmenimitator* erinnert.

⁴⁷ TBW 22,2, S. 306.

wie bekanntlich auch in der Wohnung von Friederike Mayröcker –, aber es handelt sich um ein positives, ja geradezu produktives Chaos, zu welchem nur der Autor, sein Schöpfer, den Schlüssel hat. Wollte man *Hamlet* paraphrasieren, so könnte man das als methodischen Wahnsinn bezeichnen. Sobald man versucht, diese vom Urheber getrennte schöpferische Unordnung zu zähmen, ist der Zauber weg. Die Funktionalität des Chaos – so wie der Ordnung – für jeden Autor ist in den Archiven nicht wiederzugeben, so dass die archivalisch erschaffenen Zusammenhänge den Originalzustand der Bestände im Arbeitszimmer des Autors nie reproduzieren können.

Kastberger ist überzeugt, dass ein Foto dieses Raums „über die Werkstatt des Dichters oft mehr [...] als sein gesamter Nachlassbestand im Zustand der Ordnung von Archiven“ aussagt.⁴⁸ Bemerkenswert scheint, dass unter den vielen bekannten Bildern Bernhards kaum eines seinen Arbeitsraum zeigt. Die einzige, auch in der Biografie Mittermayers enthaltene Aufnahme von Interesse zeigt den Autor, während er dabei ist, in Obernathal auf der Schreibmaschine des Großvaters mütterlicherseits zu tippen.⁴⁹ Rechts neben ihm liegen weiße Blätter, ein offenes Heft, einige sorgfältig gestapelte Bücher, links sieht man einen aufgeschlagenen größeren Band. Über ihm sind zwei Bilder aufgehängt, als würden sie gar nicht an der Wand hängen, sondern im Zimmer schweben, so weiß und groß ist diese, mehr als die Hälfte der Aufnahme besetzende, Wand. Der Raum, in welchem Bernhard – aufgekrempelte Hemdsärmel und kurze Hose, unscharfe Handbewegungen wegen des Schreibens – sitzt, vermittelt methodische Ruhe und Ordnung, in der alles seinen ihm zugewiesenen Platz einzunehmen scheint. Aber es gibt auch viele andere Aufnahmen, die künstlich angefertigt aussehen und ihn von einer sehr spartanischen Einrichtung und kahlen, ebenso weiß gestrichenen Wänden umgeben porträtieren. Es sind Fotos, aus welchen eine gewisse Überlegenheit des Autors hervorgeht, ja fast eine innere Stille, und die gleichzeitig seinen Wunsch zu erfüllen scheinen, den eigenen Arbeitsraum verborgen zu halten.

Und tatsächlich kann man sich fragen, ob Bernhard überhaupt einen eigenen Arbeitsraum hatte, bedenkt man, wie oft und gerne er im Ausland arbeitete, wenn er alleine oder mit seiner „Tante“ unterwegs war. Nicht wenige Werke sind – zumindest teilweise – in ausländischen Hotelzimmern entstanden, wie z.B. in Kroatien, Portugal oder Spanien, wo der Autor mehrmals hinfuhr, um sich dort zu erholen und weil er dort besser schreiben konnte, wie er in den *Mono- logen auf Mallorca* erklärt:

⁴⁸ Kastberger, S. 23.

⁴⁹ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Eine Biografie*, Residenz Verlag, Wien – Salzburg, 2015, Abbildung 32.

Ich bin ja nicht in Mallorca, sondern in Palma. Mallorca interessiert mich an und für sich gar nicht, das ist ein Land, eine Insel, die hab' ich daheim auch – das ist die Atmosphäre der Stadt, der Hafen, das Meer, was ich brauch' zum Arbeiten. Und arbeiten kann ich nur dort, wo's mir klimatisch zu-träglich ist, und hier hab' ich beides, nicht. Die Möglichkeit, meine Lunge zu versorgen und mit meinem Hirn zu machen, was dem auch entspricht, was damit zu machen ist.⁵⁰

So sind z.B. Werke wie die Erzählung *Ungenach* entstanden, die teilweise im Rahmen eines Aufenthaltes in Lovran zwischen März und April 1968 geschrieben wurde („am nächsten Tage fahre ich sofort nach Jugoslawien, wohin ich ‚Ungenach‘ mitnehme, weil ihm das Meer sicher gut tut“),⁵¹ oder der Roman *Das Kalkwerk*, an welchem Bernhard in Opatija im März 1969 sehr zügig arbeiten konnte. An Siegfried Unseld, der ihn zu dem Zeitpunkt in Ohlsdorf zu besuchen gedachte, antwortete Bernhard, es sei „fatal fürchterlich“, dass er im Moment nicht zu Hause sei:

Nicht ganz so allerdings, wenn Sie wissen, dass ich mit dem Roman auf dem Buckel ans Meer geflüchtet bin und die besten Voraussetzungen, das Buch weiter und zu Ende zu bringen, hier im schlechtesten Wetter bei kahlen Felsen und in herrlicher Salzlucht gefunden habe.

Konkret: den Roman hoffe ich endgültig bis Ende Mai „umgebracht“ zu haben. Es geht ja immer darum, ein Ungeheuer zu töten.⁵²

Wirft man aber einen Blick in die Nachlassmaterialien Thomas Bernhards, so sieht man sofort, dass die methodische Ordnung, die aus der Fotografie hervorgeht, im Grunde nur eine – vielleicht unschuldige – Inszenierung war. Auch sein Nachlass hat sich nach dem Tod als lebloses Korpus erwiesen, eine Anhäufung von Texten und Gegenständen, die nach einer fremden Logik geordnet werden mussten. Wie schon so oft in der Literaturgeschichte, war es auch in diesem Fall die Familie, die eine erste Sammlung der Materialien durchführte. Dr. Peter Fabjan, der Bruder und Universalerbe, trug nach dem Tod Bernhards den in den verschiedenen Häusern und Wohnungen (größtenteils in der Wiener Wohnung in der Obkirchergasse und in Nathal) verstreuten Nachlass an einem sicheren Ort zusammen.⁵³ Dieser wurde bereits ein Jahr später in die eigens gegründete Thomas-Bernhard-Nachlassverwaltung eingebracht. Seit 1999 wurde es dank der ein

⁵⁰ TBW 22,2, S. 181.

⁵¹ BBU, S. 68.

⁵² Ebd., S. 103f.

⁵³ Vgl. TBL, S. 71f. Vgl. auch Kommentar zu *Frost* (WTB 1, S. 348, Fußnote 2). Aus einer im Thomas-Bernhard-Archiv erhaltenen Videoaufnahme eines Gesprächs zwischen Krista Fleischmann und Emil Fabjan (dem Vater von Dr. Peter Fabjan) aus dem Jahr 1990 geht außerdem hervor, dass auch Emil Fabjan an den allerersten Zuordnungsarbeiten der Materialien teilnahm.

Jahr zuvor gegründeten Thomas-Bernhard-Privatstiftung möglich, in der Gmundner Wohnung Thomas Bernhards die Nachlassmaterialien einzusehen, eine Praxis, die ab 2001 mit der offiziellen Eröffnung des Thomas-Bernhard-Archives in der Kleinen Villa Toscana in Gmunden noch verbessert wurde. Das Archiv, das bis 2012 vom Bundesministerium für Kultur, Kunst und Unterricht gefördert und bis Juni 2014 vom Salzburger Literaturarchiv und vom Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich unterstützt wurde, ist im Moment wegen der Digitalisierungsarbeiten, die für die Sicherung der Bestände von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durchgeführt werden, bis auf Weiteres gesperrt, so dass die Einsicht der Materialien nur durch eine Sondergenehmigung von Dr. Peter Fabjan erfolgen kann.⁵⁴

Zwischen 2001 und 2012 wurde der Nachlass von Wissenschaftlern wie Wendelin Schmidt-Dengler, Hans Höller, Martin Huber, Manfred Mittermayer, Bernhard Judex und Wolfram Bayer Schritt für Schritt erschlossen, und daraus wurde – unter Mitwirkung von Bernhards ehemaligem Suhrkamp-Lektor Raimund Fellingner – eine Werkausgabe erstellt, deren erster Band (*Frost*) 2003 erschien und die 12 Jahre später mit den Bänden 22 (*Journalistisches Reden Interviews*) und 21 (*Gedichte*) vervollständigt werden konnte. Der Nachlass erscheint jetzt in 5 größere Sektionen gegliedert:

1. Manuskripte
 - 1.1. Typoskripte, Manuskripte, Fragmente und handschriftliche Entwürfe, Notizen sowie Druckfahnen (mit Korrekturen) zu nahezu allen veröffentlichten Werken (Lyrik, Dramatik, Prosa);
 - 1.2. Typoskripte, Manuskripte, Fragmente und handschriftliche Entwürfe, Notizen zu unveröffentlichten Werken
2. Umfangreiche Korrespondenzen mit über 600 Personen und Briefpartnern
3. Lebensdokumente
4. Sammlungen (Bibliothek, Zeitungsrezensionen)
5. Kryptonachlass Hedwig Stavianicek⁵⁵

Aus der Ordnung dieser Erschließung geht klar hervor, dass die Zuordnung der Materialien für den Forscher zwar funktionell ist, aber gleichzeitig auch, dass sie den originären Zustand durcheinander bringt. Die Bestände sind nach ihrer Art und die Manuskripte nach Werkprojekt geord-

⁵⁴ TBL, S. 72. Am Ausführlichsten ist allerdings die Webseite des Thomas-Bernhard-Archivs: <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=211>

⁵⁵ Ebenda.

net, was freilich die wissenschaftliche Arbeit erleichtert, andererseits aber die von Bernhard bestimmten Kategorien und Zusammenhänge kaputt macht. Man denke z.B. an die im Teil 4 enthaltenen Zeitungsschnipsel: Viele sind heute nicht mehr zuzuordnen und bilden daher einen Riesenberg von Ausschnitten, die nicht nur Rezensionen der Werke Bernhards enthalten, sondern auch andere Themen verschiedener Natur betreffen, die vom Autor im Laufe seiner Karriere gesammelt wurden.

Für die vorliegende Arbeit stellt diese neugeschaffene Ordnung aber vor allem insofern ein Problem dar, als die Fassungen des *Schwarzach*-Projekts einer partiellen Logik zu folgen scheinen und nur schwer chronologisch einzureihen sind. Das kommt davon, dass sich Bernhard wahrscheinlich – sieht man von der schon erwähnten Idee ab, Siegfried Unseld mit der Einrichtung eines Bernhard-Museums zu beauftragen – über einen ordentlichen, systematisch strukturierten Erhalt der Bestände keine konkreten Gedanken machte. Ganz im Gegenteil, wenn man die Bestände seines Archivs und seiner Häuser anschaut, hat man den Eindruck, dass er extrem viel Material aufgehoben hat, das nicht nur unmittelbar mit seiner literarischen Produktion zu tun hat, sondern auch mit seiner öffentlichen Figur und seinem Privatleben. Will man sich hier an die von Irmgard Wirtz herausgearbeitete Phänomenologie der Nachlässe anlehnen, so scheint die Kategorie des ‚Nachlass Typus Midas‘ für Bernhard am geeignetsten zu sein: „Bei diesem Typus lässt sich kaum von einer Ordnung oder Sammlung sprechen, eher von einem magischen Effekt. Alles, was der Autor berührt, wird zum Werk, das sich nicht mehr ein- oder abgrenzen lässt. Es herrschen die Lebensumstände, es waltet der Zufall, nicht der Wille zur Systematik“.⁵⁶ Das ist freilich die Kategorie all jener Autoren, die nie dazu kommen, das über Jahre gesammelte Material systematisch auszusortieren und eventuell zu entsorgen. Aber es ist auch wichtig zu unterscheiden, „wann ein Nachlaß von Wert sei, und wann bloß einer vom Werte“, wie Musil in der schon zitierten Bemerkung behauptet.⁵⁷ Diesem Typus sollten deshalb im besten Fall nur jene Autoren zugeschrieben werden, die sehr erfolgreiche Karrieren hatten und deren Charisma ausreicht, das Publikum auch über ihren eigenen Tod hinaus zu polarisieren. Bernhard besaß zweifellos diese Eigenschaft: Wie von dem mythischen König Midas berührt, verwandelten sich all seine Schriften in Gold, vor allem diejenigen, die heute noch in seinem Nachlass unveröffentlicht

⁵⁶ Irmgard M. Wirtz, *Der Eigensinn der Nachlässe. Zur Poetik des Archivs*, in Philipp Theisohn, Christine Weder (hrsg. von), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Wilhelm Fink, München, 2013, S. 87.

⁵⁷ Musil, S. 5.

ruhen. Auch wenn nicht alle unbekanntem Projekte und Textfassungen ein qualitativ gleich hohes Niveau aufweisen, sind sie von einer Aura umgeben, die sie auch nach dem Ableben des Autors im Dunklen glänzen lässt. Ein ähnliches Schicksal scheinen auch die nicht literarischen Gegenstände zu teilen, wie die Häuser, die – bis heute von Dr. Fabjan sorgfältig gepflegt – jedes Jahr viele Besucher anziehen.

Sigrid Löffler schrieb 1999 in „Die Zeit“, zehn Jahre nach dem Tod Bernhards: „Thomas Bernhard geistert und spukt in Österreich, als Wiedergänger und Kultfigur zugleich, als Mittelpunkt eines sonderbaren Bernhard-Obskurantismus“.⁵⁸ Nun ist aber die Zeit der großen Skandale, der übertriebenen Hasstiraden, der universellen Polemisierung seiner Texte endgültig vorbei; was bleibt, ist ein Nachhall, den nur diejenigen klar vernehmen, die diese Epoche selbst erlebt haben. Der Wasserspiegel scheint wieder still zu sein, aber stille Wasser sind tief, wie es in Bezug auf einen zurückhaltenden Menschen so schön heißt. Hier ist die Rede freilich nicht von einer leiblichen Person, sondern von einem Korpus von Texten, die trotz ihrer Unbekanntheit, ihrer Schwierigkeit und scheinbaren Introversion dem Bernhard-Forscher und Bernhard-Liebhaber doch noch viel anzubieten haben. Hier, in diesem Korpus unveröffentlichter Texte, in welchem er Ideen, Gedanken, Hoffnungen und Energie einfließen ließ – und sowieso im ganzen literarischen Nachlass –, ist die Präsenz Bernhards heute am stärksten zu spüren. So wie der Leser in *Korrektur* die Figur Roithamers durch seine Nachlasspapiere und die Zuordnungsarbeit des Erzählers wahrnimmt, so spukt Bernhard heute noch in den Blättern herum, die er hinterlassen hat.

0.5 Vorhaben

Die vorliegende Arbeit zielt in erster Linie auf eine möglichst vollständige Erschließung des bislang unveröffentlichten *Schwarzach*-Konvoluts ab, für die eine genaue Katalogisierung und entstehungsgeschichtliche Zuordnung der Fassungen unabdingbar ist. Parallel geht sie auch der Frage nach, inwiefern dieser Werkkomplex als Steinbruch für das spätere Schaffen Thomas Bernhards betrachtet werden kann, in welchem mehr oder minder der ganze Kosmos des österreichischen Autors *in nuce* enthalten ist. Nicht zuletzt versucht die Arbeit nachzuweisen, wie diese

⁵⁸ Sigrid Löffler, *Wiedergänger und Kultfigur*, in „Die Zeit“, 11.2.1999.

frühe Phase in der Bernhard'schen Karriere absolut zentral für die Entwicklung und Entfaltung des Genies des Autors ist, bedenkt man zudem, dass er Ende der fünfziger Jahre gleichzeitig an mehreren Projekten verschiedener Natur (Poesie, Theater, Oper, Prosa) arbeitete. Die zwischen 1957 und 1963 entstandenen und großteils unpublizierten Werke bilden das unerlässliche Vorspiel zu seinem ganzen Oeuvre: Will man verstehen, wie *Frost* entstanden ist, jener Roman, der seinen Durchbruch bedeutete, so dürfen diese frühen Experimente nicht vernachlässigt werden.

Über dieses, dem großen Publikum noch unbekanntes, Projekt sind bislang nur wenige Publikationen erschienen. Martin Huber ist der Autor der zwei einzigen Aufsätze, die sich ausschließlich mit diesem Komplex befassen, „*Alles zusammen ist das Ganze*“ und *Von Schwarzach St. Veit nach Weng*, in welchen der Germanist und Bernhard-Experte den ersten und bislang ausführlichsten Umriss des *Schwarzach*-Projektes auch in Bezug auf seine Auswirkungen auf *Frost* skizziert.⁵⁹ Erwähnenswert sind natürlich auch der Briefwechsel zwischen Bernhard und Siegfried Unseld und die Kommentare zu den Bänden 1 und 11 der Werkausgabe, wo die Herausgeber dem Leser einige Hinweise zur Genese von *Frost* und *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* liefern.⁶⁰ Diese Informationen sind später in anderen Werken aufgenommen worden, wie etwa in der bei dtz und unfried erschienenen Diplomarbeit von Manuela Dressel *Thomas Bernhard und seine Verleger*, und in der von Manfred Mittermayer verfassten Bernhard-Biografie.⁶¹ Da sich die Sekundärliteratur in den letzten Jahren aber erheblich vermehrt hat, so dass die Anzahl von nicht selten in Fremdsprachen erschienenen Publikationen über Bernhard, seine Texte und seine Poetik fast unüberschaubar geworden ist, kann man nicht mit absoluter Sicherheit behaupten, dass dies heute die einzigen Arbeiten sind, die sich mit diesem Thema befassen. Andererseits steht aber fest, dass in der hier vorliegenden Dissertation zum ersten Mal versucht wird, sich mit diesem unveröffentlichten Projekt intensiv auseinanderzusetzen und somit ein wichtiges Desiderat in der Bernhard-Forschung einzulösen.

⁵⁹ Martin Huber, „*Alles zusammen ist das Ganze*“. *Thomas Bernhards frühes Romanprojekt Schwarzach St. Veit*, in Bernhard Fetz, Klaus Kastberger (hrsg. von), *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*, Wien, Zsolnay, 2003 (= Profile 10 (2003)), S. 244-254; ders., *Von Schwarzach St. Veit nach Weng. Zur Vorgeschichte von Thomas Bernhards literarischem Durchbruch mit seinem Roman Frost*, in *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/06*, Böhlau, Wien, Köln, Weimar, 2006, S. 35-44.

⁶⁰ BBU, S. 9f, 406; TBW 1, S. 339-341; TBW 11, S. 336-347. Andere spärliche Informationen befinden sich verstreut in den Kommentaren zu TBW 15 (*Dramen I*) und TBW 21 (*Gedichte*), und in Mittermayers *Tamsweg*-Aufsatz (Manfred Mittermayer, *Der kälteste Ort in Österreich*, in *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/06*, Böhlau, Wien, Köln, Weimar, 2006, S. 45-64).

⁶¹ Dressel, S. 71f; Mittermayer 2015, S. 137-142.

In insgesamt fünf Sektionen gegliedert, nimmt die Arbeit zunächst nach diesem Vorspann eine Rekonstruktion der frühen Tätigkeit Bernhards in den fünfziger Jahren vor, indem die ersten Schreibversuche und Veröffentlichungen erforscht werden. Vor allem soll aber das literarische und im Allgemeinen künstlerische Ambiente um Bernhard in der zweiten Hälfte der Fünfziger erkundet werden. Das Tonhof-Erlebnis stellt eine absolut unerlässliche Komponente dieser Zeit dar: Wichtig ist, festzustellen, welcher Umgang mit den dort verkehrenden Persönlichkeiten die Herausarbeitung eines neuen und derart originellen Stils beeinflusst und welche Lektüren ihn geprägt haben könnten. Es werden hier also anhand von Interviews und Briefen besonders wichtige Freundschaften und Kontakte analysiert, die für das Verständnis dieser Arbeits- und Lebensphase relevant sind. Besonders wichtig für diese Sektion ist außerdem die Auseinandersetzung mit den drei Gedichtzyklen (*Auf der Erde und in der Hölle*, *In hora mortis* und *Unter dem Eisen des Mondes*), mit den ersten dramatischen Experimenten, mit den Kurzprosa-Stücken von *Ereignisse* und mit der unveröffentlichten längeren Erzählung *Tamsweg*. Es wird auf diese Weise möglich sein, die Entwicklung der Poetik und des Schreibstils Bernhards in den ersten Werken und den Übergang zur größeren Prosa des *Schwarzach*-Projekts konzentriert zu beobachten. Gleichzeitig schafft diese Sektion auch eine solide Grundlage für die Analyse gerade dieses unerschlossenen Projektes, das – wie man sehen wird – in einem osmotischen Verhältnis mit fast all den Werken dieser Zeit steht.

Die zweite Sektion bildet den philologischen Kern dieser Dissertation. Sie bietet einen konkreten Einblick in die Schreibwerkstätte Bernhards und zeigt, wie der Autor konsequent gearbeitet und jede Fassung des *Schwarzach*-Konvoluts korrigiert, umformuliert und in die nächste Überarbeitungsstufe integriert hat. Für diesen Punkt wird eine direkte Grundlagenforschung bevorzugt, die ein besseres Verständnis der Entstehungsgeschichte dieses Projektes ermöglichen wird. Dadurch wird klarer, in welcher Beziehung die Fassungen zueinander stehen, an welcher Bernhard möglicherweise zuerst gearbeitet hat und in welcher Reihenfolge die anderen entstanden sind. In diesem Teil wird das *Schwarzach*-Konvolut philologisch gründlich erschlossen, die darin enthaltenen verschiedenen Fassungen bzw. Entwürfe katalogisiert, einzeln analysiert und ihre wichtigsten bzw. für die spätere Produktion relevanten Merkmale ans Licht gebracht. Es wird allerdings nicht bloß eine Untersuchung der poetologischen Aspekte stattfinden, sondern auch eine punktuelle Auseinandersetzung mit der graduellen Entwicklung im Schreibprozess des Autors.

Nachdem Klarheit über die Struktur des Konvolutes und über den Zusammenhang zwischen den Fassungen geschaffen worden ist, werden in der dritten Sektion die fünf Haupttexte (*Jakob Zischek*, *Hufnagl*, *Schwarzach St. Veit*, *Der Wald auf der Straße* und *In der Höhe. Rettungsversuch*, *Unsinn*) gründlicher analysiert. All diese fünf Werke verdienen eine nähere Beobachtung, weil sie als ganz und abgeschlossen betrachtet werden können. *Jakob Zischek* stellt nämlich den höchstwahrscheinlichen Ausgangstext dar; *Hufnagl*, *Schwarzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße* sind die Fassungen, die Bernhard bei S. Fischer und Suhrkamp vergeblich eingereicht hat; *In der Höhe. Rettungsversuch*, *Unsinn*, diese im *Schwarzach*-Konvolut enthaltene, erst Ende 1988 überarbeitete und im Frühjahr 1989 veröffentlichte Reduzierung von *Der Wald auf der Straße*, kann als ultimative Endfassung verstanden werden. Ein eigenes Kapitel verdient hier u.a. die Analyse der Gegend um Schwarzach und St. Veit im Pongau, um einen besseren Überblick über die Welt und die Realien des früheren Schaffens Bernhards (nicht nur von *Schwarzach St. Veit*) bis *Frost* zu ermöglichen.

In der vierten Sektion werden die thematischen und stilistischen Überschneidungen mit den anderen zwei parallel entstandenen Prosawerken *Ereignisse* und *Tamsweg* analysiert, so wie mit der Lyrik- und Theaterproduktion. Inhaltliche Kontaminationen durchlaufen die ganze Produktion Bernhards, denn sie gehören zu seiner kompositorischen Vorgangsweise; in dieser Untersuchung werden die genauen Interferenzen mit den Werken festzustellen, die Ende der fünfziger Jahre gleichzeitig entstanden sind, um einen tieferen Einblick in die Schreibpläne Bernhards zu gewinnen. Nicht zuletzt wird die präfigurative Eigenschaft des *Schwarzach*-Projekts beobachtet, welche Aspekte des Bernhard'schen Kosmos dieses vorwegnimmt, Themen und Motive, die in den späteren Werken sehr oft vorkommen sollten.

In der letzten Sektion wird schließlich der Übergang zu *Frost* näher analysiert. Obwohl der 1963 erschienene Debütroman nur einige Berührungspunkte thematischer und stilistischer Natur mit dem *Schwarzach*-Projekt aufweist, ist es wichtig festzustellen, wie Bernhard zur Erschaffung eines neuen Stils gekommen ist, und inwiefern die verschiedenen Experimente des unveröffentlichten Projektes die Fertigstellung dieses ersten großen Romans ermöglichten. Um diese Verwandlung besser einzuschätzen, wird auch auf die 2013 publizierte *Leichtlebig* und *Argumente eines Winterspaziergängers* Bezug genommen. Dabei handelt es sich um Texte, die als richtige Verbindungselemente dienen und dem Forschenden erlauben, Brüche bzw. Konstanten im *Schwarzach*-Projekt und *Frost* zu erkennen.

Auch wenn es anhand dieser Doktorarbeit möglich sein wird, einen besseren und vollständigeren Einblick in das zu gewinnen, was für die Produktion Bernhards ein Schlüsselwerk darstellt, darf nicht vergessen werden, dass es sich dabei um eine sozusagen pionierartige Aufgabe handelt. Da die meisten von mir eingesehenen Textfassungen und Briefe zum Teil des unveröffentlichten Nachlasses gehören und somit unter Urheberrechtsschutz stehen, habe ich nicht alles frei zitieren, sondern nur eine begrenzte Anzahl von Passagen originaltreu wiedergeben dürfen. Für den Großteil der analysierten Texte habe ich mich deswegen Paraphrasen bzw. indirekter Zitate bedient, und die wenigen in anderen wissenschaftlichen Werken bereits zitierten Textstellen verwendet. Es bleibt trotzdem der Wunsch, dass diese Arbeit in den nächsten Jahren von künftigen Generationen von Bernhard-Forschern vervollständigt werden wird.

0.6 Anmerkungen zum Umgang mit Digitalisaten

Der Umgang mit den Archivalien ist wahrscheinlich das zentrale Moment in einer philologischen Arbeit, die eine möglichst exakte Rekonstruktion der Entstehung eines Textes erzielen will und die leider zu oft von der Literaturwissenschaft für nicht unmittelbar notwendig gehalten wird. Will man jedoch versuchen, einen gedruckten Text als Ganzes aber gleichzeitig auch als Teil eines größeren und manchmal mühevollen Kompositionsprozesses zu betrachten, so ist es wichtig, sich mit den verschiedenen Fassungen auseinanderzusetzen, die zum Endprodukt geführt haben. Diesbezüglich schreibt Roland Reuß,

daß Literaturwissenschaft mehr und anderes ist, als die Applikation externer (psychoanalytischer, strukturalistischer, dekonstruktivistischer, feministischer etc.) Modelle auf ein Stück (wie man sich das so gerne vorstellt) einfach vorliegenden Textes. Nichts ist es mit der präntendierten Naivität (und nicht selten auch Dreistigkeit) derer, die meinen, es sei unnötig, Handschriften zu entziffern, sich in die Archive zu begeben, oder schon vor der einfachen Übung resignieren, sich in die Apparatdarstellung einer kritischen Ausgabe einzugewöhnen.⁶²

⁶² Roland Reuß, *Notizen zum Grundriss der Textkritik*, in *Modern Language Notes*, Bd. 117 n. 3, The Johns Hopkins University Press, 2002, S. 585.

Auch Kai Sina und Carlos Spoerhase reden von einem „lebendigen‘ Verstehen“, das von der Arbeit mit den Originalen ermöglicht wird, und scheinen sich der Linie von Reuß anzuschließen, wenn sie schreiben:

Der handschriftliche Nachlass gilt somit einerseits als Voraussetzung eines ‚lebendigen‘ Verstehens, andererseits als Ermöglichung einer modernen Textkritik; dass das moderne Interesse für die hinterlassene Handschrift an die Institution des Nachlasses gekoppelt ist, steht Dilthey deutlich vor Augen, wird in jüngerer Zeit aber kaum reflektiert – auch nicht, wie man erwarten könnte, im Umfeld der *critique génétique*.⁶³

Das Buch, so wie es gedruckt erscheint und in die Buchhandlungen geliefert wird, weist nicht selten bedeutende Unterschiede zum ursprünglichen Text auf. Der gedruckte Text besteht aus mehreren Überarbeitungs- und Korrekturschichten, die nicht nur dem Autor selbst, sondern auch der Intervention des Verlegers, der Lektoren oder einfach eines intimen Freundes zuzuschreiben sind. Als höchstes Ziel sollte sich die Literaturwissenschaft daher auch die Fähigkeit setzen, nicht nur einen Text nach Themen zu interpretieren und seine Kontexte zu beleuchten, sondern auch seinen nicht immer einfachen Entstehungsprozess zu entschlüsseln und diesen den LeserInnen anschaulich zu machen. In diesem Sinn ist also die von Reuß gegründete Textkritik als „eigentliche Grundlagenforschung“ zu verstehen,⁶⁴ als Forschung nach den Grundlagen und den Prämissen eines gedruckten Textes. Aber gleichzeitig wird sie auch zu einer grundlegenden Erforschung der Eigentlichkeit, wobei das Eigentliche hier nicht das Wahre bzw. Richtige, sondern eher das Ursprüngliche, das Originäre bedeuten soll. Mit anderen Worten: Alles, was vor dem Gedruckten kommt.

⁶³ Kai Sina, Carlos Spoerhase, *Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung*, in *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Bd. 23, Nr. 3, 2013, S. 619. Gemeint ist hier natürlich der für das Nachlassbewusstsein zentrale Text von Wilhelm Dilthey, *Archive für Literatur*, wo der Autor schreibt: „Wir verstehen ein Werk aus dem Zusammenhang, in welchem es in der Seele seines Verfassers entstand, und wir verstehen diesen lebendigen seelischen Zusammenhang aus den einzelnen Werken. Diesem Zirkel in der hermeneutischen Operation entrinnen wir völlig nur da, wo Entwürfe und Briefe zwischen den vereinzelt und kühl dastehenden Druckwerken einen inneren lebensvollen Zusammenhang herstellen. Ohne solche handschriftlichen Hilfsmittel kann die Beziehung von Werken aufeinander in dem Kopfe des Autors hypothetisch und in vielen Fällen gar nicht verstanden werden“ (Wilhelm Dilthey, *Archive für Literatur*, in Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, XV Bd.: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ulrich Hermann, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1970, S. 5).

⁶⁴ Reuß 2002, S. 585.

Auch meine Dissertation, die sich mit der Analyse eines unveröffentlichten Projekts befasst, erforderte eine intensive archivalische Erschließungstätigkeit. In meinem Fall habe ich allerdings die Archivalien in einem ziemlich ungewöhnlichen Format einsehen können. Das Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden wurde nämlich Anfang 2015 gesperrt, da die Österreichische Akademie der Wissenschaften in Wien den Auftrag bekam, den ganzen Nachlass Thomas Bernhards zu digitalisieren, um ihn für die Zukunft abzusichern. Der archivalische Teil meiner Recherche konnte also mit Hilfe von Digitalisaten erfolgen, die in der philologischen Praxis die gewöhnlichen papierenen Texte – Originale oder ihre Kopien – ersetzen. So unüblich das Format auch vorkommen mag, hat sich der Umgang mit den digitalisierten Blättern als praktisch und effizient erwiesen. Für die Einsicht der Texte habe ich zwei PCs verwendet, auf welchen das ganze *Schwarzach*-Konvolut geladen war. Die PCs waren mit zwei voneinander unabhängigen Bildschirmen verkabelt und haben es mir daher ermöglicht, gleichzeitig verschiedene Dateien zu lesen und diese miteinander zu vergleichen. Der Umgang mit Dateien vereinfachte insbesondere den Sichten-und-Ordnen-Prozess von mehreren Fassungen, die einfach kopiert und parallel in für verschiedene Untersuchungsebenen vorgesehenen Ordner verschoben werden konnten. Die Tatsache, dass die verschiedenen Dateien durch einen einfachen Knopfdruck sofort zugänglich wurden, beschleunigte erheblich den Einsichtsprozess und die Erschließungsarbeit. Nicht zuletzt leistete auch die Vergrößerungsfunktion exzellente Dienste: Es wurde damit einfacher, an vielen Stellen die Handschrift Bernhards – die nicht gerade zu den klarsten in der Literaturgeschichte gehört – zu entschlüsseln und Passagen zu entziffern, die er mit Filzstift gestrichen und fast unkenntlich gemacht hatte.

Selbstverständlich handelt es sich aber dabei um eine Untersuchungsweise, die in der Zukunft nur noch verbessert werden kann. Es wäre beispielsweise wünschenswert, dass die Digitalisate weiter bearbeitet werden, um eine Funktion zur Volltextsuche einzuführen. Die Anwendung eines solchen Werkzeugs würde außerdem eine linguistische Analyse erleichtern: Der Forscher wäre imstande, sich mit dem Bernhard'schen Werk auch auf einer sprachlichen und stilistischen Ebene präziser auseinanderzusetzen, indem er z.B. den Wortschatz bzw. die am häufigsten vorkommenden Vokabeln analysiert und die vom frühen Bernhard bevorzugten Sprachkonstruktionen effizienter identifiziert.

Es ist auf jeden Fall möglich zu behaupten, dass das von mir zur Einsicht verwendete Format optimal war und meine Recherche in keinem Fall behindert hat. Im Gegenteil hat das eine weitere, interessante Eigenschaft der Typoskripte Bernhards deutlich ans Licht gebracht. Wer oft

genug mit Bernhards Manuskripten gearbeitet hat, weiß nur zu gut, dass sie mehr als einfachen Text enthalten. Stark überarbeitet, voller Korrekturen und Streichungen, die den ursprünglichen Text oft erheblich reduzieren und ihn visuell anders gestalten, weisen sie eine sehr starke Materialität aus. Aus ihnen geht eine bemerkenswerte kompositorische Vehemenz hervor, die für seine Schreibweise sehr charakteristisch ist und auf eine sowohl geistige als auch dezidiert körperliche Beteiligung im Schreibprozess hinweist. Wird der Text digitalisiert und somit von seinem physischen Träger (dem Blatt) entfernt, so bleibt nur ein Bild davon. Darin geht aber die Materialität nicht verloren, ganz im Gegenteil: Sie wird amplifiziert. Dadurch, dass man Digitalisate vergrößern kann, können weitere, bis dahin unbeachtete Details einfacher identifiziert werden. So kommen beispielweise Kleinigkeiten ans Licht, wie Rostspuren entfernter Heftklammer, die Konturen eines Wasserzeichens und sogar die Textur der verwendeten Papiersorte, alles Einzelheiten, die dem bloßen Auge oft entgehen und erst im Rahmen einer digitalgesteuerten Untersuchung neue Bedeutung gewinnen.

Ein weiterer, nicht zu vernachlässigender Aspekt ist die Bildhaftigkeit, die aus den Digitalisaten resultiert. Die vielen Eingriffe – die Linien, die Unter- und Durchstreichungen, die Korrekturzeichen, die verschiedenen verwendeten Farben – sind so markiert und markierend, sie modellieren das Bild so sehr, dass dies zu einer malerischen Konstruktion wird. Fast wie ein futuristisches Gemälde, wo starre Geometrie und kühne Zeichnungen aus freier Hand zusammenkommen. Und gerade aus dieser verwickelten Montage resultiert die Instantaufnahme eines präzisen Moments in der Karriere des jungen Autors: Aus ihr geht nämlich die am Anfang dieser Einleitung angedeutete Schwierigkeit konkret und fast ertastbar hervor, die mühsame Suche nach einer eigenen Form und das Ringen um eine neue Sprache, die den frühen Schreibprozess Thomas Bernhards charakterisieren.

1 DIE TONHOF-ÄRA. EIN WENDEPUNKT

1.1 Ein Hof für Künstler in Kärnten

Bevor man mit einer Erörterung der literarischen Produkte Bernhards beginnt, die Ende der fünfziger Jahre entstanden sind und zur Genese des *Schwarzach*-Projekts beigetragen haben bzw. von diesem beeinflusst wurden, ist es notwendig, einen Ort – und damit ein unerlässliches Segment des Lebens Bernhards – einzuführen. Nach den zwei Kuraufenthalten am Grafenhof in St. Veit im Pongau, wo er am 27. Juli 1950 während einer Musikstunde in der dortigen Kirche mit seinem Freund und Mitpatienten Rudolf Brändle seinen künftigen Lebensmenschen Hedwig Stavianicek kennengelernt hatte; nach der journalistischen Tätigkeit zwischen Ende 1951 und 1956 – vor allem als Gerichtsberichterstatte beim „Demokratischen Volksblatt“, aber gelegentlich auch als Mitarbeiter des „Salzburger Volksblatts“, der „Salzburger Nachrichten“ und 1955/1956 der „Furche“ –, die so viel für die Entwicklung seiner Poetik bedeuten sollte;¹ nach dem im Jahr 1957 abgeschlossenen Studium am Mozarteum, das ihm Stavianicek ermöglicht hatte, um ihm zu seiner Sängerlaufbahn zu verhelfen, fing für Bernhard eine neue Lebensphase an, die ihn ins Zentrum einer sehr regen Kulturszene bringen sollte. Im Frühjahr 1957,² sehr wahrscheinlich als sich Bernhard in Wien bei Stavianicek aufhielt, fand bei der Schriftstellerin Jeannie Ebner – einer Freundin Bernhards – die erste Begegnung mit dem Komponisten Gerhard Lampersberg statt, der Bernhard zu sich und seiner Frau nach Kärnten einlud und ihm somit eine dreijährige, tiefere künstlerische Entfaltung ermöglichte. Der um drei Jahre ältere Lampersberg – ‚Lampersberger‘ lautete sein wirklicher Zuname, den er dann auf ‚Lampersberg‘ änderte, um ihn an die adlige Herkunft der Frau anzupassen – bot Bernhard an, längere Zeit bei ihm und seiner Frau Maja (geb. Weis-Osborn) zu wohnen. Zuerst in einem kleinen, ihnen gehörenden Schloss am Wald, am Stadtrand von Klagenfurt, und dann direkt in ihrem Zuhause, am Tonhof in Maria Saal.

¹ Vgl. Mittermayer 2015, S. 90. Für eine genauere Periodisierung der journalistischen Tätigkeit vgl. Louis Huguet, *Chronologie. Johannes Freumbichler, Thomas Bernhard*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1995, S. 286-332.

² Die Zeitangabe ist als approximativ zu verstehen und lässt sich aus dem Briefwechsel mit Richard Moissl – Lektor beim Müller Verlag – eruieren, mit welchem Bernhard während der Vorbereitung von *Auf der Erde und in der Hölle* korrespondierte. Laut dieser Korrespondenz befand sich Bernhard vor Ostern 1957 bei den Lampersbergs. Vgl. TBW 21, S. 410.

Der Tonhof ging an die Lampersbergs 1954 anlässlich ihrer Hochzeit über, als Mitgift der Brauteltern, die bis 1919 zum österreichischen Adel (Weis Ritter von Osborn) gehörten. Im Zentrum des Dorfes liegend, besteht das Anwesen aus einem größeren Haus, einem alten Gerichtsgebäude, „ursprünglich Turm (ca. 1100). 2. Bauperiode vor 250 Jahren. Einrichtung: unteres Geschloß gotisch (alte Folterwerkzeuge etc.) oben Barock, Empire, Biedermeier“.³ So beschreibt es Maja Lampersberg:

Das ist ein altes Haus, das meiner väterlichen Familie gehört, schon so hundertfünfzig Jahre ungefähr, und ist ein mittelalterliches Gemäuer und steht in Maria Saal. Wir haben uns eingerichtet, gerade damals, wie wir jung verheiratet waren, und konnten also dann auch Menschen zu uns holen, weil wir in dem großen Vorzug gelebt haben, etwas Platz zu haben. Und dann waren sie eben viel bei uns.⁴

Nachdem das Ehepaar Lampersberg das Haus bezog, erlebte der Tonhof eine neue Blütezeit, vor allem wegen der Präsenz von jungen Künstlern der damaligen Wiener Avantgarde. Feste wurden organisiert, Musik- und Theaterabende, an welchen auch die Bevölkerung des kleinen Wallfahrtsortes teilnahm. Die Lampersbergs – Gerhard als Komponist und Maja als Sängerin – besaßen einen tiefen Sinn für die Kunst und dank ihres Wohlstandes avancierten sie zu richtigen Mäzenen, die ihr Landgut als Sommerfrische und –bühne für talentierte Menschen zur Verfügung stellten.

Tatsächlich war die Künstlerschar, die den Tonhof Ende der fünfziger Jahre besuchte und mit welcher Bernhard daher in Kontakt kam, sehr groß und heterogen. Regelmäßige Hausgäste in dieser Zeit waren u.a. Schriftsteller des Kalibers von H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Jeannie Ebner und der junge Peter Turrini, der damals direkt in Maria Saal lebte. Aber auch Persönlichkeiten des Theaterlebens wurden oft eingeladen, wie der Regisseur Herbert Wochinz, die Schauspielerin Bibiana Zeller – die später so viele Theaterrollen der Bernhard'schen Produktion übernehmen sollte – und die Sängerin Marie Thérèse Escibano, oder andere Komponisten, wie Friederich Cerha, Anestis Logothetis und Ernst Kölz. Der Tonhof wurde dank der Konzentration an Talent zu einer vibrierenden Werkstätte neuer Ideen, einer in sich

³ Mittermayer 2015, S. 120, zitiert nach Reinhard Kacianka, *Die Tonhof-Kinder*, in *Fidibus* 20 (1992), H. 1: *Tonhof. Österreichs literarische Avantgarde der 50er Jahre zu Gast in Kärnten*, hrsg. von Klaus Amann, Friedbert Aspetsberger und Reinhard Kacianka, S. 3.

⁴ Fabjan Hafner, Arno Russegger, *Die Idee vom Tonhof muß ein Märchen bleiben*, Nachwort in *BLL*, S. 153.

abgeschlossenen Welt, wo die Kunst absoluten Vorrang hatte, einem Ort schöpferischer Tätigkeit und konzentrierter Auseinandersetzung mit den damaligen Tendenzen und Kunstrichtungen. Turrini schrieb Jahre später, dass der Tonhof „ein Ort größter Gesetzlichkeit und größter Gesetzwidrigkeit“ war, „ein Ort der Form und zugleich der Anarchie, hier wurde geschaffen und zerstört. [...] Das Erstaunliche war die Symbiose von Schock und Vergnügen, die Regelübertretung war gleichzeitig das Leben“.⁵

Eine frühe Besucherin und leidenschaftliche Unterstützerin des Tonhofs war auch die Kärntner Dichterin Christine Lavant. Vermutlich traf sie zum ersten Mal im Rahmen der „Wochen österreichischer Dichtung“ 1955 auf Thomas Bernhard,⁶ der sie mit dem Ehepaar Lampersberg und mit der Welt des Tonhofs bekannt machte. Sehr schnell entwickelte sich eine aufrichtige, starke Freundschaft zwischen ihr und den Lampersbergs, die bis zu ihrem Tod im Jahr 1973 anhielt. Von dieser sehr engen Beziehung zeugt ein relativ umfangreicher Briefwechsel – der allerdings nur die Briefe von Lavant enthält –,⁷ aus welchem das Verhältnis zu den Tonhof-Mäzenen klar hervorgeht: Zu Gerhard, den sie oft „Gerhardli“ oder „Pepi“ nannte, verhielt sie sich fast wie eine Mutter, während der Ton der Briefe an Maja („Mitzili“, „Majale“, „Maja-Tudele“) immer sehr schwesterlich klingt.⁸ Lavant verstand sofort die Einzigartigkeit des Tonhofs und die Neuigkeit, die dieser für die Kunstszene (nicht nur Kärntens) bedeutete: Eine Neuigkeit, die irgendetwas Altes und Vertrautes in sich barg, eine Art Rückkehr zu einem ideellen Ursprung, zu einer längst vergessenen Feenwelt der Kindheit. Es darf also nicht überraschen, dass sie die Tonhof-Bewohner – die „Tonhöfler“ – als „Tonhof-Kinder“ oder sogar „Sterntalerkinder“ bezeichnete,⁹ als würde eine magische Aura sie umgeben. Tatsächlich erinnern die Kinder des Tonhofs – in ihrer optimistisch-naiven Einstellung und in ihrer Abkapselung von der Welt – an die sogenannten Blumenkinder und an ihre friedliche Revolution im Namen einer besseren Welt, und es wäre nicht ganz übertrieben, gewisse Ähnlichkeiten zwischen der Kärntner Kunstwerkstatt und den selbstständigen Hippie-Kommunen zu sehen, die wenige Jahre später zum Trend werden sollten.

⁵ Mittermayer 2015, zitiert nach Peter Turrini, *„Heimat als lebenslängliche Hypothek“*. (Peter Turrini im Gespräch mit Heiner Hammerschlag). In „Die Brücke. Kärntner Kulturzeitschrift“ 16 (1990), H. 4.

⁶ Mittermayer 2015, S. 104.

⁷ Christine Lavant, *Briefe an Maja und Gerhard Lampersberg*, hrsg. von Fabjan Hafner und Arno Rufsegger, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2003. Ab hier kurz zitiert mit der Sigle BLL.

⁸ Auch für Bernhard hatte sie Worte mütterlicher Liebe: „Das Thomasle kriegt meinen Segen mit, wohin immer er fährt, und auch wenn er bleibt“ (BLL, S. 50; undatierter Brief, ermitteltes Datum: Anfang 1960).

⁹ Ebd., S. 28, 30. Fialik, S. 103.

Im Unterschied zu den Kommunen stand aber hier die Kunst im Zentrum jeder Beschäftigung. Die Sängerin Escribano berichtet, dass Musiker und Schauspieler für die verschiedenen Aufführungen von den Lampersbergs selbst bezahlt wurden. Einmal fehlte ein Cellist, und sie ging zusammen mit Maja nach Klagenfurt, um einen alten Cellisten in Pension um seine Teilnahme zu bitten. Da die Gage für ihn zu niedrig war, lehnte er das Angebot ab, worauf Maja empört erwiderte: „Aber man muss doch was für die Kunst tun!“¹⁰ Maja Lampersberg selbst berichtet außerdem, sie habe sich einen Teil ihres Erbes auszahlen lassen, um die Renovierung der Scheune zu finanzieren und sie als Theater verwenden zu können.¹¹ Das war also das singuläre Ende des Vermögens einer adligen Familie: Nach der Abschaffung des Adelstandes finanzierte der über Jahrhunderte hinweg gesammelte und von Generation zu Generation vererbte Reichtum schließlich die Kunst. Eine ausgeprägt kunstzentrierte Einstellung, die in gewisser Weise einer Neuauslegung des spätromantisch-ästhetischen Mottos *l'art pour l'art* glich. Alles taten die Lampersbergs, um ihre Schützlinge zu fördern, vor allem Thomas Bernhard, für welchen sie sogar die Sozialversicherung eingezahlt haben sollen.¹²

Zum Aufenthalt Bernhards am Tonhof gibt es viele Zeugenaussagen. Maja Lampersberg erzählt, wie sie und ihr Mann ihn Mitte Juni 1957 am Bahnhof abholten und zuerst nach Pichlern brachten, zu einem Schlösschen im Becken von Klagenfurt, das ihnen gehörte und wo er eine Zeit lang wohnen konnte. Eine Stunde Gehzeit trennte ihn vom Tonhof, und er besuchte immer öfter seine Gönner mit einem Fahrrad, bis er sich schließlich bei ihnen einquartierte.

Er wußte eben nicht wohin mit sich. Und da hat sich das so ergeben, und dann war das gleich sehr anregend. Wir waren in der Kärntner Provinz ein bißchen isoliert und „verbannt“ gewesen. Mein Mann war damals so fern von all dem, was mit Kunst und mit seiner Musik zu tun gehabt hat. Und da kam der Thomas, und wir haben sehr Gefallen aneinander gefunden. Er war für uns ein Mensch, mit dem man endlich wieder reden konnte. Sein anspruchsvolles Denken tat uns wohl in dieser Isolation. Christine Lavant lernten wir auch durch Thomas Bernhard kennen [...].¹³

Der Tonhof repräsentierte für den damals 26-jährigen Bernhard einen Neubeginn, eine großartige Chance, in einem unabhängigen, anregenden künstlerischen Milieu wie ein Bohemien zu

¹⁰ Dreissinger, S. 62.

¹¹ Fialik, S. 124.

¹² Dreissinger, S. 62.

¹³ Fialik, S. 104.

leben und dort wichtige Kontakte zu knüpfen. Seine erste Zeit am Tonhof wird von Maja Lampersberg sehr enthusiastisch geschildert: Sie hätten gemeinsam viel gesungen, aus Haydns *Schöpfung* oder Mozarts *Zauberflöte*, während Gerhard in der Kirche von Maria Saal orgelte oder zu Hause Klavier spielte. Bernhard wäre ein „Meister des ‚So als ob‘“ gewesen und hätte blödelnd auf Italienisch, Französisch, Englisch singen können.¹⁴ Die Freude und die Sorglosigkeit dieser Zeit entnimmt man auch einem Brief, den Bernhard am 9. Oktober 1957 an Gerhard Fritsch schrieb:

Mein lieber Gerhard,

ich komme am Freitag bei Dir vorbei! Ich bin sehr glücklich hier, weil ich gut arbeiten kann u. es gelingt mir wie noch nie. Ich habe viel ausgerichtet. Wahrscheinlich werde ich auch den November hier in Kärnten sein. Ich kann mich hier auch manuell nützlich machen – und das tut mir auch gut. Da kann ich natürlich nicht tippen! Bitte sag’ das! Das Buch ist erschienen! Ich freue mich, Dich zu sehen.

Alles Gute,

Thomas¹⁵

Aus all den frühen Briefen Bernhards an Gerhard Fritsch geht eine enorme Positivität hervor, ein lebensfroher Ton, der in dem späteren Briefwechsel mit Unseld – der einzige andere, der bislang veröffentlicht wurde und daher frei zugänglich ist – nie zu spüren ist. Tatsächlich hatte Bernhard in Maria Saal endlich optimale Bedingungen für seine literarische Arbeit gefunden: Nach Jahren finanzieller Not, prekärer Lebensverhältnisse und verstreuter Schreibversuche hatte er einen Orientierungspunkt, an dem er sich festhalten konnte.

Ganze drei Jahre dauerte diese friedliche und produktive Tonhof-Zeit, bis sie im Juli 1960 mit einem ungünstigen Missklang ein Ende nahm. Erste Anzeichen dieser Unruhe wurden freilich schon im Laufe dieser drei Jahre manifest: Die kontinuierliche Zusammenarbeit und das intensive Zusammensein wurden auf die Dauer unerträglich für beide Parteien, so dass Maja Lampersberg in ihren Schilderungen von der Schwierigkeit des verlängerten Zusammenlebens unter demselben Dach redet:

Dann kam die Zeit, wo ich gesagt habe: „Schau Thomas, versuche doch jetzt langsam, irgendwo anders auch Fuß zu fassen!“ Wir vertrugen uns halt nicht mehr so. Aber er hat dann immer reagiert

¹⁴ Ebd., S. 111.

¹⁵ BBF, S. 14. Bei dem erschienenen Buch handelt es sich um die Lyriksammlung *Auf der Erde und in der Hölle*.

wie ein bockiger Bub. Er hat so ein muffiges Gesicht aufsetzen können: „Ja, ich weiß, ich bin an allem schuld!“ [...] So etwas kann eine Zeitlang, wenn es sich auf hohem geistigen Niveau abspielt, ein ungeheurer Aufschwung sein, aber es erschöpft sich eben auch.¹⁶

Laut Maja Lampersberg fing Bernhard irgendwann an, „besitzergreifend“ zu werden und jene Hausgäste nicht mehr zu dulden, die ihm unangenehm waren. Auch Gerhard Lampersberg – der übrigens laut Maja Bernhards Literatur nie ganz ernst genommen hatte – berichtet, dass „er derart überhand genommen hat, daß wir überhaupt niemanden mehr einladen durften. Nur solche Leute, die ihm gefaßt haben. Und das waren Leute von Adel“.¹⁷

Diese Situation gipfelte am 22. Juli 1960 in der Uraufführung von vier Werken Bernhards in dem eigens renovierten Heustadel des Tonhofs: *Köpfe* – ein von Lampersberg vertontes Stück – und die drei Einakter *Die Erfundene*, *Rosa*, *Frühling*.¹⁸ Die Unstimmigkeiten fingen schon während der Vorbereitungen an.¹⁹ Wegen der vielen Gäste, Zuschauern aus Wien und Technikern, die an der Vorbereitung der Premiere beteiligt waren, konnten die Lampersbergs keinen freien Platz im Haus für Bernhard finden. Als Ersatz boten sie ihm an, entweder im Wohnzimmer auf einem Matratzenlager zu schlafen, wo Lavant immer schlief, wenn sie zu Gast war, oder auf ihre Kosten in einem großen Gasthaus von Maria Saal zu übernachten. Bernhard, offensichtlich pikiert, nahm insgeheim ein Zimmer im teuersten Hotel Klagenfurts, dem Sandwirth, und ließ die Rechnung an die Lampersbergs schicken. Nach der Aufführung, die von Wieland Schmied selbst eingeleitet wurde und laut Gerhard Lampersberg „wunderbar“ lief,²⁰ erschienen die ersten Berichte, die Bernhard nicht ganz gefielen.²¹ Aus diesem Grund schrieb er einen Leserbrief an die „Wochenpresse“, in welchem er die ganze Schuld auf die Produktion schob und sich von den Organisatoren distanzierte. Er zog dann aus dem Tonhof aus und die Freundschaft wurde bedeu-

¹⁶ Fialik, S. 106.

¹⁷ Ebd., S. 52.

¹⁸ Die Uraufführung der Werke Bernhards war die erste von vier Vorstellungen zwischen dem 20. und 27. Juli 1960 am Theater am Tonhof, „mit einem Tag Pause dazwischen“ (ebd., S. 124).

¹⁹ Von diesem verhängnisvollen Tag hat sich auch ein weiteres Dokument erhalten. Am 22. Juli 1960 schrieben Bernhard und Wieland Schmied gemeinsam aus Maria Saal eine Postkarte an Fritsch, in welcher sie ihn dringend um das *Ereignisse*-Honorar bitten. Eine erste Auswahl von *Ereignisse*-Szenen wurde nämlich bereits 1959 in „Wort und Zeit“ veröffentlicht. Vgl. BBF, S. 31, 83.

²⁰ Fialik, S. 52; vgl. auch Wieland Schmied, *Auersbergers wahre Geschichte und andere Texte über Thomas Bernhard. Ein Alphabet*, Verlag Bibliothek der Provinz, Weitra, 2014, S. 18.

²¹ Vgl. ebd., S. 52f und Fußnote 7. In der „Wiener Wochenpresse“ nannte ihn Wolf In der Maur „Thomas“ und nicht „Thomas Bernhard“; in der „Presse“ verglich ihn Friedrich Torberg mit H.C. Artmann.

tend beeinträchtigt. Nach dieser Episode kamen die drei Freunde freilich weitere Male zusammen, vor allem Bernhard besuchte sie auf dem Land, und sie ihn ein paar Mal in seinem Ohlsdorfer Vierkanthof, aber zu einer richtigen Versöhnung kam es nie.

Ende August 1984 erschien *Holzfällen*, der drittletzte Roman Bernhards, in welchem der Autor ein Vierteljahrhundert später die Freundschaft behandelte und seine Wohltäter nicht ganz verschleiert sehr scharf in ihren Schwächen porträtierte. Der ultimative Auslöser für die Niederschrift dieses Werkes ergab sich an einem Abend, wo die Lampersbergs zu Gast bei der Familie Altenburg in Breitenschützing waren und Thomas Bernhard unerwartet vorbeifuhr. Laut der Gastgeberin Amalia Altenburg hatte Gerhard, der Alkoholiker war, bereits viel getrunken, und war nach einem lustigen Einstieg Bernhard gegenüber sehr aggressiv geworden:

Gerhard [...] hat böse auf ihn eingeredet, ich möchte fast schon sagen, eingedroschen mit Worten. Es war unfassbar, es war eine Schimpftirade, es ist alles, von der frühesten Zeit, wo sie sich kennengelernt haben, bis zum Schluss, ausgebrochen, und Thomas ist neben mir gesessen, und ich habe bemerkt, wie er sich zurückhalten musste. Das ist gegangen bis zwei oder drei Uhr in der Früh. Das eigentliche Thema des Abends war, dass Lampersberg nicht berühmt geworden ist, aber auch durch eigene Schuld. Das haben sich die Lampersbergs nie eingestehen können.²²

Nach Angaben ihres Mannes Franz Josef Altenburg – Keramikünstler und direkter Nachfahre von Kaiser Franz Joseph – habe Bernhard nach dem Abend „drei Tage vor Wut nicht geschlafen“.²³ Bei seinem nächsten Besuch soll er ihnen gesagt haben: „Dieser Abend wird Folgen haben“.²⁴ Tatsächlich hatte der daraus entstandene Roman die Wirkung einer Bombe. *Holzfällen* wurde von den Betroffenen als diffamierend angesehen, der Verkauf aller sich in Österreich befindlichen Exemplare von 29. August 1984 (bloß ein paar Tage nach dem Erscheinen) bis 22. Dezember desselben Jahres eingestellt und Bernhard vor Gericht gestellt. Grund dafür war die gnadenlose Darstellung des Ehepaars, das in dem Roman grotesk karikiert vorkommt, verunglimpft und vom Ich-Erzähler in seinem Gedankenstrom ständig erniedrigt wird. Lampersberg vor allem wird als unfähiger, gescheiterter Komponist „in der Webern-Nachfolge“ bezeichnet,²⁵ und die

²² Dreissinger, S. 201f.

²³ Ebd., S. 206f.

²⁴ Ebd., S. 202. Sehr wahrscheinlich fand dieser Streit Ende 1983/Anfang 1984 statt, weil Bernhard unmittelbar danach zu schreiben anfang und bereits Anfang März Unseld mitteilte, einen neuen Roman geschrieben zu haben (vgl. BBU, S. 689).

²⁵ TBW 7, S. 11. Rudolf Brändle verweist darauf, dass sich Bernhard mit „Webern-Nachfolge“ vermutlich auf einen Spaß von ihm bezieht, den er 1957 an einem Septembertag in St. Veit machte, als er Lampersberg zum ersten Mal traf. Dieser habe Brändle gefragt, wie er komponiert, und er habe ironisch geantwortet:

enge Beziehung zwischen ihm und dem jungen Erzähler als anstößig geschildert, ja sogar mit direkter Anspielung auf sexuellen Missbrauch. Der Auersberger des Romans erscheint tatsächlich als „*der geile Schriftstellerverschlinger*“, der junge Autoren zu sich einlädt, ihnen eine Fahrkarte „gleich von wo“ bezahlt und sie vom Bahnhof abholt, um sie „in sein vorbereitetes Zimmer“ zu führen und sie „gleich am ersten Tag aufzufressen“.²⁶ Bereits bei einer ersten Lektüre fällt die große Ähnlichkeit mit der Ankunft Bernhards in Maria Saal ins Auge.

Auch in einem anderen Werk wird diese Dreierbeziehung stark thematisiert, das aber Bernhard sehr wahrscheinlich nie lesen konnte. Ende 1962 schrieb nämlich Lampersberg *diarium*, ein Büchlein, das erst 1992 publiziert wurde, in welchem eine Kurzgeschichte in Versen enthalten ist, die von den drei verschiedenen Figuren aus ihrer Perspektive wiedergegeben wird. Die Protagonisten heißen Anton, Anna und Josef, Tarnnamen für Gerhard, Maja Lampersberg und Thomas Bernhard. In der Geschichte geht es metaphorisch um die Begegnung und das Aufnehmen Josefs in ihrem Haus, zu welchem Anton und Anna eine starke Beziehung aufbauen, bis Josef wieder abfährt. „ich gehe sagte ich / wohin sagte anton / ich weiß es nicht sagte ich“,²⁷ sind die letzten Verse des Buchs. Vor und nach den drei Erzählsträngen setzte Lampersberg einen Prolog und einen Epilog in der Form zweier Pentagramme: Im Prolog befinden sich drei einstimmige Melodien, die zusammengespielt eine atonale Harmonie wiedergeben; im Epilog spielen die drei Stimmen zusammen, oben die erste und die zweite, unten die zweite und die dritte, was auf das Entstehen von zwei unterschiedlichen Beziehungen anspielen mag. Das Werk ist an sich eine kryptische Geschichte, in der ständig auf verschiedene Episoden dieser ehemaligen Beziehung angespielt wird, und die von Lavant – die es lesen durfte – als „schrecklich“ bezeichnet wurde.²⁸

Der Psychotherapeut Herwig Oberlerchner versucht in seinem Buch diese „turbulente Beziehung“ medizinisch zu beobachten, den „hochgradig verletzlichen und bei Kritik um sich schlagenden, narzisstisch irritierbaren Thomas Bernhard“ zu analysieren, um zu verstehen, wie sich so viel „Hass, Ekel, Abscheu, Wut und heftige (Selbst-)Vorwürfe“ über die Jahre entwickeln

„eher wie Weber als wie Webern“ (Rudolf Brändle, *Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard*, Residenz Verlag, 1999, S. 103). Laut Brändle war damals Anton von Webern – den er als „dürftig“ empfand – das Modell für die Komponisten-Avantgarde, zu welcher auch Lampersberg gehörte.

²⁶ TBW 7, S. 167.

²⁷ Gerhard Lampersberg, *diarium*, publication PN°1, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1992, *Josef*, Szene VIII. Die Tarnnamen Anton und Josef beziehen sich möglicherweise auf den Komponisten Anton Weber(n) und auf die biblische Figur von Josef, der aus dem Nichts kam und trotz seines Ursprungs höchster Diener von Potifar wurde.

²⁸ BLL, S. 109.

konnten.²⁹ Viel interessanter ist aber der Versuch von Wieland Schmied – Dichter, Literatur- und Kunstkritiker, der selbst an den Tonhof-Treffen teilnahm –, der sich bemühte, dieser problematischen Freundschaft eine eigene Erklärung zu geben. In seinem dreiteiligen Aufsatz, *A wie Auersberger. Auersbergers wahre Geschichte*, stellt er die Persönlichkeiten von Bernhard und Lampersberg als diametral entgegengesetzt dar: Der erste brauchte für seine Arbeit „Ruhe, Einsamkeit, Ungestörtheit. Er war ein Verrammelungsfanatiker. Er wollte sicher sein, daß eine Störung ausgeschlossen war“.³⁰ Der zweite musste hingegen ständig unter Menschen sein, um sich von ihnen inspirieren zu lassen, konnte also nur dann produktiv werden, wenn er Bewegung und dynamische Präsenz um sich spürte. Bernhard war diszipliniert, Lampersberg unbeherrscht, beide aber mit derselben Absicht: etwas Großes zu erschaffen. Wieland vermutet, dass Lampersberg derart froh war, Thomas Bernhard kennengelernt zu haben, dass er sich mit ihm eine solche Zusammenarbeit vorstellen konnte, wie zwischen Hofmannsthal und Strauss: Bernhard der Librettist, Lampersberg der Komponist – was zumindest mit *die rosen der einöde* und *köpfe* tatsächlich geschah. Bernhard war am Anfang natürlich ganz angetan von dem, was ihm angeboten wurde, und in der Erstausgabe von *In hora mortis* – das ursprünglich als Text eines Oratoriums gedacht war, das von Lampersberg hätte vertont werden sollen – steht ganz zum Schluss die Widmung „MEINEM EINZIGEN UND WIRKLICHEN FREUND G.L. DEM ICH IM RICHTIGEN AUGENBLICK BEGEGNET BIN“.³¹ Aber alles, was die Lampersbergs für ihn machten – wie etwa, laut Schmied, Kleidung kaufen oder offene Rechnungen übernehmen – wurde für sie zur Rechtfertigung, mehr von ihm zu beanspruchen. Für Bernhard wurden die Lampersbergs mit ihren Erwartungen zunehmend – und Schmied bedient sich interessanterweise desselben Adjektivs, das Maja Lampersberg für Bernhard verwendete – „besitzergreifend“:³² Bernhard war nicht in der Lage, ihre Erwartungen zu erfüllen und deswegen ging er lieber. Auch Rudolf Brändle erinnert sich an Bemerkungen Bernhards, die darauf hindeuteten, „daß ihm die Intimität dieser ‚ménage à trois‘ gegen seine Einzelgängernatur gegangen sein könnte“.³³ Bernhard war laut Brändle empfindlich „wie eine Mimose“ und obwohl für ihn die Zeit am Tonhof auch Positives bewirkt hatte, war er selbst ein Vierteljahrhundert später nicht in der Lage, seinen ehemaligen Gönnern zu verzeihen.

²⁹ Man siehe das Kapitel „Am Tonhof – Liebe, Kunst und Hass“, in Herwig Oberlerchner, *Thomas Bernhard (1931-1989). „Aber ich habe auch niemals auf mein Herz Rücksicht genommen...“ Eine Psychographie*, Verlag Wissenschaft & Praxis, Sternenfels, 2017, S. 21-25. Hier S. 24f.

³⁰ Schmied 2014, S. 20.

³¹ Thomas Bernhard, *In hora mortis*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1958.

³² Schmied 2014, S. 22.

³³ Brändle, S. 102.

Man könnte fast den Eindruck gewinnen, dass er eine *odi et amo*-Beziehung entwickelt hatte, bedenkt man, dass er sie nach 1960 weiter besuchte, dass er seinen Vierkanter nach ihrem Tonhof-Stil einrichtete,³⁴ dass er sie schließlich in *Holzfällen* in furchtbaren Tönen beschrieb, aber gleichzeitig für die Ewigkeit in die Literatur einschrieb.

Die Tonhof-Freundschaft endete desaströs, vor allem für Gerhard Lampersberg, der später den Kunst- und Berühmtheitsgipfel Bernhards nie erreichen konnte. Im Dezember 1957 schrieb Lavant an Maja Lampersberg: „Ich wünsche es ihm so vom [sic] Herzen, daß er Erfolg hat, ihm würde es nicht schaden, nämlich nicht in die Krone steigen. Ja, es ist sicher gut, daß er den Thomas mithatte; ich glaub, die zwei sind im Grund doch ein sehr gutes Gespann, es tut einer dem andern gut“. Aber dann fügte sie hinzu, als würde sie das böse Ende quasi vorahnen: „meistenteils – ganzteils tut so kein Mensch dem andern gut“.³⁵ Das, was unter den besten Bedingungen angefangen hatte, mündete in ein Unglück. Aber laut Schmied erwies sich für Bernhard dieses Unglück als ein Kapital: Wenn er des Unglücks wegen Anfang der fünfziger Jahre zu schreiben begonnen hatte, so war auch diese unglückliche Passage seines Lebens ein weiterer, ja sozusagen ein notwendiger Schritt in der Entwicklung seines literarischen Talents.

1.2 Noch ein Schloss

Der Tonhof war aber nicht der einzige Ort, wo Bernhard anregende Menschen kennenlernen durfte. Mitte 1960, während die Tonhof-Zeit sich langsam dem Ende zuneigte, wurde Bernhard von der luxemburgischen Dichterin Anise Koltz kontaktiert, der Organisatorin der Mondorfer Dichtertage. In dem heute verschollenen – vermutlich Ende Mai 1960 geschriebenen – ersten Brief bat sie ihn um einige Gedichte, die man in der Zeitschrift „Jeune Poésie Européenne“ hätte veröffentlichen können. Bernhard antwortete positiv, und so fing eine über zehn Jahre währende Freundschaft an, die u.a. zweimal die Präsenz Bernhards bei dem Dichtertreffen in Mondorf

³⁴ Das ist die Meinung von Maja Lampersberg, vgl. Fialik, S. 126: „Alle, die Ohlsdorf kennen, sagen, es ist viel dem ‚Tonhof‘ nachgebildet, aber ohne wohnlich zu sein. Es ist sehr abstrakt, sehr schön. Die Öfen hat er ähnlich nachgebaut. Und er hat wirklich gute Ideen gehabt“.

³⁵ BLL, S. 18. Lavant bezieht sich auf die Reise nach Köln, die Bernhard Ende November/Anfang Dezember mit Gerhard Lampersberg unternahm, um den Kiepenheuer & Witsch Verlag bezüglich *Unter dem Eisen des Mondes* aufzusuchen. Vgl. BBF, S. 15-17.

(1962 und 1966) ermöglichte.³⁶ Diese Erfahrung erwies sich für ihn als äußerst wichtig aus mehreren Gründen. In einer Zeit, wo er noch dabei war, den eigenen Weg zu suchen, konnte er 1962 zum ersten Mal in Kontakt mit anderen Dichtern der gesamteuropäischen Avantgarde kommen, mit Deutschen, Franzosen, Belgiern, Schweizern, Italienern. Mondorf, ein kleines Dorf im mehrsprachigen Luxemburg, wurde also symbolisch zum Treffpunkt junger Autoren aus verschiedenen Ländern und Kulturen.

Ausgerechnet hier bekam Bernhard das Angebot des Freundes Wieland Schmied, der damals Lektor beim Insel-Verlag war, so schnell wie möglich einen Roman fertigzuschreiben, den er rasch bei seinem Verlag hätte platzieren können, bevor sein Vertrag ablaufen würde.³⁷

Es war Mitternacht und wir standen vor der Statue jenes starken Mannes in Mondorf-les-Bains in Luxemburg, der um die Jahrhundertwende gelebt hatte und allein einen Wagen gegen die Kraft von acht Ochsen von der Stelle bewegt und auch sonst etliche Kraft- und Kunststücke vollbracht haben soll. Er hieß John Grün [...], wir hatten etwas getrunken und waren beschwipst, wir gaben uns die Hand und besiegelten die Abmachung. Ich habe keinen Augenblick daran gezweifelt, daß Thomas Bernhard sie einhalten würde. Ich wußte, welches Arbeitspensum er gleichsam spielend, als verfüge er über die Berserkerkräfte jenes legendären Helden von Mondorf, erfüllen konnte.³⁸

Von demselben Abend ist auch eine andere Szene überliefert worden. Die Schriftstellerin Margarete Hannsmann, die ebenfalls in Mondorf war, erinnerte sich fast dreißig Jahre später daran, und trug die persönliche Erinnerung in ihr *Tagebuch meines Alterns* ein:

Nachts hast du eine trunkene Ansprache auf Anastasius Grün gehalten, Preisboxer (oder war es ein Preisradfahrer?), gegen seinen Denkmalssockel hast du das volle Weinglas geschmettert. Ein Split-

³⁶ Die beste und ausführlichste Schilderung der Beziehung zwischen Koltz und Bernhard, und seiner Teilnahme an den Mondorfer Dichtertagen befindet sich im bereits erwähnten Band von Tim Reuter, „Vaterland, *Unsinn*“, S. 335ff. Bernhard schickte mit seinem ersten Brief an Koltz ein Exemplar von *Psalm* und zwei unveröffentlichte Gedichte für „Jeune Poésie Européenne“, *Wien 1959* und *Italien 1960*. Allerdings wurde die Zeitschrift eingestellt, bevor die Texte Bernhards gedruckt werden konnten. Sie wurden dann zum ersten Mal im Band von Reuter veröffentlicht. Vgl. Reuter, S. 429-431.

³⁷ Schmied war 1962 dabei, die Literaturwelt für die bildende Kunst zu verlassen und hatte schon einen Vertrag als Ausstellungsleiter mit der Kestner-Gesellschaft Hannover unterschrieben. Er konnte Bernhard nur helfen, solange er noch bei Insel war. Vgl. Schmied 2014, S. 130.

³⁸ Ebd.

ter ist mir ins Auge gespritzt. Auf dem Heimweg improvisiertest du Lieder auf mich, Text und Melodie variierten in allen Stilarten durch die Jahrhunderte, während ich still an deiner Seite ging, überzeugt, ich würde nun blind. Dabei habe ich den Splitter herausgeweint.³⁹

Auch das war Thomas Bernhard: Lustig, schelmisch, gesellschaftsfreundlich, alles Seiten seines Charakters, die allzu oft vergessen werden. Ob er tatsächlich eine Rede auf Anastasius Grün hielt oder ob das eine (intendierte?) Ungenauigkeit Hannsmanns ist, kann nicht mehr ermittelt werden. Sicher ist, dass eine solche spaßhafte Personenverwechslung sehr gut zu Bernhard passen würde.

Wie man dem Briefwechsel entnehmen kann, empfand Bernhard immer große Dankbarkeit Anise Koltz gegenüber, und nannte Luxemburg seine „grüne Insel ohne Strenge“, seine „Insel ohne Mühsal 1962“.⁴⁰ Ein klarer Beweis der Wichtigkeit, die gerade diese Freundschaft und im Allgemeinen die Mondorfer Dichtertage für Bernhard hatten, ist die Tatsache, dass Anise Koltz und ihr Mann René, Badearzt und Direktor des Mondorfer Staatsbades, das als Tagungsort der Dichtertage diente, in *Frost* verewigt wurden.

Ich hatte vorgehabt, das Buch über die Gehirnkrankheiten von Koltz mitzunehmen, das eingeteilt ist in ‚erhöhte Tätigkeit‘ (Reizerscheinungen) und in ‚herabgesetzte Leistung‘ (Lähmungen) des Gehirns, habe es aber liegenlassen.⁴¹

Anfang der siebziger Jahre ließ Bernhard allerdings die immerhin starke Freundschaft zu den Koltzs langsam abklingen. Wie es so oft mit anderen Menschen aus seinem Freundeskreis passieren sollte, blieb auch Anise Koltz auf der Strecke. Bernhards letzter Brief, die Antwort auf denjenigen Koltz', die ihn zu den Mondorfer Dichtertagen von 1972 einlud und gleichzeitig den Tod ihres Ehemanns ankündigte, ist im Grunde ein Abschied. Er bedauert den Tod von René Koltz und bezieht sich auf die für ihn erwiesene Hommage in *Frost*, „denn damals, vor zehn Jahren, arbeitete ich gerade an dem ersten grösseren Buch und war gleichzeitig zum ersten Mal in Mondorf. Da kam mir sein Name in das BUCH [sic!]“.⁴² Bernhard setzt seinen Brief mit einem Entwurf

³⁹ Margarete Hannsmann, *Tagebuch meines Alterns*, Knaus, München, 1991, S. 214.

⁴⁰ Brief Thomas Bernhards an Anise Koltz, 27.12.1962. CNL, L-0042; II. 2. B27. Auch in Reuter, S. 362.

⁴¹ TBW 1, S. 13.

⁴² Reuter, S. 403; Brief von Thomas Bernhard an Anise Koltz, 19.8.1972. CNL, L-0042; II. 2. B27. In seinem Buch macht aber Reuter auch auf ein kuriozes Nachspiel aufmerksam. Am 16. April 1997 veröffentlichte der luxemburgische Autor Michel Raus einen anonymen Artikel in der luxemburgischen Zeitung „Tageblatt“, in welchem er eine Anekdote aus der von Bernhard am 29. Januar 1971 gehaltenen Lesung im Maison Cassal erzählt. Während des vorangegangenen Essens habe Dr. Koltz Bernhard gefragt, warum er in *Frost* den Namen Koltz verwendet hat, worauf der Autor geantwortet habe: „Nun, mein lieber Doktor,

dessen fort, wie sein künftiges Leben von nun an aussehen würde, da er dem Schreiben komplett verfallen war:

Wenn Freunde von mir kommen, Poethen, Hannsmann, Sie erinnern sich, grüssen Sie sie bitte und sagen Sie, dass ich mir eine Einsamkeit geschaffen habe, die ich nicht mehr aufgeben will, weil ich nur in dieser Einsamkeit arbeiten und dadurch leben, ja ganz bewusst existieren kann.⁴³

Man weiß nicht genau, warum sich Bernhard von Anise Koltz distanzierte und schließlich zurückzog. Im Briefwechsel gibt es keine Anzeichen auf mögliche Reibungen oder Missverständnisse, die der Freundschaft ein Ende hätten bereiten können. Plausible Gründe sind die Unfähigkeit Bernhards, wegen der neuen Popularität gewisse alte Beziehungen zu pflegen, und die Tatsache, dass ihm, dem von der Lyrik zum Theater und zur Prosa avancierten Autor, der Kreis um Anise Koltz keine praktische Hilfe mehr leisten konnte.

Die Koltz' waren jedenfalls nicht die einzigen, die Bernhard in Mondorf kennenlernte und später literarisierte. Unter den vielen Menschen, die Bernhard 1962 traf, war auch der Italiener Gianni Selvani (1920-1998), Übersetzer und Kulturredakteur beim italienischen Konsulat in Frankfurt (später auch Universitätsdozent für Germanistik in Bari und Bergamo), gelegentlich auch Dichter. Er wurde von Koltz bereits zum ersten Dichtertreffen eingeladen, wo er in Kontakt mit Bernhard kam.⁴⁴ Im Briefwechsel Koltz-Bernhard befindet sich eine auf den 24.7.1962 datierte Postkarte aus Frankfurt, die von Selvani, Schmied und Bernhard gemeinsam unterschrieben ist.⁴⁵ Es ist nicht klar, ob der Österreicher und der Italiener öfters zusammenkamen, belegt ist jedenfalls die Teilnahme von beiden an den dritten Mondorfer Dichtertagen (1966).⁴⁶ Tatsache ist, dass die Hauptfigur der Drehbuchvorlage von *Der Italiener*, der 1971 von Ferry Radax verfilmt wurde, ausgerechnet „Gianni Selvani“ heißt.⁴⁷ Der Name fehlt noch in der Fragment-Version von 1964 und wurde später im Film durch „Massimo“ ersetzt. Es ist plausibel, dass es

wahrscheinlich heißt dieser Arzt Koltz, weil er genauso töricht ist wie einer seiner Kollegen, den ich kenne und ebenso beschränkt, wie er in diesem Roman nur sein mußte“. Die Anekdote erwies sich als eine Lüge, und Michel Raus wurde außerdem wegen Ehrabschneidung von Koltz vor Gericht gezogen (Reuter, S. 425f).

⁴³ Ebd., S. 403. Gemeint ist das deutsche Schriftsteller-Ehepaar Johannes Poethen und Margarte Hannsmann.

⁴⁴ BBF, S. 94.

⁴⁵ Vgl. CNL, L-0042; II. 2. B27. Die Postkarte wurde ein paar Tage nach dem Ende des Dichtertreffens (16.-20. Juli 1962) abgeschickt. In Frankfurt, wo Schmied und Selvani arbeiteten, machte Bernhard vermutlich einen Zwischenhalt auf dem Weg zurück nach Österreich.

⁴⁶ BBF, S. 63.

⁴⁷ Vgl. TBW 11, S. 205: „*is do a Herr Selvani? A Telegramm*“; ebd., S. 216: „Der Sohn stellt den Italiener dem Landvermesser vor, er sagt: *Gianni Selvani, der Italiener*“.

sich dabei um eine Vorsichtsmaßnahme Bernhards handelt, da „Gianni Selvani“ der vollständige Name einer existierenden Person war.⁴⁸

Der Exkurs zu Gianni Selvani ermöglicht in diesem Zusammenhang den Übergang zu einer anderen Figur, die Bernhard schon Mitte der fünfziger Jahre kennengelernt hatte, und der Selvani selbst vermutlich im Rahmen des ersten Mitteleuropäischen Kulturtreffens (Görz, 19.-22. Mai 1966) begegnet war:⁴⁹ Gerhard Fritsch. Das Bild dieser Beziehung ergibt sich noch aus einer Postkarte, die am 2.10.1966 von der Burg Vianden (Vianden Le Château) – während einer im Rahmen der dritten Mondorfer Dichtertage organisierten Exkursion – von Bernhard und Selvani geschrieben wurde.⁵⁰ Bei Gerhard Fritsch handelt es sich um eine heute zu Unrecht ziemlich verkannte Figur des Literaturbetriebs, dessen Werke allerdings Meilensteine der österreichischen Nachkriegsliteratur sind. Der damals berühmte Autor von *Moos auf den Steinen* (1956), konnte in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre dem unbekanntem und bedürftigen Bernhard nicht nur finanziell, sondern auch praktisch helfen. Dank seiner Tätigkeit als Redakteur von „Wort in der Zeit“, als Lektor beim Verlag Otto Müller und als Bibliothekar der Wiener Büchereien verfügte er über ausgezeichnete Verbindungen zur Pressewelt und zu Radiosendern, an welche er die ersten Arbeiten Bernhards weiterzuleiten vermochte. Der Briefwechsel zwischen Bernhard und Fritsch bietet ein sehr klares Bild von dieser Beziehung, und vor allem von der anfänglichen großen Dankbarkeit Bernhards Fritsch gegenüber. Ungeachtet eines kleinen Übertreibungsrisikos schreibt Joachim Hoell, dass Fritsch „wohl die zweite Vaterfigur für Thomas Bernhard“ darstellte, „sowohl als literarischer wie auch als persönlicher Mentor“.⁵¹ Gewiss ist, dass Fritsch einen sicheren, breiteren Überblick über die gesamte literarische Szene in Österreich hatte, und dass er – um ganze sieben Jahre älter als Bernhard – über mehr Erfahrung und bessere Verbindungen im Verlagswesen verfügte, die – wie man sehen wird – dem jüngeren Autor mehrmals weiterhelfen konnten.

⁴⁸ Am 21.7.2016 habe ich Fabrizio Jovine telefonisch kontaktiert, den italienischen Schauspieler, der in der Verfilmung von Ferry Radax die Rolle des Italieners übernahm. Trotz seiner sehr bunten und lebhaften Schilderung der Dreharbeiten wusste er leider nicht, warum die von ihm gespielte Figur plötzlich „Massimo“ heißen musste. Eine E-Mail an Ferry Radax blieb unbeantwortet.

⁴⁹ BBF, S. 94.

⁵⁰ Ebd., S. 63.

⁵¹ Joachim Hoell, *Gerhard Fritsch, Thomas Bernhard und der Österreichroman*, in Franz Gebesmair, Manfred Mittermayer (hrsg. von), *Bernhard-Tage. Ohlsdorf 1999, „In die entgegengesetzte Richtung“. Thomas Bernhard und sein Großvater Johannes Freumbichler, Materialien*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 2000, S. 180.

Auch diese Freundschaft sollte nichtsdestotrotz nach 1963 eine unglückliche Wendung nehmen. Als der Schüler begann, berühmt zu werden, fingen die Schwierigkeiten – finanziell und beruflich – für den Meister gerade an. Nach der Veröffentlichung von *Frost* wirkte Bernhard immer distanzierter, als hätte er die großzügige Hilfe der Anfangsjahre ganz vergessen. So erinnert sich Wieland Schmied an diese Periode des Übergangs:

An der Wende zu den 60er Jahren waren wir beide [Schmied und Bernhard, S.A.] als Habenichtse zu ihm gekommen, der eine schöne Mietwohnung besaß, er hatte uns beide, die ein halbes Jahrzehnt und mehr Jüngeren, gefördert, die Tür zu Verlagen geöffnet, in Zeitschriften, an denen er mitwirkte, gedruckt, und nun sah alles auf einmal anders aus, er konnte uns nicht mehr helfen, konnte nichts mehr für uns tun. [...] Thomas Bernhard schätzte das, was Gerhard Fritsch machte, nur sehr bedingt, und er nahm grundsätzlich gegenüber niemandem ein Blatt vor den Mund, wenn es galt – gefragt oder ungefragt – seine Meinung zu sagen.⁵²

Trotz der unglücklichen Wendung, die sich bis zum Tod Fritschs im Jahr 1969 hinzog und die ihren gnadenlosen Gipfel in *Meine Preise* fand,⁵³ ist unverkennbar, dass der Einfluss seiner Poetik, und vor allem seines Romans *Moos auf den Steinen*, auf diejenige Bernhards Ende der fünfziger Jahre und auf das spätere Schaffen enorm war.

Moos auf den Steinen ist ein Roman des Übergangs, wo der – vor allem österreichische – Leser mit dem Erbe der eigenen Vergangenheit und Geschichte konfrontiert wird. Es ist ein Werk, in welchem das Bild des nicht mehr aktuellen Altösterreich der heutigen Situation gegenübergestellt wird, wo es Spuren dieser Epoche gibt, wie etwa Monumente und Gebäude, aber auch unsichtbare Überreste, die sich im Lebensstil, in der Gesellschaft und in ihrem Bewusstsein manifestieren. Es ist ein Roman, der sich auf mehreren Ebenen mit der Vergangenheit auseinandersetzt, einerseits mit dem Ende der Donaumonarchie, andererseits – bereits zehn Jahre nach

⁵² Wieland Schmied, *Aufforderung zum Mißtrauen, oder: Jemand, der alles ungeheuer ernst nahm. Erinnerungen an Gerhard Fritsch*, in Stefan Alker, Andreas Brandtner (hrsg. von), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien, 2005, S. 16f.

⁵³ Der Gipfel dieser Situation wurde 1968 erreicht, als Fritsch – der Mitglied der Jury war – sich weigerte, gegen die österreichische Industriellenvereinigung und ihre Entscheidung zu protestieren, die Verleihungszeremonie des Anton-Wildgans-Preises nach dem Skandal des österreichischen Staatspreises abzusagen. Vgl. *Meine Preise*, TBW 22,2, S. 426: „Er als vielfacher Kindesvater und Versorger dreier immens ins Geld gehender Frauen bejammerte mich und bat mich, auf ihn Rücksicht zu nehmen in einem Tone, der abstoßend gewesen war. Der arme Mensch, der inkonsequente, bedauerliche, der erbarmungswürdige. Nicht lange nach dieser Unterredung hat sich Fritsch an dem Haken seiner Wohnungstür aufgehängt, sein von ihm selbst verpfushtes Leben war ihm über den Kopf gewachsen und hatte ihn ausgelöscht“.

Kriegsende – mit der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, mit dem Nationalsozialismus und seinen Verbrechen. Dass Bernhard *Moos auf den Steinen* sehr früh las und schätzte, ist eine bekannte Tatsache. Der Briefwechsel zwischen den beiden beginnt ausgerechnet mit einem auf den 30. März 1956 datierten Brief aus Krk (heute in Kroatien), in dem Bernhard schreibt, er sei dabei das *Moos* zu lesen:

Können wir das Marchfeld Mai/Juni (?) nachholen? Ich bin ganz weg von Europa. Es ist herrlich, so nah zu sein den ganz einfachen Menschen, die von keinem Bildschirm verblödet sind. Die Küste ist weiß, blau das Meer. Ich esse Ziegenkäs u. gehe so 30 km über den Karst am Tag. Dann lieg ich u. schau ins Meer u. lese den Dr. Mehlmann. Das ist eine sonderbare, herrliche Stimmung.

Viele Grüße, alles Gute, Erfolg f. d. Moos ...⁵⁴

Der Roman wurde Anfang März 1956 an die Buchhandlungen ausgeliefert, und bereits vor seiner Abreise nach Jugoslawien hatte Thomas Bernhard ein Exemplar aufgetrieben. In dem Brief wird das Marchfeld erwähnt, wo die Handlung des Buches stattfindet und wo beide vermutlich einen Ausflug zur Besichtigung der Romankulissen geplant hatten. Man weiß allerdings nicht, ob die kleine Reise ins Grenzgebiet tatsächlich stattgefunden hat, so wie Fritsch sie auch mit Wieland Schmied machte.⁵⁵ Im nächsten Brief Bernhards (23. April 1956) erfährt man außerdem, dass er eine Besprechung des Romans geschrieben und nach München geschickt hat; davon ist heute keine Spur geblieben.

Manifeste, eindeutige Spuren hat Fritschs Roman in der Poetik Bernhards hinterlassen. Die Figuren, die Orte, die Themen und teilweise die Stimmungen von *Moos* finden in manchen Werken wie *Der Italiener* und *Auslöschung* einen starken Widerhall. Man denke etwa an die Bedeutung der Rolle des Erbes, das nach dem Tod des Vaters an die Kinder übergeht, an die Schwierigkeit, mit welcher die Kinder das Erbe annehmen. In *Moos auf den Steinen* stirbt der Vater, Franz Joseph Suchy-Sternberg, zwar nicht, aber er zieht sich zurück, will alle seine Güter der neuen Generation vermachen, die in ihren verschiedenen Schattierungen von der Tochter und den beiden jungen Männern Michael Petrik und Herbert Mehlmann repräsentiert wird. Ein anderer Franz Josef – aber diesmal lautet der Familienname „Murau“ – stirbt in *Auslöschung*, und sein Sohn muss aus Italien zurückkehren, um sich um das geerbte Anwesen zu kümmern. Das Thema des Erbes und des Testaments kommt fast manisch in vielen Werken Bernhards vor, von

⁵⁴ BBF, S. 7.

⁵⁵ Schmied 2005, S. 21.

Amras bis *Auslöschung* über *Verstörung*, *Korrektur*, *Am Ortler*, *Ja*, *Ungenach* usw., aber immer geht es um die Darstellung eines Erbes, das nie einfach angenommen und verwaltet werden kann, und das vielmehr die Kinder, die Erben, in den Wahnsinn treibt.

Die Vaterfigur in Fritschs Roman, der Baron Suchy-Sternberg, kann außerdem in gewisser Weise als Modell für eine bestimmte Kategorie der Figuren Bernhards betrachtet werden: Er lebt isoliert von der Gesellschaft, von der äußeren Welt, in der Sicherheit und Gemütlichkeit eines eigenen, autoreferenziellen Kosmos, wo er seit Jahren an einem Roman über Altösterreich arbeitet. Er schreibt und entwirft ständig Figurenskizzen, tausende von Schicksalen sollen in seinem Werk vorkommen, fast wie in einem Roman Doderers. Aber er ist jetzt alt geworden, sein Projekt steht erst in Ansätzen und es ist klar, dass er damit nie fertig werden wird: „[...] es kam jedoch nie zur ersten Zeile des ersten Kapitels. Seine Pläne, sein Zettelkatalog mit den tausend Schicksalen, füllten einen Schubladkasten, aber er begann sie nie auszuwerten“.⁵⁶ Die Werke Bernhards sind voller solcher Figuren, die seit Jahren mit der Niederschrift von Studien, wissenschaftlichen Werken oder Romanen ringen: Man denke etwa an den Industriellen in *Verstörung*, an Rudolf in *Beton*, an Roithamer in *Korrektur*, an Konrad in *Das Kalkwerk*. Obwohl in ihm das Element der Verrücktheit noch fehlt, die die Figuren Bernhards bis zum Abgrund treibt, nimmt Suchy-Sternberg all diese Figuren vorweg. Und – was noch wichtiger ist – er wohnt in einem Schloss.

Das Schloss bildet das dritte *trait d'union* zwischen der Poetik Fritschs und Bernhards. Nicht als absurde Konstruktion, als menschliche Projektion eines Tierbaus wie bei Kafka, sondern als Ort, wo der Zerfall der Vergangenheit und der Kontrast mit der Gegenwart am besten anschaulich werden, ist das Schloss bei Thomas Bernhard zu verstehen. Richtige Schlösser, die mit Schloss Wolfsegg (Gemeinde Hausruck, Oberösterreich) identifizierbar sind, kommen wiederum in *Der Italiener* und *Auslöschung* vor, wo sie die äußere, heruntergekommene Hülle der darin wohnenden verarmten Adeligen darstellen. Wenn das alte, zerfallende Schloss Schwarzwasser in *Moos auf den Steinen* die Vergänglichkeit einer goldenen Zeit und das Ende einer Ära – und nicht zuletzt Österreichs – symbolisieren soll, so sind Schlösser bei Bernhard Paradigmen des moralischen Zerfalls ihrer Bewohner.⁵⁷ Ähnliche Gemäuer, die aber auf die Verrücktheit der Bewohner verweisen, sind der Turm in *Amras* (in Anlehnung an Schloss Ambras im Innsbrucker Stadtviertel Amras) und die fiktive Burg Hochgobernitz in *Verstörung*.

⁵⁶ Gerhard Fritsch, *Moos auf den Steinen*, Korrektur Verlag, Mattighofen, 2014, S. 26.

⁵⁷ Vgl. Hoell 2000, S. 191: „Der architektonischen Ruine Schwarzwasser steht die moralische Ruine Wolfsegg gegenüber“.

Diese Schloss-Faszination sollte bei Bernhard sehr früh anfangen, lange Zeit vor *Amras* oder *Der Italiener*, weil man diesen Topos schon Ende der fünfziger Jahre im Romankomplex *Schwarzach St. Veit* findet. Das Modell für die literarische Projektion des *Schwarzach*-Komplexes ist Schloss Goldegg, das Bernhard dank seiner wiederholten Aufenthalte in der Nachbargemeinde St. Veit im Pongau näher kennenlernen konnte.⁵⁸ Schloss Goldegg blieb allerdings bis 1959 in Privatbesitz, als seine Inhaberin, Margarethe Gräfin Galen, es der Erzdiözese Salzburg verkaufte. 1973 wurde es an die Gemeinde Goldegg weiterverkauft.⁵⁹ Es ist also sehr wahrscheinlich, dass Bernhard in den ersten zehn Jahren seiner Präsenz in der Gegend das Anwesen nie besichtigen durfte. Interessant ist aber, dass er im *Schwarzach*-Projekt auf die Episode des Verkaufs eingeht: Der alte Graf, der Besitzer des Schlosses, wird aus ökonomischen Gründen von einem gewissen Dr. Vogl gezwungen, das Schloss zu verkaufen. Auf den weiteren Inhalt des Projekts wird später ausführlicher eingegangen.

Nach diesen Überlegungen ist es möglich zu behaupten, dass die Schloss-Idee bei Bernhard ihre Wurzeln in drei Momenten hat, die man hier chronologisch so zusammenfassen kann: Die Entdeckung von Schloss Goldegg im Rahmen der Kuraufenthalte am Grafenhof 1949/1950; die Lektüre von *Moos auf den Steinen* im März 1956, wie aus der erwähnten Postkarte an Fritsch hervorgeht; die Tonhof-Erfahrung zwischen 1957 und 1960. Drei Momente, die in mancher Hinsicht eine graduelle Annäherung an den Schloss-Topos darstellen könnten: Die Besichtigung eines Privatobjekts, wo man nicht einfach eindringen kann, das Moment der Bewunderung (Goldegg); eine literarische Erkundung, sozusagen eine metaphysische Erfahrung (Schwarzwasser);⁶⁰ ein mehrjähriger Aufenthalt in einem wahren Schloss (Tonhof), die direkte Erfahrung, die schließlich eine literarische Verarbeitung des Objektes ermöglichte und in die fiktionalisierte Darstellung von Goldegg im *Schwarzach*-Projekt münden sollte.

⁵⁸ Bernhard machte lange Spaziergänge in der Gegend während des Sanatoriumsaufenthalts, die ihn nicht selten nach Goldegg brachten, wie auch aus den Erinnerungen von Rudolf Brändle hervorgeht. Vgl. Brändle, S. 67f.

⁵⁹ Vgl. Friederike Zaisberger, Walter Schlegel, *Burgen und Schlösser in Salzburg, 1. Pongau, Pinzgau, Lungau*, Birken-Verlag, Wien, 1978, S. 28f.

⁶⁰ Auch wenn es ziemlich weit hergeholt scheint, besteht eine gewisse Assonanz zwischen „Schwarzwasser“ und „Schwarzach St. Veit“. In *Schwarzach St. Veit* kommt außerdem in einer Auflistung von Wörtern, die mit „Schwarz-“ anfangen, auch „Schwarzwasser“ vor (NLTB, W 148/14, Bl. 226).

1.3 Die Produkte dieser Phase. Frühe Jahre bei Otto Müller, Kiepenheuer & Witsch und S. Fischer

1.3.1 Lyrik

Auch das was wir treiben, ist Theater. Vielleicht das größte. Und das ist zugleich das schwierigste. Dichten ist sicher das Schwierigste, es ist mindestens so schwer, wie zehn Kinder gleichzeitig an verschiedenen Orten zu erhalten und zu betreuen – wenn man noch keine vierzig ist. Wie rasch doch das, was man gerade noch geschrieben und durchdacht hat, langweilig wird. Alles wird eines Tages, in irgendeinem Moment, langweilig. Und dann, heraus, neu, völlig verwandelt. Das beschäftigt mich die ganze Zeit.⁶¹

Thomas Bernhard

Einen ersten Berühmtheitsgrad erlangte Thomas Bernhard Ende der fünfziger Jahre als Dichter. Sein Debütlyrikband *Auf der Erde und in der Hölle* erschien im September 1957 in einer Auflage von 1000,⁶² als er sich schon seit einigen Monaten bei den Lampersbergs niedergelassen hatte.⁶³ Die allerersten Versuche, Gedichte zu schreiben, sich also in dem Genre zu üben, das seine erste belegte Annäherung an die Schreibtätigkeit darstellt, gehen jedoch auf die ausgehenden vierziger Jahre zurück. Um 1948 sind nämlich die ersten Jugendproben entstanden, die unter der Signatur W 225/2 im Nachlass noch enthalten sind.⁶⁴ Es handelt sich um meist einfache Gedichte, jedenfalls keine anspruchsvollen Texte, die sich aber korrekt an gewisse Reimstrukturen und Metren halten, und die unter der aufmerksamen Betreuung des Großvaters mütterlicherseits, des

⁶¹ Brief an Gerhard Fritsch vom 29. August 1958, nachdem die drei großen Gedichtsammlungen bereits veröffentlicht waren. BBF, S. 19f.

⁶² TBW 21, S. 414.

⁶³ Vgl. BBF, S. 14. In seinem Interview mit Maria Fialik scheint aber Lampersberg diese Tatsache zu widerlegen, indem er behauptet, er habe Bernhard nach der Veröffentlichung des ersten Lyrikbandes kennengelernt: „Da war Thomas Bernhard ja schon so halb bekannt. Da ist ja schon der Gedichtband im Otto Müller Verlag erschienen“ (Fialik, S. 50). Es ist aber wahrscheinlicher, dass sich Lampersberg über 30 Jahre nach dem Geschehenen geirrt und *Auf der Erde und in der Hölle* mit *Der Schweinehüter* (1956) verwechselt hat, das er plausiblerweise schon hatte lesen können („wie kann man so wehleidig über sich schreiben?“, ebd., S. 50f).

⁶⁴ TBW 21, S. 395.

heute fast gänzlich in Vergessenheit geratenen Johannes Freumbichler, geschrieben wurden. Der Großvater benotete außerdem gelegentlich diese Übungen mit „gut“ oder „sehr gut“, um das Enkelkind zu weiteren Proben zu ermuntern.⁶⁵

Das Gedichtschreiben setzte sich auch während der Zeit im Sanatorium am Grafenhof fort: Belege dafür sind in dem autobiografischen Band *Die Kälte* enthalten und in dem Werk von Bernhards Mitpatienten und Freund Rudolf Brändle, *Zeugenschaft*.⁶⁶ 1952 erfolgte die erste Veröffentlichung eines seiner Gedichte (*Mein Weltenstück*), das es dank des Einsatzes von Alice Zuckmayer – deren Ehemann Carl Zuckmayer mit Freumbichler befreundet war – bis in die Seiten des *Münchner Merkur* geschafft hatte.⁶⁷ Vier Sonette folgten 1954 in der *Furche*, bis Bernhard im August 1956 – nach ein paar Versuchen bei S. Fischer, Langen-Müller und der Zeitschrift „Akzente“ – das Manuskript von *Auf der Erde und in der Hölle* beim konservativ-katholischen Otto Müller Verlag einreichte. Die über 100 Gedichte wurden von den Lektoren enthusiastisch aufgenommen und am 19. Dezember wurde ein Vertrag unterschrieben.⁶⁸

Sieht man von den Texten dieses ersten Lyrikzyklus ab, die – obwohl im Lauf des Jahres 1957 nochmals überarbeitet – offensichtlich zu einem vorherigen Zeitpunkt geschrieben wurden, sind beinahe alle anderen Gedichte während der Tonhof-Zeit entstanden. In einem auf den 3. Juli 1957 datierten Brief aus dem Tonhof, mit welchem Bernhard den korrigierten Umbruch von *Auf der Erde und in der Hölle* an Müller zurückschickte, kündigte er bereits den neuen Band an: „Die neue Arbeit, die ich hier fertig mache – nächste Woche – bringe ich im August mit. Sie ist, glaube ich, gut gelungen, und ich wäre froh – – – würde sie Ihnen ans Herz legen – sagen wir lieber auf den Schreibtisch“.⁶⁹ *In hora mortis* war also bereits in Sicht. An der Entstehung dieses

⁶⁵ Ebd. Vgl. auch das Faksimile von *Die Königin der Städte* in TBL, S. 81. Auch Bernhard wies im Interview mit André Müller auf die großväterliche Praxis hin, vgl. TBW 22,2, S. 504.

⁶⁶ Vgl. TBW 10, S. 331: „Ich hatte mich schon zu dieser Zeit in das Schreiben geflüchtet, ich schrieb und schrieb, ich weiß nicht mehr, Hunderte, Aberhunderte Gedichte, ich existierte nur, wenn ich schrieb, mein Großvater, der Dichter, war tot, jetzt durfte *ich* schreiben, jetzt hatte *ich* die Möglichkeit, selbst zu dichten [...]“. In Brändles Buch ist das Gedicht (*An den kranken Freund*) abgebildet, das ihm Bernhard im November 1951 als Freundschaftsbeweis schenkte. Vgl. Brändle, S. 6f.

⁶⁷ Vgl. TBW 21, S. 397f. Alice Zuckmayer wird einige Jahre später auch Rudolf Hirsch, den Leiter des S. Fischer Verlags (des Verlags ihres Mannes), auf Bernhard aufmerksam machen (ebd. S. 405). Ende der fünfziger Jahre sollte Frau Zuckmayer auch in der Förderung der Prosa-Arbeit Bernhards eine entscheidende Rolle spielen (siehe dazu das Kapitel „Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte“). Auch Gerhard Lampersberg betont, dass Bernhard von den Zuckmayers eine starke Unterstützung bekam (vgl. Fialik, S. 49).

⁶⁸ TBW 21, S. 48.

⁶⁹ Ebd., S. 414-416.

Bandes lässt sich schon der Einfluss des Lebens am Tonhof und der darin geförderten Orchestrierung der Künste beobachten, bedenkt man, dass die Sammlung als Text für ein Oratorium entstanden ist. Die dazu gehörende Musik von Lampersberg ist allerdings nie aufgenommen bzw. veröffentlicht worden. *In hora mortis*, das von Müller ebenso freudig empfangen wurde – die Verlagsbesitzerin Erentraud Müller schrieb am 6. September 1957: „Ich darf Ihnen sagen, daß mich der Text des Oratoriums ‚In hora mortis‘ stark beeindruckt hat. Auch das ist Brot!“⁷⁰ – erschien Ende März/Anfang April 1958 in einer Auflage von ebenfalls 1000 Exemplaren. Bernhard bezeichnete 1960 diese Sammlung als einen „Psalm, den niemand versteht – hat mit Katholizismus überhaupt nichts zu tun“.⁷¹

Am Anfang des Buches hätte ursprünglich als Motto ein Zitat von Virginia Woolf aufscheinen sollen: „Genau so wie vor ein paar Minuten das Leben seltsam geworden war, war es nun der Tod. Der Falter, der sich zuletzt doch noch aufgerichtet hatte, lag nun ganz wie es sich gehörte und klanglos gefaßt da. O ja, schien er zu sagen, der Tod ist stärker als ich“.⁷² Das ist also ein erster Beweis des Einflusses der Weltmoderne auf die Poetik Bernhards, der in seinen frühen Jahren so oft der sogenannten österreichischen Heimatliteratur verbunden schien. Andere Autoren der Moderne wurden von ihm in späteren Jahren als prägend bezeichnet, als er rückblickend diese frühe Phase betrachtete, wie etwa William Faulkner oder Thomas Wolfe.⁷³ Allerdings entschied sich Bernhard schließlich für ein Motto von Leonardo da Vinci, jenem Denker, der dann in *Amras* sehr präsent vorkommt, aber vorher eine interessante Rolle auch im *Schwarzach*-Projekt spielen sollte.⁷⁴

⁷⁰ Ebd., S. 416.

⁷¹ Thomas Bernhard, *Notiz zu Thomas Bernhard*, in Raimund Fellinger (hrsg. von), „*Die Ursache bin ich*“. *Eine Autobiographie in Fragmenten*, Suhrkamp, Frankfurt, 2008, S. 26. *In hora mortis* besteht tatsächlich aus vier Serien von Psalmen, deren nicht gerade einfache Entstehung in Raimund Fellingings Aufsatz anschaulich gemacht wird (Raimund Fellinger, *Arbeiten an der Psalmform*, in Klaus Amann, Doris Moser (hrsg. von), „*literatur/a*“, Jahrbuch 2008, Ritter Verlag, Klagenfurt, 2008, S. 123-131). Darin sind zwei Typskripte (*ZERFALL mein Gott* und *DEINE Stimme wird meine Stimme sein*) aus dem Gedichtzyklus abgebildet, die im Besitz Gerhard Lampersbergs geblieben waren – was von der engen Beziehung Ende der fünfziger Jahre zeugt – und als Teil seines Nachlasses im Musil-Institut/Kärntner Literaturarchiv aufbewahrt werden. Die Form dieser zwei Gedichte erinnert an diejenige einer frühen, eigenwillig gesetzten Fassung von *In hora mortis*, die Ludwig von Ficker als „Einwort-Raketenform“ bezeichnete und unbedingt geändert sehen wollte (vgl. ebd., S. 130 und TBW 21, S. 417).

⁷² TBW 11, S. 417. Dabei handelt es sich um den Schluss von Wolfs Kurzgeschichte *The Death of the Moth*. Wie Fellinger darauf verweist, wurde das Motto höchstwahrscheinlich von der Ausgabe des Fischer-Almanach aus dem Jahr 1954 übernommen, *Der Tod des Nachtfalters*.

⁷³ Vgl. Kapitel 1.3.3.

⁷⁴ Vgl. Kapitel 3.3.1 (*Jakob Zischek*) und 3.3.3.1 (*Schwarzach St. Veit*).

Gefielen dem katholischen Verlag Otto Müller diese zwei Gedichtzyklen (die bereits in ihren Titeln eine starke Spiritualität durchscheinen lassen – *Auf der Erde und in der Hölle* spielt *ex negativo* auf das Vaterunser an, während die lateinische Fassung des Ave Maria mit der hoch-evozierenden Stelle *In hora mortis* endet), so handelt es sich trotzdem um Texte, die in ihrer Verzweiflung und Ausweglosigkeit allem anderen als einer rein konventionellen Linie zuzuschreiben sind. Die Natur der Gedichte Bernhards wurde dem Verlag – und vor allem den Lektoren Ignaz Zangerle und Ludwig von Ficker – klar, als er Mitte 1961 ein weiteres umfangreiches Gedichtmanuskript einreichte: *Frost*.⁷⁵ Diese Sammlung, wo alles schwarz aussieht und „schwarz“ das Wort ist, „das weitaus am häufigsten von Ihnen verwendet wird, wie schon im ersten Gedichtband“, wo eine starke „Sucht zu lästern“ zu spüren ist,⁷⁶ fand eine hartnäckige Opposition im Verlag und wurde deswegen nicht angenommen. Bernhard versuchte zu reagieren, bezeichnete diese Gedichte als seine „Fleurs du Mal“, wo jedes Wort „eine Wahrheit ist, die ich durchlebt habe, von nirgends her habe, aber das ist eine Voraussetzung!“⁷⁷ Die Lektoren waren nichtdestotrotz unnachgiebig,⁷⁸ und *Frost* blieb bis 2015 unveröffentlicht, als seine verschiedenen Fassungen im Band 21 der Werkausgabe gedruckt wurden. Der Titel schien Bernhard aber sehr am Herzen zu liegen, so dass er ihn 1963 für seinen ersten Roman verwendete.

Die lyrische Produktion dieser Jahre war enorm, wovon die vielen Einreichversuche zeugen, die Bernhard bei verschiedenen Verlagen unternahm. In den selben Monaten, während der Fertigstellung von *Auf der Erde und in der Hölle* und *In hora mortis*, hatte er auch einen anderen Verlag erfolgreich kontaktiert, namentlich Kiepenheuer & Witsch, an welchen er das im September 1957 fertiggestellte Manuskript von *Unter dem Eisen des Mondes* schickte.⁷⁹ Bedenkt man,

⁷⁵ Vgl. TBW 21, S. 425. Der Titel sei Bernhard während eines Kinobesuchs eingefallen. Für diese Gedichtsammlung schrieb Gerhard Fritsch ein Gutachten, vgl. BBF, S. 73.

⁷⁶ TBW 21, S. 426.

⁷⁷ Ebd., S. 426f.

⁷⁸ BF, S. 570: „Lauter Begabungsfetzen, aus denen kein Ganzes wird. Geht es ihm wirklich so schlecht wie einem Clochard, der nachts unter den Brücken schläft? Oder ist auch dies nur Pose? Oder ist er etwa ernsthaft verrückt?“ Interessant ist, dass das Konzept von Fragment („kein Ganzes“) von Ficker schon in der Lyrik wahrgenommen wurde. Sehr wahrscheinlich hat Bernhard die hausinternen Kommentare Fickers nie erfahren, aber seine Achtung vor dem Müller-Lektor war sicher groß. 1960 schrieb er: „Niemand versteht etwas von Gedichten, oder nur zwei oder drei Leute, die mir bekannt sind: Ludwig von Ficker und noch zwei andere, ungenannte“ (Bernhard, *Notiz*, S. 26).

⁷⁹ Von den verschiedenen Reisen nach Köln zum Verlag finden sich Spuren im Briefwechsel Bernhard-Fritsch. Darin schreibt Bernhard am 21. Oktober 1957, dass er am 10. November nach Köln fahren werde, um den Vertrag zu unterschreiben. Eine Postkarte von Bernhard aus Darmstadt unter dem Datum 2. Dezember ist auch erhalten: „Ich komme von Kiepenheuer. Deutschland ist deprimierend“ (BBF, S. 15-17; vgl. auch ebd., S. 79-80). Dass Bernhard nicht alleine, sondern in Begleitung von Gerhard Lampersberg nach Köln gefahren ist, wird auch vom Briefwechsel Lavant-Lampersberg belegt. Am 14. November

dass die Endfassung von *In hora mortis* im Oktober 1957 bei Otto Müller eingereicht wurde, so ist *Unter dem Eisen des Mondes* der zweite abgeschlossene Lyrikband, auch wenn er erst im März 1958 erschien, d.h. mehr oder minder zur selben Zeit von *In hora mortis*. Überlegt man sich, in welcher Zeitspanne die Bände herauskamen, so steht man vor einem verblüffenden Szenario: Ganze drei Bände in knapp acht Monaten, zwischen September 1957 und März 1958! Vermutlich nach der Herausgabe aller drei Sammlungen schrieb Carl Zuckmayer 1958: „Vielleicht sind diese Gedichte die größte Entdeckung, die ich in den letzten zehn Jahren in unserer Literatur gemacht habe... Sie tragen die Merkmale großer modernen Dichtung und kommen aus derselben Welt, die auch die Musik eines Bela Bartók hervorbrachte: aus dem Rhythmus eines ganzen Volkes“.⁸⁰ So konsolidierte sich jener Dichterstatus Bernhards, den ihm Lavant – in einem Moment des Trüb-sinns – schon 1955 zugesprochen hatte: „Jedenfalls Thomas bitt ich Dich, Dich selbst nicht aufzugeben. Du kannst viel Du bist ein Dichter und wirst immer einer bleiben“.⁸¹

Die drei Lyrikbände stellen jedenfalls nicht die einzigen Versuche dar, bei einem Verlag Gedichtsammlungen zu platzieren. Bernhard versuchte beinahe kontinuierlich – nicht selten ungeachtet der Verlagsklauseln, die ihn exklusiv verbanden –, lyrische Projekte an seine Verlage zu schicken, und die Rekonstruktion ihrer (Un-)Veröffentlichungsgeschichte wird wegen der verschiedenen Überlappungen der Einreichungen manchmal sehr mühsam. Während er noch mit Otto Müller arbeitete, reichte er bei S. Fischer ein weiteres Manuskript ein: *Zaunpfähle. Canon in Prosa*. Dabei handelt es sich um ein langes Gedicht, eine Anrede an einen gewissen „Iceman“, wo auch viele Zitate von französischen Autoren wie Paul Eluard, Jacques Prévert und Paul Valéry aufscheinen.⁸² Im Juli 1959 schrieb aber der Fischer-Lektor Hans-Geert Falkenberg, dass es besser

schreibt Lavant an Maja Lampersberg: „Arbeiten die Lötter vielleicht. Hach, nein! Die sind ja sicher auf der Tournee?? Oder sind sie schon zurück? Aber daß die zwei mir von unterwegs keine Karte geschrieben hätten!“ (BLL, S. 14). Im Dezember schrieb sie noch: „Liebe, liebe Maja! Bist du ganz allein und krank? Wer schaut denn auf Dich? [...] Hoffentlich geht es den Mannsbildern gut“ (Ebd., S. 17f).

⁸⁰ TBW 21, S. 392.

⁸¹ Mittermayer 2015, S. 104. Bernhard hatte sich entmutigt an Lavant gewendet, nachdem er Hansjörg Grafs mahnende Besprechung seiner Lesung bei den „Wochen österreichischer Dichtung“ 1955 in der Anthologie *Ahnung und Gestalt* gelesen hatte. Vgl. ebd.: „Immerhin, nach mehreren Autodafés und einem strengen Selbstgericht (möge es weiterhin im Amt bleiben!) scheint der Autor seine Jugendsünden, d.h. sein Schwelgen in wohlklingenden Traklanklängen nicht mehr zu wiederholen“.

⁸² TBW 21, S. 420. Interessanterweise zitiert Bernhard hier drei Autoren, die sich stark unterscheiden und als gemeinsamen Nenner bloß ihre Herkunft haben. Das Gedicht *Paris* von *Auf der Erde und in der Hölle* fängt auch mit einem Motto von Eluard an: „Dein Weinen dem, der es nicht will“ (ebd., S. 83).

wäre, nach dem Stück *die rosen der einöde* eine Prosa von ihm zu publizieren.⁸³ Bernhard wendete sich also mit diesem Projekt wieder an Otto Müller, wo er schon Mitte desselben Jahres *Das Mysterium der Karwoche* eingereicht hatte.⁸⁴ Teils wegen Meinungsunterschieden mit den Lektoren,⁸⁵ teils aus terminlichen Gründen erfolgt auch hier keine Publikation.

Parallel dazu tauchen aber auch zwei andere Lyrikmanuskripte unter dem Titel *Notizen* und *Dichtungen* auf, die Bernhard bei S. Fischer einreicht.⁸⁶ Zu der Zeit zieht der Verlag noch zwei Publikationsmöglichkeiten für Bernhard in Betracht, eine Lyriksammlung (*Die Zaunpfähle* und/oder *Dichtungen*) und die Kurzprosa von *Ereignisse*.⁸⁷ Keine der beiden Publikationen sollte aber erscheinen: *Ereignisse* wurde von Bernhard im Mai 1960 zurückgezogen und erst 1969 im Literarischen Colloquium Berlin veröffentlicht. Alle seine Gedichte wurden abgelehnt und seine Karriere als Lyriker schien ein definitives Ende genommen zu haben. Erst 1981, unter Anregung von Siegfried Unseld, konnte ein letzter Band gedruckt werden. Am 21. Juni 1981 schrieb Bernhard an den Suhrkamp-Verleger:

Vor vierzehn Tagen in Wien habe ich jenes Gedicht gefunden, mit welchem ich 1960 das Gedichtschreiben aufgehört habe, endgültig. Neunundfünfzig und sechzig war ich in London und in Italien und in diesen Ländern ist dieses „Ave Vergil“ entstanden. Ich schicke es Ihnen als Herbstwunsch in der BS. Es ist vollkommen meine damalige Verfassung. Es ist ein einziges Gedicht und fortlaufend zu lesen.⁸⁸

Die Veröffentlichung von *Ave Vergil* – das, wie man sehen wird, einige Passagen aus dem zur selben Zeit entstandenen *Schwarzach*-Projekt enthält – markiert 1981 endgültig das Ende der lyrischen Phase mit dem zuletzt entstandenen Lyrikprojekt. 1959-1960, die von Bernhard genannte Entstehungsperiode von *Ave Vergil*, ist ein Moment enormer Produktivität, wo die Intensivierung der Arbeiten und die Schreibtätigkeit des Autors in mehreren Genres dazu führten,

⁸³ Vgl. Dressel, S. 92: „Auch mir scheint eine Edition von Prosa nach den ROSEN konsequenter. Ich glaube, daß die ZAUNPFÄHLE und die NOTIZEN vielleicht einmal Bedeutung haben werden, zweifle aber daran, daß man ihr Bedeutung einsehen könnte, wenn sich ihr Erscheinen dem der ROSEN unmittelbar anschließen würde“. Zu *die rosen der einöde* siehe das folgende Kapitel zur Theaterproduktion.

⁸⁴ Siehe Gutachten Gerhard Fritschs in BBF, S. 70.

⁸⁵ Zum *Mysterium* äußerte sich Ludwig von Ficker anfangs positiv; Ende 1959 beschwerte er sich aber mit dem anderen Lektoren, Zangerle, über „das totale Fehlen jeder Interpunktion“, eine „untragbare Zumutung an den gutwilligen Leser“, und bezeichnete die Gedichte des Zyklus als „Exklamation der Wehleidigkeit“ (BF, S. 570).

⁸⁶ Auch für *Notizen* fertigte Fritsch ein Gutachten an. Vgl. BBF, S. 71f: „Die lyrische Kraft des Autors ist eine der bedeutendsten, die derzeit in unserem Sprachraum wirken“.

⁸⁷ TBW 21, S. 422.

⁸⁸ BBU, S. 634.

dass sich seine Projekte vermischten und Teile eines Manuskriptes in ein fremdes wanderten. So fand beispielsweise ein brauner Umschlag mit der Überschrift *Zaunpfähle* seinen Weg in das *Schwarzach*-Konvolut, in welcher aber keine Lyrik liegt, sondern ein Entwurf des Romanprojekts.⁸⁹ Es ist nämlich wichtig, präsent zu halten, dass Bernhard gleichzeitig dabei war, andere Schreibmöglichkeiten auf dem Prosa-Gebiet zu erkunden, während er mit eigenen lyrischen Ansätzen experimentierte, und es darf also nicht überraschen, dass es zum Austausch zwischen den verschiedenen Projekten kam. Bedeutendere Interferenzen – meistens thematischer Natur – zwischen Lyrik und Prosa findet man allerdings in den später als Privatdrucke beim Klagenfurter Verlag Ferdinand Kleinmayer erschienenen *Psalm* (1960) und *Die Irren Die Häftlinge* (1962). Die Identifizierung dieser für die Analyse des *Schwarzach*-Projekts konstituierenden Konvergenzen wird hier in einem späteren Kapitel ausführlicher betrachtet werden.

1.3.2 Theater

Nebst der intensiven lyrischen Tätigkeit wurde Bernhard sehr früh auch auf das Theater aufmerksam. Es sind mehrere Wege, die ihn in die Theaterwelt führten, aber drei scheinen den Vorrang zu haben. Da ist erstens die journalistische Erfahrung, dieses Moment im Leben des jungen Bernhard, wo er die Gelegenheit hatte, beinahe täglich die Justizbühne zu betreten und die dort an den Pranger gestellten Menschenschicksale zu beobachten. Bernhard selbst gestand mehrmals, dass seine Pressenarbeit Anfang der fünfziger Jahre eine zentrale Rolle spielte: Zuerst 1967 im Gespräch mit Viktor Suchy (SUCHY: „Dann kam also Ihre Zeit als Journalist; Sie waren einmal Gerichtsreporter. Da haben Sie sich wahrscheinlich einen sehr scharfen Blick für die menschlichen Schwächen und Untiefen erworben“. BERNHARD: Ich glaube, daß es eine ganz gute Schule ist, dort“),⁹⁰ und später noch, 1987, im Rahmen eines Interviews mit der Journalistin Asta Scheib („Zwei Jahre habe ich dann Gerichtsreportagen geschrieben. Die sind mir später beim Prosaschreiben wieder gegenwärtig geworden. Ein unschätzbares Kapitel. Ich glaube, da liegen die Wurzeln“).⁹¹ Dass der Journalismus eine erste Experimentierkammer war, wird bereits in seinen

⁸⁹ Vgl. NLTB, W 148/15. Es handelt sich um den Umschlag, in welchem die Durchschlagkopie von *Der Wald auf der Straße* enthalten ist.

⁹⁰ TBW 22,2, S. 43f.

⁹¹ Ebd., S. 336.

Artikeln ziemlich klar: Bernhard bemühte sich, die Sprache der Angeklagten mimetisch wiederzugeben, bediente sich u.a. des Dialekts und ausländischer Akzente, um unterhaltsamer zu wirken und die Aufmerksamkeit des Lesers zu gewinnen.⁹² Der Richter wird wie ein Regisseur dargestellt, der die ganze Aufführung unter seiner Kontrolle hat und all die Schritte der Verhandlung bestimmt, wer reden darf und wie die Verhandlung ausgehen soll.⁹³ Selbst die Darstellungsweise der verschiedenen Prozesse lässt nicht selten eine gewisse Neigung zum Theatralischen durchblicken. Im Artikel *Der rettende Hunderter* wird ein Angeklagter vom Richter gedrängt, sein Verbrechen zu gestehen – und zwar, dass er im Gasthaus die ganze Zeche mit dem Geld eines besoffenen Freundes übernommen hat. Bernhard lässt den Angeklagten im Dialekt reden und versuchen, sich freizusprechen, bis dieser die Ausweglosigkeit seiner Situation erkennt und: „Mir is‘, sagte er dann etwas gedämpfter und sich an alle Anwesenden wendend, ‚zum Schluß schon alles wurst gwesn‘“. ⁹⁴ Und gerade in der Stimme des Erzählers kann man die Funktion erkennen, die in einem dramatischen Kontext die Regieanweisungen absolvieren würde. Die Vorgehensweise des Richters, der Gerichtsbeamten und der Aufseher dem Angeklagten gegenüber, das ungleichmäßige Verhältnis zwischen beiden Parteien sollte Bernhard außerdem stark beeindrucken und weiteres Material für seine Dramen – und für die Lyriksammlung *Die Irren Die Häftlinge* – liefern.⁹⁵

Ein zweites Element, das noch früher das Interesse Bernhards am Theater erwecken sollte, ist die Liebe zur Musik und ihre Übertragung auf die Bühne, die Oper. Es darf nicht überraschen, dass die in seinem Schaffen mehrfach zitierte Lieblingsoper *Die Zauberflöte* ist: Wie

⁹² Herbert Moritz, *Lehrjahre. Thomas Bernhard – Vom Journalisten zum Dichter*, Publication PN° 1, Weitra, 1992, S. 12: „Ich [...] versuchte, ihm den die Leser unterhaltenden Zweck unserer Gerichtssaalberichterstattung, aber auch ihr politisches und sozialkritisches Engagement bewußt zu machen“.

⁹³ Auf die Affinitäten – auch etymologisch – zwischen Regie und Regime/Regierung hat auch George Tabori in einem Interview mit Jörn Jacob Rohwer im August 1998 aufmerksam gemacht: „GT: [...] nur kann ich Ihnen nicht sagen, ob es eine ‚Gerechtigkeit‘ gibt, mit der man über einen ‚Täter‘ richten sollte. Darum bin ich kein Richter oder Rechtsanwalt, sondern Schriftsteller geworden. JJR: Und Regisseur. GT: Ja – obgleich ich das Wort nicht allzu gerne höre. Es erinnert mich immer an ‚Regime‘ und ‚Regierung‘. Ich nenne mich lieber einen Spielmacher“ (George Tabori, *Der Illusion von der Unsterblichkeit* (Gespräch mit Jörn Jacob Rohwer im August 1998), in Wend Kässens (hrsg. von), *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2004, S. 121).

⁹⁴ TBW 22,1, S. 427.

⁹⁵ Dazu äußerte sich Bernhard im Gespräch mit Peter Hamm sehr klar: „Ein Mensch kommt dort hin, und das Gericht empfindet, glaube ich, die meiste Zeit ein großes Vergnügen daran, diese Person oder Persönlichkeit zu vernichten, nicht? Das kann man ja. Man kann jemand vernichten, auch wenn man ihn nur zu 8 Tagen Gefängnis verurteilt. Das kann die Wirkung haben von 20 Jahren, nicht? Und das betreiben diese Richter zwischen zwei Wurstsemmeln [...] Wie der Staat im Großen mit dem Volk umgeht, so zeigt sich bei einer Gerichtsverhandlung im Kleinen, wie man mit der einzelnen Person umgeht, die dort stellvertretend für das Volk steht und völlig hilflos ist“ (W 22,2, S. 113).

jedes Singspiel besteht sie sowohl aus Arien als auch aus Rezitativen, und somit stellt sie die perfekte Kombination von Musik und Wort dar. In der Autobiografie (*Der Keller*) schreibt Bernhard: „Ich hatte einen Lieblingsplatz über der Felsenreitschule, von welchem aus ich mir die unten in der Felsenreitschule aufgeführten Opern anhören konnte. Die Zauberflöte, die Oper, die in meinem Leben die erste Oper ist, die ich gehört und gesehen habe und in welcher ich gleich drei Partien gesungen habe, den Sarastro, den Sprecher und den Papageno“.⁹⁶ Die Partitur der *Zauberflöte* – wie es in *Der Atem* geschildert wird – erhielt er außerdem als Geschenk von der Mutter, die sie ihm nach dem Tod des Großvaters gekauft hatte: „Eines Tages hatte mir meine Mutter jenen Klavierauszug aus der Stadt mitgebracht, den mir mein Großvater versprochen gehabt hatte, *Die Zauberflöte*“.⁹⁷

Die Liebe zur Musik und zum Gesang – den Bernhard auch im Sanatorium und in der St. Veiter Kirche eifrig praktizierte – führte freilich zu jenem Erlebnis, das ihm eine solide theatrale Ausbildung ermöglichte und die technischen Prämissen für die späteren Werke schaffte: Das Studium am Salzburger Mozarteum. In einer selbstverfassten biografischen *Notiz*, die Bernhard 1960 dem Verlag S. Fischer hinsichtlich der Veröffentlichung von *Ereignisse* zur Verfügung stellte, fasst er seine Studienzeit folgendermaßen zusammen:

1955 Antritt der Studien am Schauspielseminar des Mozarteums (Paumgartner, Leisner und andere Nichtswürdige, aber Eitle und Belesene) mit viel Theaterspielerei z.B. in Lessings „Der junge Gelehrte“ den Crysander, in Anouilh's „Antigone“ den Sprecher, in Kabaretts und Operetten. Mitwirkung bei Aufführungen des Landestheaters und der Festspiele, so jährlich mit einigen Noten in der c-Moll-Messe in Sankt Peter.⁹⁸

Ins Mozarteum und zu den vielen vom Studium angebotenen Gelegenheiten, sich auf der Bühne hervorzutun, kam er dank seiner Tante. Allerdings inskribierte Bernhard ursprünglich Gesang, weil Stavianicek nicht akzeptieren konnte, dass ihr Schützling das professionelle Singen aufgab – wie er es nach den langen Kuraufenthalten machen wollte – und dass er sich hauptsächlich auf den Journalismus konzentrierte. Rudolf Brändle schreibt in seinen Erinnerungen von *Zeugenschaft*:

⁹⁶ TBW 10, S. 200.

⁹⁷ Ebd., S. 302.

⁹⁸ Bernhard, *Notiz*, S. 25f.

Um ihn auf den „richtigen Weg“, nämlich die Sängerlaufbahn, zurückzuführen, für die sie Thomas nach wie vor prädestiniert hielt, ermöglichte sie ihm das Studium am Mozarteum. [...] Thomas Bernhard hatte die Sängerkarriere zu diesem Zeitpunkt längst ad acta gelegt. Ihr zuliebe nahm er zwar weiterhin Gesangsunterricht, als Hauptfach belegte er jedoch wie in weiser Voraussicht das Schauspielseminar, wo er sich das dramaturgische Rüstzeug des künftigen Theaterautors holte.⁹⁹

Von dieser Intention Stavianiceks zeugen auch mehrere Briefe, die sie Bernhard 1955 schrieb, im gleichen Jahr der Anmeldung am Mozarteum. In einem davon liest man: „Ein bißchen Geduld u. Selbstdisziplin; jetzt schreib Er die Novelle u. wie gut wäre eine regelmässige Bindung im Gesanglichen, wie Er mir versprochen hatte! ist [sic] das immer wo anders hin wollen, nicht eine Flucht vor uns selbst, vor den ungelösten Fragen in unsrer Seele?“¹⁰⁰ In Bernhard sah Stavianicek sicher die Möglichkeit, einem vielversprechenden jungen Mann zu helfen, seiner Gabe eine Form zu geben, so wie schon der Großvater seine Impulse gelenkt hatte, und so setzte sie sich auch finanziell für ihn ein.¹⁰¹ Im Juli 1957 kam es zur Reifeprüfung, die Bernhard ablegte „mit einem Essay über Bert Brecht und der Einrichtung dreier (meiner bis dahin liebsten Theaterstücke) [sic] Kleist: ‚Zerbrochener Krug‘. Büchner: ‚Leonce und Lena‘. Thomas Wolfe: ‚Herrenhaus‘. Gespielt wurde davon leider nichts“.¹⁰²

⁹⁹ Brändle, S. 100f.

¹⁰⁰ TBL, S. 165.

¹⁰¹ Laut Brändle war Bernhard aber nicht immer froh, die „Frau Doktor“ um sich zu haben, weil sie meistens seine produktiven Momente störte und ihn zu Pausen zwang. „Ihm stand ein kleines Kabinett mit einem Fenster zur Straße zur Verfügung, wo er seine Bettstatt und einen Tisch hatte, auf dem seine Schreibmaschine stand. [...] Oft, wenn er gerade im schönsten Schreibfluß gewesen sei, habe es genügt, daß sie zur Tür hereingeschaut habe, um zu sehen, wie er vorankomme, und schon sei es aus gewesen, wie er sich oft beschwerte“ (Brändle, S. 105f). Auch der Verleger Jochen Jung beschreibt die spartanische Einrichtung von Bernhards Zimmer in der Obkirchergasse-Eigentumswohnung Stavianiceks (vgl. Dressel, S. 174). Von einer gewissen Distanzierung zwischen Bernhard und Stavianicek zeugt außerdem der affektierte Gebrauch der Er-Form, die sie Bernhard gegenüber verwendete, „was nach dem in gewissen Wiener Kreisen noch immer gepflegten k.u.k.-Dehmeldeutsch klang“ (Brändle, S. 100).

¹⁰² Bernhard, *Notiz*, S. 25f. Die darin enthaltenen Informationen sind mehrmals von der Bernhard-Forschung skeptisch betrachtet und überprüft worden, aber im Großen und Ganzen stimmt viel davon. Obwohl Lehrende am Mozarteum behaupten, eine solche Arbeit sei damals unüblich gewesen, erschien 2001 auf dem Autographenmarkt ein Regiebuch zu Herrenhaus. Die Handlung wird darin in die Zeit des Koreakriegs verlegt und zum Schluss findet eine Atomexplosion statt (Vgl. Mittermayer 2015, S. 113). Interessanterweise macht hier Bernhard keine Andeutung über die vergleichende Arbeit über Brecht und Artaud, die er für den Abschluss der Studien ebenfalls geschrieben haben soll und die aber mehrmals für erfunden gehalten wurde. Diese behauptet aber Lampersberg gelesen zu haben: „Das war wie ein Schulaufsatz, für eine Matura geeignet, nicht mehr. ‚Wissenschaftliche Arbeit‘, das ist an den Haaren herbeigezogen“ (Fialik, S. 50).

Allerdings schien sich auch die Theaterlaufbahn bald einem Ende zuzuneigen. Nach dem Abschluss mit Eignung zur Regieführung „wollte er nichts mehr damit zu tun haben. Wieder einmal stand er an einer Wegscheide, und wieder einmal war es eine Fügung des Zufalls, die seinem Leben eine entscheidende Wendung geben sollte“.¹⁰³ Es war wieder Gerhard Lampersberg, dem er vor einigen Monaten begegnet war, der für erneute Denkanstöße sorgte und Bernhard am Tonhof zur Komposition der Kurzoper *die rosen der einöde* ermunterte. Vom Einfluss Lampersbergs auf die dramatische Arbeit Bernhards berichtet seine Frau Maja: Gerhard habe seinem Schützling oft praktische Vorschläge gegeben und empfohlen, sich von den Werken des Dichters H.C. Artmann inspirieren zu lassen („Schau dir diese kurzen Sachen von Artmann an, das gefällt mir, so was brauch ich!“).¹⁰⁴ Von Artmann, den Bernhard allerdings nie schätzte,¹⁰⁵ hatte Lampersberg nämlich einige Jahre vorher (1954) *der knabe mit dem brokat* vertont. Auch Brändle behauptet, dass Bernhards erste Versuche „mit Lampersbergs korrigierend eingreifender Hilfe entstanden“ sind,¹⁰⁶ also im Rahmen einer beruflichen Partnerschaft, die Bernhard in der bereits zitierten *Notiz* folgendermaßen schildert:

1959 Zusammenarbeit mit einem Komponisten, es entsteht *in einjähriger Arbeit* „Die Rosen der Einöde“. (Eine Perle vor die Säue geworfen.) Schade um sie, um den Haufen Schweiß. Dummköpfe und ätherische Säuglinge bevölkern die Blätter, die Lektorate, aber vor allem die Blätter. Es entstehen kurze Theaterstücke, Szenen, mehr als vierzig, darunter „Köpfe“, vertont vom gleichen Komponisten, wird im Juli 1960 im „Theater am Tonhof“, einer Scheune in Kärnten, aufgeführt mit drei anderen kurzen Szenen: „Die Erfundene“, „Rosa“, „Frühling“. Regie Herbert Wochinz, der verleumdet ward und sich durchsetzen wird!¹⁰⁷

¹⁰³ Brändle, S. 101.

¹⁰⁴ Fialik, S. 104.

¹⁰⁵ Man denke an die spöttischen Worte Bernhards zur Wiener Avantgarde im Gespräch mit Viktor Suchy: „Es gibt eigentlich keine Avantgarde bei uns, was viele Leut’ da machen, das ist nicht avantgardistisch, das ist kindisch. Man macht Spassettn, das soll man halt bis 25 machen, dann müßte aber der Verstand wirklich einsetzen“ (TBW 22,2, S. 47).

¹⁰⁶ Brändle, S. 102.

¹⁰⁷ Bernhard, *Notiz*, S. 26f. Die Andeutung in der *Notiz* an die Verleumdung von Wochinz ist nicht ganz klar. Sehr wahrscheinlich bezieht sich Bernhard auf die seiner Meinung nach missglückte Tonhof-Uraufführung, wo Wochinz in erster Linie beteiligt war. Andererseits scheint er sich in dem Leserbrief an die „Wochenpresse“ von der Inszenierung dezidiert distanzieren zu wollen. Ist es möglich, dass Bernhard in der *Notiz* zugeben will, in seinem Leserbrief Wochinz verleumdet zu haben („daß die Darbietungen auf der ‚Bühne‘ mit dem Text nur mehr sehr wenig zu tun gehabt haben, ist nicht Schuld des erst zur Premiere erschienenen verblüfften Autors“, TBW 22,1, S. 631)?

Tatsächlich schrieb Bernhard in dieser Zeit nicht nur die drei im Sommer 1960 am Tonhof aufgeführten Szenen. Im Nachlass hat sich ein Konvolut mit dem Titel *Vorspiele für das Theater am Fleischmarkt* erhalten, das mehrere ähnliche Werke enthält: *Frühling, Köpfe, Unterhaltung verschiedener Vögel, Rosa, Nachspiel zu Rosa* (das am Tonhof aufgeführte Stück, das im Nachlass aber den Titel *Rosa II* trägt), *Die Erfundene oder das Fenster* (Originaltitel von *Die Erfundene*), *Zirkus* und *Die Galgen* (vgl. W 15, S. 441). Diese Sammlung weist eine Widmung auf, und zwar an „H.W.“, den Leiter des Theaters am Fleischmarkt Herbert Wochinz. All diese Stücke sind im Nachlass auch in einer anderen Fassung enthalten, unter dem Titel *Übungsstücke für Schauspielerschüler*. Aus dieser Zeit stammen aber auch andere unveröffentlichte Kurzdramen, die sich jedoch außerhalb des genannten Konvoluts befinden: *Die Totenweiber* (wohl der erste Text, wahrscheinlich 1957 entstanden), *Wachablöse* (das an die Figurenkonstellation von *Woyzeck* erinnert), *Sankt Marx, Die Gruft, Gartenspiel für den Besitzer eines Landhauses in Kärnten* (klare Anspielung auf Lampersberg), *Elli, Ein Gericht, Reisegesellschaft, Mrs. Nightflowers Monolog* (das in das *Schwarzach*-Projekt hätte integriert werden sollen, vgl. Kapitel zu *Schwarzach St. Veit*), *Der Berg. Ein Spiel für Menschen als Marionetten oder Marionetten als Menschen*. Dieses letzte Stück wurde dank der Intervention von Jeannie Ebner tatsächlich publiziert, aufgeführt und 1970 im Fernsehen ausgestrahlt.¹⁰⁸

Die Kurzoper *die rosen der einöde* wurde allerdings vor 1959 konzipiert und geschrieben, wie einem auf den 5. März 1958 datierten Brief an Stavianicek zu entnehmen ist: „Die Oper ist meistens fertig – auch die Choreographie ist schon gemacht (von Joana Thul). Das ist eine herrlich geglückte Arbeit von mir, die mich wieder aufleben ließ, die ‚Rosen der Einöde‘“.¹⁰⁹ Das in fünf Szenen gegliederte Stück, das Bernhard zu seiner „eigenen Freude und für den heute dreißigjährigen österreichischen Komponisten Gerhard Lampersberg niedergeschrieben“ hat,¹¹⁰ repräsentiert seinen ersten Versuch, eine Art Gesamtkunstwerk zu erschaffen. Laut dem Autor soll dieser Text „die unumgänglich notwendige äusserste Konzentration von Gedankengängen und Situationen dar[stellen], was die uns bis heute geläufigen Kunstgattungen zu schrankenlos gesteigerter Mitarbeit drängt und verpflichtet“.¹¹¹ Die Oper hätte in dem 1958 von Herbert Wochinz gegründeten Theater am Fleischmarkt uraufgeführt werden sollen. Das neue, im Untergeschoss

¹⁰⁸ Vgl. TBW 15, S. 443-446; Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*, DTV, München, 1977, S. 81-85; Mittermayer 2015, S. 126f.

¹⁰⁹ TBW 15, S. 429.

¹¹⁰ Ebd., S. 431.

¹¹¹ Ebenda. Die zitierte Stelle steht in einem von Bernhard unterschriebenen Manuskript des Nachlasses, eine Art „Grundsatzerklärung“, in welcher der Autor seine neue poetische Linie beschreibt.

des Hotels Post untergebrachte Theater wurde mit der Aufführung von *Die Zofen* (1947) von Jean Genet eröffnet, einem Autor, der bereits Bernhards frühes dramatisches Schaffen stark beeinflusste – man denke an die Affinitäten mit *Die Erfundene* und *Ein Fest für Boris*.¹¹² Zu Bernhards Uraufführung kam es allerdings leider nicht, da die neue Bühne bereits sechs Monate später geschlossen wurde. Einzelne Sätze wurden 1959 bei den Wiener Festwochen (3. Satz) und 1967 an der Deutschen Oper Berlin (2. Satz) gespielt, bis die richtige Uraufführung ganze 36 Jahre später stattfinden konnte: 1995 wurde die ganze Oper in der Bonner Musikhalle von Giancarlo del Monaco endlich inszeniert. Das Libretto wurde allerdings schon 1959 bei S. Fischer publiziert.

1960 fand die berühmte Uraufführung von *Köpfe* und von den drei genannten Einaktern in dem Heustadel des Tonhofs statt, der eigens in ein Theater umgebaut worden war.¹¹³ Während die Oper *Köpfe* als ideelle Fortsetzung des Gesamtkunstwerk-Projekts betrachtet werden kann, das Bernhard mit *die rosen der einöde* angefangen hatte, stellen die drei kurzen Stücke eine erste, klare Vorwegnahme seiner späteren dramaturgischen Produktion dar. Vor allem *Frühling* und *Die Erfundene* enthalten Ideen, die im späteren Schaffen stärker konturiert auftauchen: *Frühling* ist in mancher Hinsicht eine embryonale Version von *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, in der eine Sängerin mit einem Arzt über ihre Kunst und ihre Koloratur, um derentwillen sie „hätte [...] sterben können“,¹¹⁴ dialogisiert – obwohl die Tendenz zum Monolog bereits sehr ausgeprägt ist. *Die Erfundene* weist andererseits starke Ähnlichkeiten mit *Ein Fest für Boris* auf, vor allem wegen der Figur des Hundes, mit welcher der Diener und die Güte verglichen werden. Im Allgemeinen stellt aber dieses Stück die Anfänge der Struktur Folterer-Gefolterter dar, die so viele Stücke (*Am Ziel*, *Vor dem Ruhestand*, *Elisabeth II*, usw.) und Romane (*Das Kalkwerk*, *Der Untergeher*, usw.) charakterisieren sollte. Das Erscheinen der Wirklichen am Ende des Stücks und die folgende Enthüllung der Aufstandsgedanken des Dieners sorgen außerdem für die Einführung des politischen Elements: Dies wird in Werken wie *Der Präsident* und *Die Irren die Häftlinge* besonders klar, wo eine Menschenkategorie von einer anderen unterdrückt wird. Alle drei am Tonhof aufgeführten

¹¹² Ebd., S. 434f.

¹¹³ Vgl. Fialik, S. 124: „Und da kam uns die Idee, daß man am ‚Tonhof‘ was machen könnte. Zuerst haben wir gedacht, unten in den Gewölben. Aber da hat der Wochinz gemeint, die werden zu klein sein. Wir haben ihm das geschildert, wie groß die sind. ‚Habt Ihr nicht eine Scheune?‘ – ‚Ja, aber die ist vollgestopft!‘ – ‚Eine Scheune, das wäre ideal!‘“ (Interview mit Maja Lampersberg).

¹¹⁴ TBW 15, S. 85.

Stücke enthalten aber auch wichtige Passagen, die im *Schwarzach*-Projekt aufgenommen wurden, und daher – selbstverständlich – auch in *In der Höhe* zu finden sind.¹¹⁵ Auch auf diesen Punkt wird später ausführlicher und detaillierter eingegangen.

Nach der Aufführung und den ersten journalistischen Berichten kam der bereits erwähnte – am 13. August 1960 erschienene – Leserbrief an die „Wochenpresse“, in welchem Bernhard, aus St. Veit im Pongau schreibend, die Unprofessionalität des Journalisten Wolf In der Maur und der Zeitung attackierte.¹¹⁶ Obwohl er darin auch das Geschehene anders wiedergab und sehr subjektiv schilderte – einer der Gründe, die zum Zerwürfnis mit Lampersberg führten –, sind die scharfen Bemerkungen gegenüber dem Journalisten nicht ganz unbegründet. In seinem Artikel beschrieb nämlich In der Maur den Theaterabend am Tonhof nicht gerade mit den schmeichelhaftesten Tönen:

Dabei stehen Publikum und lokale Rezensenten den dargebrachten Werken eher ratlos gegenüber, da sich sowohl Lampersbergs serielle Musik („Hier wiederholt sich kein Ton“, erklärt der Komponist) als auch Thomas' Dichtungen völlig abstrakt geben, dennoch aber durch blitzlichtartige Sätze und Szenenausschnitte sehr realistische Gedanken aufwerfen, die wiederum dazu verführen, hinter dem Vorhang fließender Worte und serieller Töne eine ganz bestimmte Aussage zu suchen. Beide schwören darauf, daß das, was sie machen, nicht bloß modern, sondern schlechthin Gegenwarts-kunst sei. Beide wandeln dennoch auf Pfaden, die seit den frühen zwanziger Jahren immer wieder von experimentierfreudigen Künstlern und deren Epigonen mit Ausdauer eingeschlagen wurden, ohne indessen jemals zu „bleibenden Werten“ zu gelangen. Bernhard, der fast tachistische „Gedichte“ bei Frick verlegte, gibt sich in seinen Einaktern dunkel und rätselhaft, unter Beimengung von viel Psychologie und Symbolik. Dabei wandelt er einen Grat entlang, auf dessen einer Seite das Kabarett, auf dessen anderer die sehr bewußt bewohnte Experimentierstube liegt. [...] Die Frage, ob das alles in einem tiefen Sinne „notwendig“ ist, bleibt, wie oft bei solchen Anlässen, weiterhin of-fen.¹¹⁷

Der Bericht ist nicht nur voller Ungenauigkeiten (Veröffentlichung tachistischer Gedichte beim Wiener Verlag Frick), sondern auch recht tendenziös und absichtlich frech (Lampersberg immer mit Nachnamen und Bernhard mit Vornamen genannt). Im Grunde ist In der Maurs Besprechung sehr verallgemeinernd und unfähig, den aufgeführten Werken gerecht zu werden, so dass die

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 440 und Mittermayer 2015, S. 142.

¹¹⁶ Vgl. TBW 22,1, S. 631.

¹¹⁷ Wolf In der Maur, *Die Frage bleibt offen. Theater am Tonhof*, „Die Wochenpresse, 6.8.1960“ (zitiert nach TBW 22,1, S. 836f).

zum Schluss gestellte Frage, ob solche Experimente „notwendig“ seien, eher wie ein hilfloser Versuch aussieht, der eigenen Rezension eine Haltung zu geben. Dieser letzte Satz erinnert aber den Leser unverzüglich an eine andere Kritik, die der Suhrkamp-Lektor Karl Markus Michel ein- einhalb Jahre später bezüglich des Manuskripts von *Der Wald auf der Straße* ausüben sollte: „Es werden ganz verschiedene Stilmöglichkeiten ausprobiert, ohne innere Notwendigkeit“.¹¹⁸ Aber hier betreten wir das Gebiet eines anderen Genres.

1.3.3 Prosa

Obwohl Bernhard sein Buchdebüt in der Öffentlichkeit mit der Lyrik absolvierte, sind seine ersten Veröffentlichungen Kurzerzählungen, die in Zeitschriften verstreut erschienen. Bereits 1950 wurde im „Salzburger Volksblatt“ *Das rote Licht* gedruckt, die Geschichte eines Unglücks im Salzburger Hochgebirge während des Ersten Weltkriegs. Es folgten andere Erzählungen, wie etwa *Die Siedler* (1951, ebenso im „Salzburger Volksblatt“), *Von einem Nachmittag in einer großen Stadt* (1952, „Salzburger Nachrichten“), *Von sieben Tannen und vom Schnee... eine märchenhafte Weihnachtsgeschichte* (1952, „Demokratisches Volksblatt“), *Das Armenhaus von St. Laurin* (1953, „Salzburger Volkszeitung“), oder *Die Landschaft der Mutter* (1954, „Handschriften der Stifterbibliothek“ Nr. 13).¹¹⁹ Es sind Werke, die offensichtlich viel mit der Heimat und ihren Traditionen zu tun haben, und die deswegen oft zu rasch der Heimatliteratur zugeschrieben worden sind; allerdings weisen sie schon erste, unübersehbare Anzeichen einer gewissen Unruhe auf, die dann spätestens mit den Experimenten der ausgehenden fünfziger Jahre sehr manifest werden sollten. Außerdem ist das Konzept von Heimatliteratur ein durchaus problematisches: Erstens, weil das Spektrum der Autoren, die diesem Genre zugeschrieben werden, sehr heterogen ist; zweitens auch weil viele Texte, die zum konsolidierten heimatliterarischen Repertoire gehören, nicht selten unheimliche, unharmonische Elemente enthalten.

Einen dezidiert anderen Weg sollte Bernhard 1956 mit der Erzählung *Der Schweinehüter* einschlagen.¹²⁰ Hier kommt die Welt des Malers Strauch zum ersten Mal ins Blickfeld, die Töne

¹¹⁸ BBU, S. 10; der ganze Brief befindet sich in Huber 2006, S. 36.

¹¹⁹ Alle frühen Erzählungen Bernhards sind im Band 14 der Werkausgabe enthalten.

¹²⁰ Vgl. Franz Haas, *Zerschundenes und erhabenes Leben – Thomas Bernhard lesen – ohne Erregungen*, in „Neue Zürcher Zeitung“, 11./12.9.2004, Internationale Ausgabe, Beilage „Literatur und Kunst“, S. 46: „Der entscheidende künstlerische Sprung erfolgt 1956 mit der Erzählung „Der Schweinehüter“ [...], mit der

werden finsterner und das Gefühl der Verdammung und der Ausweglosigkeit durchdringt die ganze bäuerliche Geschichte. Andeutungen an eine solche Stimmung finden sich aber schon in früheren Texten: *Das rote Licht* – das wegen der Präsenz von unheimlichen, außernatürlichen Elementen an die Erzählung *The Signalman* von Dickens erinnert – ist die Literarisierung einer Katastrophe, die sich 1916 tatsächlich ereignete und bei der dutzende Soldaten ums Leben kamen.¹²¹ *Großer, unbegreiflicher Hunger* zeichnet einen Umriss der bedürftigen Jugend Bernhards, wo das Leben alles andere als glücklich und gedankenlos aufgezeichnet wird.¹²² Bis auf den Inhalt kann man aber problemlos behaupten, dass seine frühen Texte stilistisch sehr konventionell sind: Herkömmliche Erzähltechnik, logische Ich-Perspektiven bzw. heterodiegetisches Erzählen, keine Formübertreibungen jeglicher Art.

Der Schweinehüter war der letzte Prosatext, den Bernhard in den fünfziger Jahren veröffentlichte. Danach zog er einen definitiven Schlussstrich unter die bis dahin gewöhnlich angewendete Schreibweise und fing an, an einer ganzen Reihe von experimentelleren Texten zu arbeiten. Im Nachlass sind mehrere Texte erhalten, die davon zeugen: Die undatierten *In Kattowitz*, *Ein Brief aus einem Drama*, *Ein Traum*, *Eine ganz einfache Reise* (mit „1961“ datiert) und *Zwei Freunde* („12.XI.62 beendet“).¹²³ Das Streben nach einer neuen Form sollte sich nämlich nicht nur im Vers und auf der Bühne ereignen, sondern auch in der Prosa, die wiederum von bestimmten Lektüren beeinflusst wurde. Obwohl Bernhard 1977 Peter Hamm gegenüber gestand, „das erste große Leseerlebnis“ seien die Bücher von Peter Rosegger gewesen, erklärte er, im Lesen mit Thomas Wolfe wirklich „selbstständig“ geworden zu sein: „BERNHARD: [...] das war der erste Autor, der mich wirklich fasziniert hat. HAMM: *Schau heimwärts, Engel?* BERNHARD: Ja, das war ein Buch, wo ich mir gedacht hab’, das ist großartig, und der, der das schreibt, ist so ungeheuer vital und jung und gescheit. Ich will nicht sagen geistig, das war er ja nicht, aber ein Wirbelwind, nicht, auf Papier“.¹²⁴ Und so fing Bernhard Ende der fünfziger Jahre zu schreiben

Bernhard die anheimelnde Bauernwelt für immer verlässt“; vgl. auch TBW 14, S. 580: „Man kann die Erzählung *Der Schweinehüter* als Umschlagpunkt zwischen der Serie der frühen Prosatexte, in denen die ländliche Welt – bei allen Andeutungen der Fremdheit des aus ihr hervorgegangenen Individuums – im wesentlichen intakt gezeichnet wird, und der radikalen Entzauberung der Idylle in Bernhards späterem Werk ansehen“.

¹²¹ Vgl. Mittermayer 2015, S. 89.

¹²² Im *Schwarzach*-Projekt befinden sich Wiederhaller von *Großer, unbegreiflicher Hunger*. Siehe dazu Kapitel 3.3.1 (*Jakob Zischek*).

¹²³ Mittermayer 2006, S. 46. Über *Zwei Freunde* hat Hans Höller einen Aufsatz geschrieben, *Der unbekannteste Bernhard oder: Die Utopie des Wiener Praters in der frühen Erzählung Zwei Freunde*, in Höller 2015, S. 145-162.

¹²⁴ TBW 22,2, S. 104.

an, wie er bereits im November 1973 Siegfried Unseld anvertraute, „aus Verehrung für Thomas Wolfe und Faulkner“. ¹²⁵ Auch Gerhard Fritsch verweist in seinem Gutachten für die schließlich nicht veröffentlichte Gedichtsammlung *Notizen* auf die Anwesenheit von Wolfe in der Lyrik Bernhards: „Auffallend ist die Egozentrik (in allen bisherigen Bänden ebenso), in mancher Beziehung liegt der Vergleich mit Thomas Wolfe nahe, der ebensolche Erlebnisse und Sehnsüchte in seine Prosa gebannt hat wie Bernhard in seine Gedichte“. ¹²⁶ Die Faszination, die die Autoren des Modernismus auf ihn ausübten – zu denen auch Virginia Woolf gezählt werden kann, bedenkt man, dass ihr *Orlando* den Titel *Frost* für die Gedichtsammlung und dann für den Roman inspiriert haben mag –, ¹²⁷ drängte ihn zu ersten Romanexperimenten, wie er Hamm gestand:

Einen Roman wollt' ich schreiben und hab' in zwei Monaten 300 Seiten geschrieben. Hab' mir gedacht, das mach' ich jetzt wie Thomas Wolfe, der sich hingesetzt hat und das herausgestampft hat wie ein wildes Pferd. Und, wie das so geht, hab' das nach Wien geschickt zum Verleger meines Großvaters, zum Zsolnay, und hab' dann eine Antwort gekriegt, wie ungeheuer begabt das ist, und was man halt immer so schreibt. ¹²⁸

Bei diesem Manuskript, das laut Bernhard dann aber abgelehnt wurde, handelt es sich wahrscheinlich um *Schwarzach St. Veit*. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass es als erste Romanerfahrung bezeichnet wird, sondern auch der Verweis auf die Länge des Manuskripts: Die im Nachlass erhaltene Fassung von *Schwarzach St. Veit* zählt nämlich knapp 300 Typoskriptblätter. Das einzige Problem besteht darin, dass Bernhard Zsolnay als Verlag angibt, der bekanntlich nicht zu den Verlagen zählt, an welche er die Manuskripte des *Schwarzach*-Projekts schickte. ¹²⁹ Sehr wahrscheinlich geht es dabei um kein bislang unbekanntes Werk, sondern um eine weitere Inszenierung.

¹²⁵ BBU, S. 406. Faulkner wird auch im Gespräch mit Hamm genannt, vgl. TBW 22,2, S. 105.

¹²⁶ BBF, S. 71.

¹²⁷ TBW 21, S. 425, Fußnote 1.

¹²⁸ TBW 22,2, S. 116.

¹²⁹ Auch Zsolnay-Verlagsleiter Herbert Ohrlinger kann sich an keine Einreichungen selbstständiger Arbeiten Bernhards erinnern (Mail-Auskunft von Herrn Ohrlinger von 27.2.2017). Auch im Archiv des Zsolnay-Verlags, das sich heute im Österreichischen Literaturarchiv befindet, gibt es keinen Hinweis auf Manuskripte Thomas Bernhards. Darin gibt es außerdem keine Sammlung von abgelehnten Manuskripten, und auch im Konvolut zu Johannes Freumbichler, das über dessen Tod hinausgeht, lässt sich keine Spur eventueller Einreichungen Bernhards finden (Mail-Auskunft von Martin Wedl, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek von 2.3.2017).

Der *Schwarzach*-Roman ist aber natürlich nicht das einzige Prosa-Werk, an welchem Bernhard Ende der fünfziger bzw. Anfang der sechziger Jahre arbeitete. Neben der schon erwähnten Kurzprosasammlung *Ereignisse* gibt es auch ein anderes, weniger bekanntes und unveröffentlichtes Experiment, über welches bislang nicht viel geschrieben worden ist: *Tamsweg*. Bevor das *Schwarzach*-Projekt ausführlicher präsentiert wird, soll hier noch ein Umriss dieser zwei wichtigen Prosa-Werke aus diesen Jahren gezeichnet werden.

1.3.3.1 *Ereignisse*

Die *Ereignisse* stellen ein interessantes Moment in der Herausarbeitung des neuen Stils von Bernhard dar. Diese Sammlung von kurzen, bündigen Texten, wo jede Seite ein kleines Bernhard-Stück enthält, ist der Versuch, mit einer neuen Weise des Prosaschreibens vertraut zu werden. In gewisser Weise bahnte *Ereignisse* den Übergang von der Lyrik zur großen Prosa an, aber darin kann man alles spüren, was Bernhard literarisch bis dahin erlebt hatte: Die knappe Präzision und die Objektivität des Artikelschreibens, der bunte Katalog von Figuren und Situationen, die an die im Gerichtssaal erlebten Menschentypen und an das Theaterrepertoire erinnern und – nicht zuletzt – die Flüchtigkeit der evozierten Szenen. Was Bernhard bezüglich *Ereignisse* seiner lyrischen Erfahrung am meisten verdankt, ist nämlich die Tatsache, dass die dargestellten Situationen oft nicht rationell fassbar sind, dass sie nicht ganz erwartungsgemäß abgeschlossen sind bzw. in einem erregenden Unvollkommenheitszustand schweben, der dem Leser viel zum Nachzudenken gibt. In einer der Prosa-Passagen der Lyriksammlung *Die Irren Die Häftlinge* scheint Bernhard sich darauf erklärend beziehen zu wollen: „Es gibt irritierende Ereignisse, die ein Mittel sind, zu irritieren, wie zum Beispiel die Ereignisse zwischen zwei Ereignissen und Ereignisse, die solche irritierende Ereignisse erkennen lassen“.¹⁵⁰ In der Lyrik wird dieses Gefühl durch die rhetorische Figur des ἀπροσδόκητον erzielt, das eine überraschende, nicht erwartete Wendung bezeichnet, die ein Gedicht durch die Verwendung eines ungeläufigen Ausdrucks an der Stelle eines geläufigen nimmt. Dasselbe spürt man – in mancher Hinsicht auf eine stärkere Weise – auch bei der Lektüre der anderen Kurzprosasammlung *Der Stimmenimitator* (1978).

Die Veröffentlichungsgeschichte der *Ereignisse* ist die erste einer langen Serie von Publikationen, die auf Umwegen erfolgten, wie sie für Bernhard charakteristisch sind. Entstanden ist

¹⁵⁰ TBW 21, S. 276.

die Sammlung 1959, also während der Tonhof-Zeit, wie aus dem Briefwechsel mit Hedwig Stavianicek hervorgeht. Am 17. Juni 1959 schrieb Bernhard an sie aus Maria Saal, er sei dabei, „ein neues Buch“ zu schreiben. Am 28. September folgt eine neue Andeutung: Er will „nach Wien zurückfahren und die Prosastücke fertigmachen“. In Wien angelangt, teilt er ihr am 26. Oktober mit, am folgenden Tag mit dem Buch fertig sein zu wollen. „Aber jetzt ist es sehr gut“.¹³¹ Obwohl der Fischer-Lektor Hans-Geert Falkenberg dem Projekt gegenüber sehr wohlwollend war, sollte Bernhard aber bald erfahren, dass es im Verlag gewisse Vorbehalte gegen die Publikation seiner Sammlung gab. Zuerst waren es terminliche Probleme, die die Veröffentlichung des Bandes von Herbst 1959 auf Mai 1960 verschoben, während Bernhard und Falkenberg die Texte zusammen umarbeiteten und verschiedene Titel in Erwägung zogen (*Der Tod beherrscht alles* und *Die Trafikantin* waren zwei weitere Möglichkeiten).¹³² Schließlich, am 20. Mai 1960, als der Text schon im Satz und ein Veröffentlichungstermin festgelegt war, kam per Brief Bernhards Befehl, alles einzustellen: Er wolle nicht mehr, dass *Ereignisse* bei S. Fischer erschiene. Grund dafür war eine unglückliche Äußerung des Verlagsleiters Rudolf Hirsch, der Bernhard am 17. Mai mitteilte, der Text trage „zu sehr den Stempel der Improvisation“, vor allem wegen der „Empfindung“ und des darin „angewandten Weltbildes“.¹³³ Das Manuskript wurde zurückgezogen und Fischer übernahm alle Kosten der bislang ausgeführten Satzarbeiten.

Dank des unerschöpflichen Einsatzes von Gerhard Fritsch war eine kleine Auswahl der *Ereignisse* bereits im Oktober 1959 in „Wort in der Zeit“ erschienen;¹³⁴ eine weitere Selektion folgte im April 1961 in der Zeitschrift „Morgen“,¹³⁵ und eine dritte im *Almanach auf das Jahr 1964* des Insel-Verlags.¹³⁶ Um die vollständige Sammlung veröffentlicht zu sehen, musste sich Bernhard bis 1969 gedulden, als diese – allerdings mit der Ausnahme von *Ein Wolkenbruch* und *Ein Unbekannter* –¹³⁷ endlich beim Literarischen Colloquium Berlin schien.¹³⁸ Die darin enthaltenen

¹³¹ TBW 14, S. 557.

¹³² Ebd., S. 557f.

¹³³ Ebd., S. 558.

¹³⁴ Es handelte sich um *Ein Wolkenbruch*, *Ein Streckenarbeiter*, *Ein Unbekannter*, *In einem Herrschaftssitz*, *Der Schuldirektor* und *Ein Schauspieler*.

¹³⁵ *Der Präsident*, *Der Vorzugsschüler*, *Die Verwalterin der Gutshofbesitzerin*, *Der Anstreicher*, *Eine Maschine*.

¹³⁶ *Zwei junge Leute*, *Das Mädchen*, *Der Vierzigjährige*, *Die Verwalterin*, *Eine Maschine*, *Der Schuldirektor*.

¹³⁷ TBW 14, S. 560.

¹³⁸ Im selben Jahr erschien interessanterweise auch ein anderer Band unter dem Titel *Ereignisse* beim Verlag Löcker: Es handelt sich um eine Sammlung von Erzählungen von H.G. Adler. Dass es das Risiko bestand, zwei gleichnamige Bücher im selben Jahr auf den Markt zu liefern, sollte aber für Bernhard und seinen Verleger offensichtlich kein Problem darstellen.

Szenen (insgesamt 31) sind aber nicht die einzigen „Ereignisse“, die Bernhard zu dieser Zeit niederschrieb. In seinem Nachlass befinden sich viel mehr Stücke, die eine ähnliche Struktur und Beschaffenheit aufweisen, allerdings nicht nur 54, wie Jens Dittmar mit einer Liste in seiner *Werkgeschichte* hervorhebt, und jedenfalls noch mehr, als im Kommentar zu Band 14 der Werkausgabe behauptet wird.¹³⁹ Im Rahmen der Analyse des *Schwarzach*-Konvoluts ist eine ganze Reihe von *Ereignisse*-ähnlichen Texten ans Licht gekommen, die teilweise in das *Schwarzach*-Projekt integriert worden sind, und die daher noch dezidierter darauf verweisen, wie die Arbeit an der Kurzprosa für die Konkretisierung der Romanform notwendig war. Bernhard muss zu einem gewissen Zeitpunkt klar geworden sein, dass sich einige dieser Szenen in einer größeren Prosa besser einbetten ließen, und so mündeten sie, ausführlicher konturiert, in die *Schwarzach*- Fassungen. Die Identifizierung solcher in beide Richtungen gehenden Interferenzen – die nicht zuletzt durch eine ernsthafte und produktive Austauscharbeit mit dem Doktoratsgefährten Alfred Gelbmann erfolgte – wird nach der Präsentation des *Schwarzach*-Konvoluts ausführlicher durchgeführt.

1.3.3.2 *Tamsweg*

Ein Kapitel über *Tamsweg* mag an dieser Stelle auf den ersten Blick fehl am Platz scheinen. Der Nukleus des *Schwarzach*-Projektes entstand nämlich zwischen 1957 und 1960, während *Tamsweg* erst 1961 bei Otto Müller eingereicht wurde. Es ist aber wichtig, präsent zu halten, dass das Manuskript von *Schwarzach St. Veit* Ende 1960 bei S. Fischer eintraf, und dass seine überarbeitete Fassung, *Der Wald auf der Straße*, erst im Herbst 1961 an Suhrkamp geschickt wurde. Bedenkt man, dass die Einreichung von *Tamsweg* im Januar 1961 stattfand, so wird es klar, dass – zumindest in der letzten Phase – sich die Arbeit an beiden Projekten überschneiden sollte. Ein Beweis dafür ist nicht zuletzt die auf dem letzten Blatt des Manuskriptes von *Tamsweg* angeführte Datierung „1960“.¹⁴⁰

Auch für die Einreichung dieses Werkes bei Otto Müller erwies sich die Intervention von Gerhard Fritsch als entscheidend, der am 25.1.1961 an Bernhard schrieb: „Ich habe gehofft, in der Müllerei noch vor offizieller Lektüre eine bindende Zusage zu erhalten. Nun wollen sie ‚Tamsweg‘ aber doch erst lesen. Ich bat um eine endgültige Entscheidung bis Mitte Februar, da

¹³⁹ *Werkgeschichte*, S. 108f; TBW 14, S. 562f.

¹⁴⁰ Mittermayer 2006, S. 46.

bin ich wieder oben“.¹⁴¹ Am selben Tag teilte Fritsch Wieland Schmied Folgendes mit: „Thomas Bernhard schrieb übrigens, meiner Meinung nach, sein schönstes Prosastück. Ich trugs in die Müllerei und predigte wie Leppich für unseren Freund in Schwarzach-St. Veit. Hoffentlich hilfts was. Es sind fünfzig Seiten, die ‚Tamsweg‘ heißen und großartige Meditationen über den Tod sind. Diesmal nichts Verspieltes und Verblasenes, sondern ehrlich T.B. selber [...]“.¹⁴²

Nachdem Ludwig von Ficker das 67 Seiten lange Manuskript gelesen hatte, äußerte er sich darüber in einem auf den 3. März 1961 datierten Brief an Erentraud Müller:

Bernhards „Tamsweg“ hat mich überrascht und im Grunde ergriffen. Was er da unternommen hat, ist nämlich eine Art Vivisezierungsversuch an sich und seiner Umwelt vor dem Spiegelbild und Blendwerk einer Jugenderfahrung, die wir getrost mit ihm als grausam empfinden dürfen. Ein Wagnis also, dem im Rahmen einer epischen Darstellung eine gewisse Beherztheit nicht abzusprechen ist. Denn es gehört schon was dazu, dem Kreuzfeuer eines solchen Abrechnungs- und Wahrhaftigkeitsdranges in einem dialektisch gewendeten Sanierprodukt standzuhalten, das zugleich alle Ingredienzien eines spannenden Ichromans aufweist. Diese mögen noch unausgegoren sein: von seinen menschlichen wie künstlerischen Beweggründen her darf dieser Erlebnisbericht unser Interesse beanspruchen. Denn auch das Hochfahrende darin ist einem eigentümlichen Element der Selbstpreisgabe anvertraut, das freilich in dem Bestreben, als *vorbildliche* Gewissenserforschung zu gelten, die Grenzen einer zusinnbaren Befugnis überschreitet und so das *Zwiespältige* von Bernhards leidenschaftlichem Bemühen, Zeugnis von sich und seiner Ausgesetztheit (= Auserwähltheit?!) zu geben, erst recht und deutlich zu erkennen gibt. Aufschlußreich und ehrlichkeitsbeflissen also auch in dieser Hinsicht.¹⁴³

Fickers Urteil ist in seiner artikulierten Analyse ein durchaus positives. Darin werden die „spannenden Ingredienzien eines Ichromans“ hervorgehoben, der „aufschlußreich und ehrlichkeitsbeflissen“ das Interesse des Verlags „beanspruchen“ kann. Die einzige Anmerkung Fickers, deren Darstellung die zweite Hälfte des Briefs belegt, betrifft aber den Titel. Dieser sei ganz und gar

¹⁴¹ BBF, S. 34. Mit Müllerei meint Fritsch den Otto Müller Verlag.

¹⁴² Stefan Alker, *Das Andere nicht zu kurz kommen lassen. Werk und Wirken von Gerhard Fritsch*, Braumüller, Wien, 2007 (Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 23), S. 115, und auch BBF, S. 84. Der Originalbrief befindet sich im Nachlass Fritschs in der Wienbibliothek im Rathaus (Signatur: 2.2.305). Johannes Leppich (1915–1992) war damals ein berühmter Jesuit, der vor allem wegen seiner feurigen, gesellschaftskritischen Straßenpredigten bekannt war. Thomas Bernhard befand sich Ende Januar 1961 tatsächlich in St. Veit, wie aus der Adresse des Briefes Fritschs und aus Bernhards vorigem Brief (BBF, S. 33) hervorgeht.

¹⁴³ BF, S. 353.

„unmöglich“ – auch wenn die Benennung „kälteste[r] Ort Österreichs“ auf die Natur der Einwohner anspielen mag –, weil die geographischen Unstimmigkeiten zu grob seien. Laut Ficker bringt Bernhard nämlich Tamsweg mit Henndorf – dem Geburtsort Freumbichlers – verleitend in Verbindung, dadurch, dass er Henndorf und seine Umgebung zwar beschreibt, das Ganze aber „Tamsweg“ nennt: „Also dieses Zusammenschmeißen von zwei Schauplätzen grundverschiedener Natur, die nichts mit einander zu tun haben, als daß sie im Erlebnisraum von Bernhards Reminiszenzen eines gemeinsamen Nenners bedürfen, unter dem Sammelbegriff „Tamsweg“: das geht nicht. Das ist einfach unstatthaft und gleicht einer (noch dazu ungeschickten) Irreführung“.¹⁴⁴

Als definitiv niederschmetternd erwies sich aber Zangerles fünfseitiges Gutachten, das jede Publikationsmöglichkeit bei Otto Müller untersagte:

Jeder Mensch kann einmal der Versuchung erliegen, aus schwerer Lebenserfahrung heraus Gottes Schöpfung in einen finsternen, von Dämonen bevölkerten Kerker umzudichten. Hat der Verlag nicht die Verpflichtung, einem jungen Autor ein Manuskript zurückzureichen, über dessen Publizierung dieser sich einmal schämen würde? Sollte aber Thomas Bernhard entgegenen: Nein, dies ist die bisher artikulierteste Darstellung meines Welt- und Menschenbildes, dann müßte ihm erwidert werden: Sie haben die Grundrichtung des Verlages verkannt.¹⁴⁵

Laut Zangerle sei Bernhard von „einem schrankenlosen Individualismus, einem Anarchismus der Gedanken und Gefühle“ besessen, „von Phobien der verschiedensten Art“ erfüllt, so dass „sein Umweltverhältnis [...] offenbar gestört“ sei.¹⁴⁶ Diplomatischer war hingegen die Verlegerin Erentraud Müller, die per Brief am 27. Juli 1961 Bernhard die Unmöglichkeit einer Veröffentlichung mitteilte: „Der Sprung vom Persönlichen ins Allgemeingültige“ sei „noch nicht vollzogen“.¹⁴⁷

Als hätte Bernhard erahnt, dass die Publikationschancen bei Otto Müller gering waren, hatte er eine Kopie von *Tamsweg* auch an den Piper Verlag geschickt. Das entnimmt man einem auf den 3. März 1961 datierten Brief, den Otto F. Best – jetzt Piper-Lektor, den Bernhard aber

¹⁴⁴ Ebenda.

¹⁴⁵ Ebd., S. 577 [Verlagsgutachten nach 30.1.1961].

¹⁴⁶ Mittermayer 2006, S. 47.

¹⁴⁷ Ebenda. Obwohl die Unterschrift eindeutig von Erentraud Müller ist, gibt Mittermayer Richard Moissl als Absender an. Ein längerer Teil desselben Briefs, der im Nachlass Thomas Bernhards enthalten ist, wird auch im Aufsatz von Wolfgang Hackl wiedergegeben (Wolfgang Hackl, *Vom einsamen Außenseiter zum Großschriftsteller. Thomas Bernhards Weg(e) in den Literaturbetrieb*, in Joanna Jabłkowska, Kalina Kupczyńska und Stephan Müller (hrsg. von), *Literatur, Sprache und Institution*, [= *Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik*, 23 (2014), S. 243f.]. Hackls Text stellt u.a. die ausführlichste Schilderung des Veröffentlichungsversuchs von *Tamsweg* dar.

aus dessen Mitarbeit bei Fischer kannte – an den Autor schrieb, um ihm die Ablehnung des Manuskriptes mitzuteilen.¹⁴⁸ Am 18. April soll Bernhard das Manuskript zurückverlangt haben.¹⁴⁹ Noch einmal war es Gerhard Fritsch, der – allerdings ebenso vergeblich – zu Hilfe kam. Am 9. September 1961 schrieb er Bernhard, dass der Stiasny Verlag *Tamsweg* 1962 zu veröffentlichen beabsichtigte, und dass er diese „Bindung“ fixieren wollte. „Oder hast Du damit schon wieder anderes vor?“¹⁵⁰ Am 18. September antwortete Bernhard enthusiastisch: „TAMSWEG gebe ich von Herzen gern Stiasny!!!!!!!, das würde mich, wie Du weißt – es hat sich nichts geändert – sehr freuen! Du hast freie Hand, hier ist es schriftlich [...]. Also TAMSWEG 62 im Stiasny?“¹⁵¹ Der Text erschien aber auch nicht bei Stiasny und liegt bis heute unveröffentlicht im Nachlass.¹⁵²

Ein ähnliches Schicksal scheint *Schwarzach St. Veit* und *Tamsweg* zu vereinen. Obwohl beide Texte in ihrer Erstfassung nie veröffentlicht werden durften, wurden sie dem Publikum in einer überarbeiteten Form bekannt: Wenn dreißig Jahre später aus dem ersten Projekt *In der Höhe* entstand, so wirkte das zweite als Vorstufe zu dem 1964 publizierten *Amras*. Das wird sehr deutlich in Manfred Mittermayers Aufsatz *Der kälteste Ort in Österreich*, bis heute die einzige Publikation, die sich mit *Tamsweg* inhaltlich auseinandergesetzt hat. Wie Mittermayer zeigt, stimmt der Beginn des von ihm eingesehenen Manuskriptes mit dem *Amras*-Abschnitt „In Aldrans“ fast gänzlich überein: „Am Abend kommt der Holzfäller herunter; zuerst habe ich geglaubt, es wäre ein Tier, aber dann habe ich ihn ganz deutlich gesehen, ein Tier, das ein Mensch ist, und diesen Menschen, der der Holzfäller ist und der sich versteckt, als ob er ein Tier wäre [...]“.¹⁵³ Anhand mehrerer Beispiele, die von der Ähnlichkeit beider Texte zeugen, kommt Mittermayer zum Schluss, dass Bernhard für den *Amras*-Textteil „In Aldrans“ auf *Tamsweg* zurückgegriffen und einige stark reduzierte Stellen davon verwendet hat. Schon in *Tamsweg* ist nämlich die Passage „Das Bewußtsein, daß du nichts bist als Fragmente“ fast unverändert („Bewusstsein, dass alles nichts ist als Fragmente“) zu finden,¹⁵⁴ oder auch der Abschnitt mit der Beschreibung der im Dachboden aufbewahrten Theaterkostüme der Kindheitstage – ein Abschnitt, der an das

¹⁴⁸ Dressel, S. 70, Fußnote 162. Brief von Otto F. Best an Bernhard am 3.3.1961 (NLTB, B 441/2/2).

¹⁴⁹ Ebenda, Fußnote 163. Brief von Elfriede Külbs an Bernhard am 3.5.1961 (NLTB, B 441/2/1).

¹⁵⁰ BBF, S. 39.

¹⁵¹ Ebd., S. 41.

¹⁵² Ebd., S. 84.

¹⁵³ Mittermayer 2006, S. 48. Text zitiert nach der *Tamsweg*-Version. Vergleicht man die Passage mit derjenigen von *Amras*, dann merkt man, dass die Änderungen wirklich minimal sind.

¹⁵⁴ TBW 11, S. 163; Mittermayer 2006, S. 48f.

Lusthaus von *Der Italiener* und natürlich auch an *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erinnert.¹⁵⁵

Erwähnenswert sind auch Passagen von *Tamsweg*, die nicht in *Amras* übernommen worden sind, und die mit dem Leben Bernhards in Verbindung gebracht werden können, vor allem mit seiner Kindheit und Herkunft. Eine Mutter und ein Vater werden erwähnt, die in mancher Hinsicht an die Eltern Thomas Bernhards erinnern, und es wird eine teils fantasievolle (Familie der Mutter bis 1240 zurück verfolgbar, des Vaters bis 1320), teils auf historischen Fakten basierende Ahnenforschung praktiziert. An Schilderungen von monotonen Krankenhausaufenthalten fehlt es auch nicht, die der Protagonist wegen seiner Lungenkrankheit antreten musste, und die den Leser unweigerlich an die Autobiografie erinnern. Nicht zuletzt befinden sich in *Tamsweg* schon gewisse Andeutungen an homoerotische Erfahrungen bzw. Tendenzen, die nicht nur in *Amras* aufgenommen worden sind, sondern auch im *Schwarzach*-Komplex und schließlich – wie Mittermayer betont – in *In der Höhe* auftauchen.¹⁵⁶

Ein nicht zu übersehender Aspekt von *Tamsweg* betrifft schließlich die Form. Der Text weist eine ausgeprägt fragmentarische Struktur auf, die selbstverständlich an diejenige von *Amras*, aber auch an diejenigen des *Schwarzach*-Projektes (vor allem der Fassungen *Jakob Zischek*, *Der Wald auf der Straße* und natürlich *In der Höhe*) erinnert. Das liegt auch daran, dass sich Bernhard – wie Mittermayer am Schluss seines Aufsatzes hervorhebt – in dieser ersten Phase seiner Tätigkeit als Prosa-Autor eines Baukastensystems bedient hat, und dass er also „wie innerhalb eines Sprachbaukastens Textblöcke aus dem einen in den anderen Text transferiert hat“.¹⁵⁷ Das *Tamsweg*- und das *Schwarzach*-Projekt wirken tatsächlich wie ein Steinbruch für das spätere Schaffen Bernhards, weil darin bereits die wichtigsten Merkmale seiner Poetik enthalten sind. Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass es sich um zwei Geschwisterprojekte handelt, deren Inhalte – wie man später sehen wird – sich oft kreuzen, und deren Wurzeln teilweise gemeinsam in dem Konvolut W 148/7 liegen.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vgl. Mittermayer 2006, S. 49.

¹⁵⁶ Ebd., S. 57f. Auf die Konvergenzen zwischen *Tamsweg* und dem *Schwarzach*-Projekt wird in den Kapiteln zu den inhaltlichen Übereinstimmungen eingegangen.

¹⁵⁷ Ebd., S. 61.

¹⁵⁸ Vgl. auch die von Bernhard 1960 anlässlich der geplanten Veröffentlichung von *Ereignisse* verfasste Notiz: „Arbeit an zwei längeren Prosabüchern (immer wieder) und mehreren kleineren Versuchen“ (Bernhard, *Notiz*, S. 27). Dabei sind wahrscheinlich das *Schwarzach*-Projekt – dessen Fassungen *Hufnagl* und *Schwarzach St. Veit* erst in der zweiten Hälfte von 1960 bei Fischer eingereicht wurden (vgl. „Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte“) – und *Tamsweg* gemeint.

2 STRUKTUR DES *SCHWARZACH*-KONVOLUTES

2.1 Ein unerschlossenes Konvolut (Sichten)

Das sogenannte *Schwarzach*-Konvolut, das im Bestandsverzeichnis des Thomas-Bernhard-Archivs die Signatur W 148 trägt, besteht aus 21 untergeordneten Konvoluten und umfasst insgesamt 2259 Blätter. Es wäre allerdings falsch zu behaupten, dass jedes untergeordnete Konvolut einer Textfassung entspricht, da sich darin oft bloß lose Blätter, Entwürfe oder Durchschläge befinden, die nicht selten einer bestimmten Überarbeitungsstufe, aber manchmal auch einem anderen Projekt zugeschrieben werden können. Jedes Konvolut ist in einer oder – wenn es mehr als ungefähr 100 Blätter beträgt – mehreren Flügelmappen untergebracht. Darin befinden sich meistens maschinengeschriebene A4-Blätter, die sehr oft stark korrigiert und nicht selten mit händischen Korrekturen ergänzt worden sind. Handgeschriebene Blätter stellen aber keine Ausnahme dar: fast die Hälfte von W 148/7 besteht beispielsweise aus Handschriften, vermutlich die allerersten Versuche, die später abgetippt und für die Niederschrift von *Jakob Zischek* (W 148/1) und *Hufnagl* (W 148/11) verwendet wurden.

Manche Durchschlagkopien und Fassungen, die im Lauf von Bernhards Schreibprozess und später bei der Zuordnungsarbeit durcheinandergeraten sind, finden sich heute auf mehrere Konvolute verteilt: Das ist der Fall beim Originalmanuskript von *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, das in W 148/2a und W 148/2b enthalten ist, und der Durchschläge von W 148/14, die in vier verschiedenen Konvoluten verstreut liegen (W 148/3+12a+12b+13). Folgende Tabelle gibt einen ersten Einblick in die Struktur des *Schwarzach*-Konvolutes, das im Thomas-Bernhard-Archiv in drei blauen Boxen aufbewahrt ist: Box 1 mit den Fassungen von 1 bis 7, Box 2 von 8 bis 12, Box 3 von 13 bis 17. Die erste Box umfasst 832 Blätter und enthält die meisten, größtenteils kleineren Konvolute – mit der Ausnahme von W 148/7, das größte des *Schwarzach*-Projekts, worin das schon erwähnte Brouillon von Entwürfen liegt; die zweite Box ist die umfangreichste und besteht aus insgesamt 904 Blättern; in der dritten befinden sich 523 Blätter.

	Sichtungs- liste	Werknum- mer	RZ	Anzahl Blätter	Digitalisate	
BOX 1	1	SL 11.16	W 148/1		125 Bl.	7813-7937
	2	SL 10.5/1	W 148/2a	VII	4 Bl. (3 + Umschlag)	7938-7941
	3	SL 12.13/12	W 148/2b		78 Bl.	7942-8019
	4	SL 12.13/13/1	W 148/3		6 Bl.	8020-8025
	5	SL 12/19	W 148/4a	XIX	84 Bl. (79+4 Durchschlagkopien [33a, 40a, 41a, 42a] + Umschlag) ¹	8026-8109
	6	SL 12/17	W 148/4b	XX	62 Bl. (61+ Umschlag)	8110-8171
	7	SL 12/24	W 148/4c	XXI	97 Bl. (86 + 10 Durchschlagkopien [50, 50a, 50av, 65, 65a, 65av, 71+72, 71v, 75+76, 75v] + Umschlag)	8172-8256
	8	SL 13.10/11	W 148/5		1 Bl.	8257
	9	SL 13.12/2	W 148/6		28 Bl. (27 + Umschlag)	8258-8285
	10	SL 13.21	W 148/7	XII	347 Bl. (346 + 1 Durchschlagkopie [209A]). 255 und 256 in umgekehrter Reihenfolge; 141 zwischen 136 und 137.	8286-8632
BOX 2	11	SL 13.14/1	W 148/8	IV	224 Bl. (211 + 10 Durchschlagkopien [196A, 197A, 198A, 199A, 200A, 201A, 202A, 203A, 205A, 206A] + Kalenderzettel + Umschlag)	9217-9440
	12	SL 12.27/5	W 148/9		173 Bl. (Seite 37 kommt zweimal in der Paginierung der Archivare vor)	9441-9613
	13	SL 12.22	W 148/10	XXVIII	109 Bl. (107 + 2 Umschläge)	9614-9722
	14	SL 13.10/4	W 148/11		121 Bl.	9723-9843
	15	SL 13.16	W 148/12a	V	224 Bl. (223 + 1 Mappendeckel)	9844-10067
	16	SL 14.4/14	W 148/12b		53 Bl.	10068-10120
BOX 3	17	SL 13.8/5	W 148/13		18 Bl.	10121-10138
	18	SL 13.22	W 148/14	XIII	296 Bl.	10139-10434
	19	SL 12.18	W 148/15	XVIII	171 Bl. (169 + 2 Umschläge)	10435-10605
	20	SL 12.25/2	W 148/16		3 Bl.	10606-10608
	21	SL 13.15/2	W 148/17	I	35 Bl. (33 + 2 Umschläge)	10609-10643

Die Zahlen in der ersten Spalte sind von mir eingeführt worden, um die Konvolute zu nummerieren und klar hervorzuheben, dass es insgesamt 21 davon gibt. Die zweite Spalte enthält die Sichtungsliste des literarischen Nachlasses von Thomas Bernhard (unveröffentlicht, Stand 30.06.2014, Thomas-Bernhard-Archiv) – die aus dem ersten systematischen Zuordnungsprozess resultierenden Siglen („SL-Siglen“) –, die aber mit dem Anfang der Arbeit an der Suhrkamp-

¹ Die Kennzeichnung der Durchschläge ist nicht immer uniform. In einigen Konvoluten werden sie mit „a“ markiert, in anderen mit „A“.

Werkausgabe durch ein Bestandsverzeichnis des Thomas-Bernhard-Archivs (verzeichnet nach den Werktiteln, unveröffentlicht, Stand 30.6.2014) ersetzt wurde. Darauf beziehen sich die „W-Signaturen“ der dritten Spalte. Die vierte Spalte enthält die römische Zahl, die oft auf der Mappe der Konvolute aufscheint: Es handelt sich eine frühe, vermutlich von den Familienangehörigen durchgeführte Katalogisierung, die aber auf kein genetisches Kriterium zurückzuführen ist. Folglich wird die Anzahl der Blätter jedes Konvoluts und schließlich die Dateinummern angegeben, die im Lauf der von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten Digitalisierungsarbeiten erzeugt wurden.²

Diese Tabelle nimmt als Ausgangspunkt die Daten, die von den ehemaligen Archivaren im Rahmen der Archivzuordnung bis 30.06.2014 erstellt wurden. Diese sind von mir zunächst überprüft worden, anschließend mit den genaueren Ergebnissen der Digitalisierung verglichen und – wo nötig – korrigiert worden. Das Resultat dieses ersten Schrittes im Sichten- und Ordnen-Prozess ist aber nur eine statische Aufnahme, die zur Beschreibung des Entstehungsprozesses der verschiedenen Fassungen des *Schwarzach*-Projekts noch wenig beiträgt. Die Konvolute sind hier zwar identifiziert und isoliert worden, aber es ist noch nicht klar, in welchem logischen Zusammenhang sie miteinander stehen, wo Bernhard den kompositorischen Prozess anfang und ihm schließlich ein Ende setzte.

2.2 Versuch einer chronologischen Zuordnung des Schwarzach-Konvolutes (Ordnen)

Die von Bernhard hinterlassenen zeitlichen Angaben, die bei einer Rekonstruktion der Entstehung dieses Komplexes helfen könnten, sind sehr spärlich. Nur siebenmal scheint ein Datum (ein Jahr) im ganzen Konvolut auf: 1957 (W 148/4a, Bl. 3, oben rechts), 1958 (W 148/8, Bl. 1 – Rückseite, Kalenderzettel), 1959 (W 148/2b, Bl. 78), 1960 (W 148/7, Bl. 346; W 148/12a, Bl. 224 – auf Mappe mit Titel; W 148/14, Bl. 1; W 148/15, Bl. 169 – daneben „1961“ gestrichen). Allerdings

² Aus ökonomischen Gründen wird hier und in den anderen Tabellen vorliegender Arbeit nur das Ende jeder Dateinummer angegeben, die sonst immer folgendermaßen lautet: TB_Schwarzach_St_Veit_NL_W148-001_Fabjan_aac007813_r. Für jedes Blatt ist ein Scan der recto- und der verso-Seite gemacht worden. Wo weder „r“ noch „v“ angegeben wird, ist die recto-Seite gemeint.

handelt es sich um Daten, die – wie gezeigt werden wird – nicht immer glaubwürdig sind bzw. mit dem Inhalt der Mappen übereinstimmen.

Will man versuchen, das *Schwarzach*-Projekt genetisch zu analysieren, so ist es absolut notwendig, sich in alle Konvolute einzulesen. Kein Blatt, keine Zeile darf vernachlässigt werden, damit Zusammenhänge, exakte Wiederholungen derselben Passage und Umformulierungen auffindig gemacht werden können, die auf einen möglichst linearen kompositorischen Prozess hinweisen. Der Forscher muss also zum Detektiv werden und alles in Betracht ziehen – vor allem Korrespondenzen und Aussagen des Autors bzw. Interviews mit ihm oder engen Freunden –, was zur Rekonstruktion der Entstehung eines Werkes einen bedeutenden Beitrag leisten kann. Das ist aber bekanntlich keine immer leichte Aufgabe, da eine Lektüre des Briefwechsels zwischen Bernhard und seinen frühen Verlagen trotzdem den Eindruck vermittelt, dass manche Fassungen des Konvoluts fast zum gleichen Zeitpunkt entstanden sind.³ Nach genauer Berücksichtigung der *Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte* ist es jedenfalls möglich, folgende Tabelle zu erstellen. Darin sind die Hauptfassungen samt Vorstufen und Überarbeitungen in fünf Hauptprojekte gruppiert worden: *Jakob Zischek*, *Hufnagl*, *Schwarzach St. Veit*, *Der Wald auf der Straße* und das später entstandene – aber dem *Schwarzach*-Projekt trotzdem entsprossene und in seinem Konvolut enthaltene – Werk *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*. Das Konvolut W 148/7, das als erstes aufgelistet wird, kann nicht genau einer einzigen Gruppe zugeordnet werden, weil es Skizzen sowohl für *Jakob Zischek* als auch für *Hufnagl* enthält.

Projektgruppe	Entstehungsreihenfolge	Kurzbeschreibung des Inhalts
-	W 148/7	Entwürfe für <i>Jakob Zischek</i> /Elemente für <i>Hufnagl</i>
1	W 148/1	<i>Jakob Zischek</i>
2	W 148/6	verstreute Blätter, teilweise <i>Hufnagl</i> -Vorstufen
	W 148/5	<i>Hufnagl</i> , Vorstufe des Einstiegs, 1 Blatt
	W 148/10	<i>Hufnagl</i> , unmittelbare Vorstufe
	W 148/8	<i>Hufnagl</i> , überarbeitetes Original + Entwürfe für <i>Schwarzach St. Veit</i>
	W 148/9	Fast alle Durchschläge von <i>Hufnagl</i> (wie in W148/11) + 12 Originalblätter + Entwürfe für <i>Schwarzach St. Veit</i>
	W 148/11	<i>Hufnagl</i> , vollständige Version, allerdings nur Durchschläge
3	W 148/4a + 4b + 4c	<i>Schwarzach St. Veit</i> (Vorstufe)

³ Laut Briefwechsel mit dem Fischer Verlag hat der Fischer-Lektor Klaus Wagenbach im Mai 1960 *Hufnagl* gelesen. Im Dezember desselben Jahres soll Bernhard Rudolf Hirsch *Schwarzach St. Veit* ausgehändigt haben. Vgl. dazu Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 13 und 14.

	W 148/14	<i>Schwarzach St. Veit</i>
	W 148/3+12a + 12b + 13	Überarbeitete Durchschläge von W 148/14
4	W 148/17	<i>Der Wald auf der Straße</i> (Blätter, die nicht für <i>In der Höhe</i> herausgegriffen wurden)
	W 148/16 + 15	<i>Der Wald auf der Straße</i> (fast vollständige Durchschlagskopie). In 15 auch überarbeitete Durchschläge eines anderen Projekts
5	W 148/2a + 2b	<i>In der Höhe</i> . Blätter, die aus <i>Der Wald auf der Straße</i> (W 148/17) herausgegriffen wurden. Originalvorlage

In den nächsten Kapiteln werden die Konvolute und die Konvolut-Komplexe philologisch analysiert. Eine inhaltliche und stilistische Auswertung der fünf Hauptfassungen (in der Tabelle fett markiert) wird im nächsten Teil dieser Arbeit erfolgen. Relevante Passagen der kleineren Fassungen werden jedoch schon hier berücksichtigt.

2.3 Die Konvolute

2.3.1 W 148/7

Das Konvolut W 148/7 kann als Ausgangspunkt des *Schwarzach*-Projekts betrachtet werden. Es ist ein Komplex von Fragmenten, Proben, Entwürfen und Figurenskizzen, alles Fingerübungen, die – ausführlicher und kohärenter organisiert – in die zwei Projekte *Jakob Zischek* (W 148/1) und *Hufnagl* (W 148/11) gemündet sind. Darin findet man auch viele Kurzgeschichten, die in der Form an die *Ereignisse* erinnern – was darauf verweist, dass es zu einer Kontamination zwischen beiden Projekten kam.⁴ Bl. 346 ist ein Mappendeckel, der folgende Aufschrift aufweist: „Thomas Bernhard / HUFNAGL / 1960“. Der unterstrichene und eingekreiste Titel ersetzt den früheren, gelöschten Titel „DIE UMWELT“, der auf die aus allen im Konvolut skizzierten Figuren resultierende Welt verweisen könnte.⁵ Auch das Jahr ist (zweimal) unterstrichen. Links steht in Rot die römische Zahl „XII“, die einem früheren Zuordnungsversuch – vielleicht von Bernhard selbst oder von seinen Familienangehörigen – zuzuschreiben ist. Obwohl die Paginierung der Archivare bis 346 reicht, umfasst W 148/7 in Wirklichkeit insgesamt 347 Blätter, weil es einen Durchschlag von Bl. 209 gibt, der als 209A nummeriert wurde. Da es sich um Skizzen handelt, die zu verschiedenen Zeitpunkten entstanden sind, weisen die Blätter keine einheitliche Paginierung des Autors auf; nur hie und da gibt es Blattzahlen, was darauf verweist, dass einige Blätter aus anderen bereits existierenden Projekten oder Versuchen herausgegriffen wurden. In der Paginierung der Archivare, die bis auf W 148/16 in jedem Konvolut zu finden ist, scheinen Bl. 255 und 256 in umgekehrter Reihenfolge auf, während Bl. 141 aus Versehen zwischen Bl. 136 und Bl. 137 eingeschoben worden ist.

Da W 148/7 das umfangreichste Unterkonvolut des *Schwarzach*-Konvolutes ist und Produkte aus verschiedenen Arbeitsphasen umfasst, weist es ziemlich unterschiedliche Textträger auf. Meist findet man hier maschinengeschriebene, vergilbte A4-Blätter, aber es gibt auch viele händische Aufzeichnungen, mehr als in jedem anderen Konvolut: insgesamt 116 ausschließlich handschriftliche Blätter (abwechselnd mit blauem Füllfeder und Bleistift) und viele händische Interventionen in allen restlichen Typoskripten. Nicht selten ist nur ein Teil der Blätter erhalten,

⁴ Siehe dazu Kapitel 4.1.1.1 (Überschneidungen mit *Ereignisse*).

⁵ Der Titel „Die Umwelt“ kommt auch in diesem Konvolut auf Bl. 7 und könnte auf eine frühere Idee für die Sammlung *Ereignisse* verweisen. Vgl. dazu Kapitel zu den Überschneidungen mit *Ereignisse*.

weil der Rest abgeschnitten wurde. Viele der erwähnten Kurzgeschichten sind z.B. in mehreren Abschnitten auseinandergeraten und können nur durch eine aufmerksame Lektüre wieder zusammengebracht werden. Zu diesem Zeitpunkt war Bernhard vermutlich noch dabei, erste Ideen niederzuschreiben, die er dann in größere, in sich abgeschlossene Texte integrieren sollte. In dieser darauffolgenden Phase – wie es z.B. aus den Konvoluten von *Jakob Zischek* (W 148/1) und *Hufnagl* (W 148/11) sehr klar hervorgeht – hat er sich auch von Durchschlagpapier bedient, um das Geschriebene sofort zu vervielfältigen und später auf unterschiedliche Weise überarbeiten zu können.

Erwähnenswert aus dem Inhalt dieses Konvolutes ist das erste Blatt, auf welchem u.a. zwei Mottos aufscheinen. Das erste ist die Definition von „Salzburg“ aus dem neuen Brockhaus (1959), die sich Bernhard zu schreiben vorgenommen, und erst später hinzugefügt hat (wie aus dem verschiedenen Schreibmittel hervorgeht); das zweite ist ein Motto von Thomas von Aquin aus der *Summe gegen die Heiden*: „Das Zeichen der Vollkommenheit in den niederen Wesen ist dieses: daß sie etwas sich selber Ähnliches zu schaffen vermögen“. Nur an dieser Stelle in der ganzen Produktion Bernhards taucht ein Satz von Thomas von Aquin auf. Andere christliche Denker werden freilich auch später erwähnt, wie etwa der spätere Charles Péguy oder der sehr geliebte Pascal, aber der italienische Dominikaner nur in diesem Konvolut. Man könnte durchaus annehmen, dass sich Bernhard dieses Zitats für sein erstes Romanprojekt bediente, in welchem er eine ihm vertraute Wirklichkeit – Salzburg und seine Menschen – beschreiben wollte.

Vor allem aber scheinen die handgeschriebenen Notizen Material für die späteren Fassungen von *Jakob Zischek* und *Hufnagl* zu enthalten. Es handelt sich meistens um Fragmente, lose Entwürfe, manchmal knappe Sätze, die inhaltlich sehr heterogen und grafisch voneinander getrennt sind – analog zu den Absätzen der beiden Fassungen. Der Studienrat, eine wichtige Figur für das ganze Konvolut, kommt bereits hier vor: Auf Bl. 5 befindet sich seine Behauptung, Hufnagl immer misstraut zu haben, eine Feststellung, die sowohl in W 148/1 als auch in W 148/11 vorkommen wird. Auf Bl. 17 notiert der Ich-Erzähler, dass ihn der Oberlehrer (der Vorläufer des Studienrates) ständig auf die Probe stellt, und dass sich dieser freut, wenn er feststellen kann, dass sein jüngerer Gesprächspartner „geistigen Diebstahl“ begeht, sich also der Gedanken anderer bedient. Dabei geht es um eine Stelle, die später fast identisch in *Hufnagl* vorkommen wird.⁶

⁶ Vgl. NLTB, W 148/11, Bl. 30. Die Idee der unehrlichen Aneignung fremden Wissens bzw. Erfahrung kommt auch auf Bl. 41. Hier wird die Rede eines nicht genannten Ich-Erzählers über die Einwohner der Stadt (also die Salzburger), die meistens nie aus der Stadt herausgekommen sind und trotzdem behaupten,

Auf Bl. 126 wird das Leben als Vorzimmer bezeichnet, eine Art Kafka'sche Reminiszenz, die auch beim Angeklagten in *Hufnagel* vorkommt.⁷ Auf Bl. 266 wird das nach einer Bauernmagd riechende Bettzeug erwähnt, eine Stelle, die bis in *In der Höhe* zu finden ist.⁸ Auch der Hund wird hier skizziert (z.B. Bl. 264, 317, 325), eine wichtige Figur, mit welcher sich verschiedene Protagonisten in den Fassungen herumtreiben und identifizieren, und die noch in *In der Höhe*, wie man sehen wird, eine mehrfache symbolische Bedeutung haben wird.

Bl. 307 – das einzige Blatt, das keinerlei Korrekturen aufweist – wirkt hingegen als Verbindungsglied mit dem nächsten Kapitel: Es ist die Originalvorlage des Bl. 46 von *Jakob Zischek*, in dem der Ich Erzähler über Musik redet, über das Glück, das ihm Mozart bringt.⁹ Auch Bl. 209 – wovon es einen Durchschlag gibt, das bereits zitierte Bl. 209A – kann wegen thematischer Ähnlichkeiten auf *Jakob Zischek* zurückgeführt werden. Sehr wahrscheinlich wurde Bl. 209A nach der Niederschrift der ersten Hauptfassung herausgegriffen, und seitdem liegt es in W 148/7 neben seiner Originalvorlage.

über alles reden zu können. Es handelt sich um eine Passage, die – leicht umformuliert auch in *In der Höhe* vorkommt: „immer wieder entdecke ich sie beim Diebstahl fremder Erfahrung“ (vgl. TBW 11, S. 61).

⁷ Vgl. NLTB, W 148/11, Bl. 73.

⁸ Vgl. Kapitel 3.3.5.2 (*Narrative Bausteine von In der Höhe*).

⁹ Vgl. NLTB, W 148/1, Bl. 46.

2.3.2 W 148/1 (*Jakob Zischek*)

In W 148/1 befindet sich die vollständige Fassung von *Jakob Zischek*, das in mancher Hinsicht als Vorstufe zu *Hufnagl* verstanden werden kann. Der Text zählt insgesamt 125 Blätter, die ausschließlich maschinengeschriebene Durchschläge sind. Wie zu sehen war, befinden sich zwei Originalblätter von *Jakob Zischek* in W 148/7 (Bl. 307 und das von Bernhard entfernte Originalblatt 209 samt Durchschlag 209A); es ist allerdings noch unbekannt, wo die restlichen Originalvorlagen hingekommen sind. Die Fassung weist sehr spärliche Korrekturen auf, meistens Sofortkorrekturen mit der Schreibmaschine, aber auch spätere Eingriffe mit blauem Füller und wieder mit Schreibmaschine mit einem für das ganze Konvolut ungewöhnlichen blauem Farbband (vgl. Bl. 34 und 36). Bernhards Paginierung fehlt komplett, an ihrer Stelle haben die Archivare mit Bleistift die Blattzahlen auf der Rückseite jedes Blattes notiert, so dass diese dem Leser verkehrt herum erscheinen. Bl. 23 und 24 sind identisch: Bernhard hat vermutlich aus Versehen zwei Durchschlagblätter in die Schreibmaschine gelegt.

Das Titelblatt weist in der Mitte, leicht nach rechts versetzt ein Motto von Leonardo auf, „Non si volta chi a stella e fisso“. Darin ist ein Italienisch-Schreibfehler enthalten: Da die verwendete Schreibmaschine sehr wahrscheinlich über keine Taste für das ‚e‘ mit Akzent (è) verfügte, konnte Bernhard die dritte Person Singular des Verbs ‚sein‘ im Präsens nicht korrekt schreiben. Zu einem späteren Zeitpunkt, mit demselben blauen Füller der Korrekturen, hat Bernhard oben in der Mitte seinen Namen, Titel (in Anführungsstrichen), Untertitel und – gerade über dem Leonardo-Satz – ein zweites Motto hinzugefügt: „Die Leute, die ankommen / und die Leute die abfahren, / haben alle den gleichen Ekel“. Dabei handelt es sich um ein Selbstzitat, das Bernhard aus dem Bl. 2 dieser Fassung zitiert, wo er mit der gleichen Tinte notierte: „rückwärts einfügen!“ Das Selbstzitat ist eine Praxis, die Bernhard mit der Absicht einer Selbstinszenierung noch öfters anwenden sollte. Darauf und auf den Inhalt von *Jakob Zischek* wird später in dem Kapitel zu dieser Fassung detailliert eingegangen.

2.3.3 W 148/6

In diesem Konvolut befinden sich 27 vergilbte Blätter und ein weißes Einschlagblatt mit der Überschrift „Lose Blätter“ (spätere Hinzufügung mit schwarzem Marker, Handschrift nicht von Bernhard). Hier fangen die ersten Versuche an, das *Hufnagl*-Material kohärenter zu überarbeiten: In den Bl. 8-9 und 15-27 findet man nämlich zusammenhängende maschinengeschriebene Entwürfe, die mit einem blauen Füller relativ stark korrigiert wurden und die später in der *Hufnagl*-Hauptfassung (W 148/11) gemündet sind. Auf Bl. 9 ist z.B. die Rede von einem Schausteller, dem der Protagonist hilft, seine ‚Missgeburten‘ abzuschrubben (oben Bernhards Anmerkung: „nächste Seite“). Auch auf Bl. 18 gibt es weitere Elemente des *Hufnagl*-Kosmos (Studienrat, Schausteller mit Missgeburten, Gasthaus); die einzigen drei Zeilen von Bl. 24 sind hingegen genau dieselben ersten drei von Bl. 98 (Bernhards Paginierung¹⁰ = 97) von W 148/11 (*Hufnagl*) und auch von Bl. 92 von W 148/8 – das neben anderen Skizzen viele Originalvorlagen von *Hufnagl* enthält.¹¹ Auf Bl. 16 ist außerdem eine Passage enthalten, die den Schluss von W 148/11 und W 148/14 vorwegnimmt: „Plötzlich höre ich unten auf der Straße mehrere Stiefelschritte; ja, ein Wagen ist vorgefahren...“. Wie in W 148/11 wird hier das Ehepaar Kutschera, die Nachbarn des Ich-Erzählers, von der Polizei weggeschleppt, in den Wagen gezerrt und weggefahren. Die Zimmerfrau klopft dann an der Tür des Ich-Erzählers, der aber wie vor Angst versteinert am Fenster steht und sich nicht bewegen kann. Unter dieser Stelle hat Bernhard später mit Kugelschreiber hinzugefügt: „Hier ist die Hölle“. Auch das ist eine Passage, die fast wortwörtlich am Ende von *Hufnagl*, nach dem Tod des Studienrats, vorkommt.¹²

Die restlichen Blätter 1-7 und 10-14 sind einem anderen, nicht klar identifizierbaren Projekt zuzuschreiben; im Vergleich zum Rest des Inhalts weisen sie einen ungewöhnlich großen Zeilenabstand auf und sind mit blauem Kugelschreiber korrigiert. Dieses unbekannte Projekt befindet sich auf der Rückseite der Druckfahnen von „Die Irre von Chaillot“ von Jean de Giraudoux.¹³ Bl. 14, das letzte der unbekannteten Serie, weist oben über dem Text einen Titel auf, der

¹⁰ Ab jetzt immer mit BP abgekürzt, wenn Bezug auf die von Bernhard angewendete Paginierung genommen wird.

¹¹ Da diese drei Zeilen faktisch identisch sind, kann man annehmen, dass Bl. 24 von W 148/6 ein beiseitegelassener Versuch von Bl. 92 von W 148/8 war. Allerdings enden sie im ersten Fall mit drei Auslassungspunkten und im zweiten mit einem Punkt.

¹² Vgl. NLTB, W 148/11, Bl. 120.

¹³ Dieser Punkt wird auch in der Ersterschließung der ehemaligen Archivare erwähnt, die im Bestandsverzeichnis des Thomas-Bernhard-Archivs erhalten ist (verzeichnet nach den Werktiteln, „W-Signaturen“,

nur zur Hälfte lesbar ist, da ein Teil des Blatts absichtlich abgerissen wurde. Großgeschrieben kann man „DER TOD“ lesen. Man könnte vermuten, dass es sich um den für *Ereignisse* ursprünglich geplanten Titel „Der Tod beherrscht alles“ handelt.¹⁴ Bl. 14 ist jedenfalls mit Sicherheit das erste des unbekanntem Projekts, in welchem es um den Empfang eines Telegramms geht, das den Tod des Onkels mütterlicherseits ankündigt, und das dem Ich-Erzähler nach vielen Jahren endlich ermöglicht, in seine Heimat zurückzukehren. In mancher Hinsicht ist das auch ein typisches Bernhard-Motiv, das an mehrere spätere Werke erinnert; interessanter ist aber, dass der Ich-Erzähler hier sehr wahrscheinlich in Wien wohnt (nach dem Empfang des Telegramms läuft er vor Freude hin und her in einer großen Stadt, schaut er von der Brücke auf die vorbeifahrenden Schiffe) und fährt mit dem Zug in seine Heimat, die sehr wahrscheinlich im Pongau liegt (er erwähnt während der Fahrt den Wallersee und Bischofshofen). Auch das ist ein Hinweis darauf, dass Bernhard zu diesem Zeitpunkt dabei war, sich intensiver auf die Gegend um Schwarzach und St. Veit zu konzentrieren.

unveröffentlicht, Stand 30.6.2014). Die zwei Stücke *Kein Krieg in Troja* und *Die Irre von Chaillot* des französischen Diplomaten und Autoren Jean Giraudoux (1882-1944) erschienen 1959 beim Fischer Verlag. Herausgeber war Otto F. Best und Übersetzerin Annette Kolb. Es ist anzunehmen, dass Bernhard die Fahnen von *Die Irre* von Best vertraulich bekam – zur selben Zeit, Ende der fünfziger Jahre, war der Fischer-Lektor u.a. auch mit Bernhards *Ereignisse* beschäftigt, vgl. Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*).

¹⁴ Vgl. Brief an Thomas Bernhards vom S. Fischer-Lektoren Hans-Geert Falkenberg. TBNL, B [148/2/2], 19.11.59, dem man entnehmen kann, dass Bernhard als Titel für *Ereignisse* *Der Tod beherrscht alles* vorgeschlagen hatte. Vgl. dazu auch TBW 14, S. 557f.

2.3.4 W 148/5

Hier befindet sich ein einziges Blatt mit drei Tagebucheinträgen (24. August, am Nachmittag, 25. August). Im ersten lässt sich der Einstieg des *Hufnagl*-Projektes erkennen, der aber in der Durchschlagkopie W 148/11 und in W 148/10 leicht anders formuliert aufscheint. Hier heißt der Protagonist allerdings noch „Herr Stendhal Barke“, während in W 148/11 und W 148/10 er den Namen „Hufnagl“ trägt. Es ist jedoch nicht klar, ob Bernhard dieses Blatt – das wahrscheinlich aus einem anderen Projekt herausgegriffen wurde – vor oder nach W 148/10 schrieb. Es ist trotzdem anzunehmen, dass Bernhard zuerst an diesen Tagebucheinträgen arbeitete und dann in W 148/10 und W 148/11 übernahm. Bei dem Tagebucheintrag handelt es sich um eine Art ‚Gattung‘, mit der er öfters experimentierte, die bereits im *Schwarzach*-Projekt in vielen Konvoluten zu finden ist, und die schließlich auch in veröffentlichten Werken angewendet wurde. Man denke an *Amras*, *Ungenach*, und in mancher Hinsicht auch an die Kapitelgliederung von *Frost*.

2.3.5 W 148/10

W 148/10 besteht aus 109 Blättern (107 Blättern, 1 Einschlagblatt und 1 Umschlag). Auf Bl. 108 – also auf dem Einschlagblatt – steht die Zuordnungsaufschrift „Roman / kein Titel?“; auf Bl. 109 – dem Umschlag – „Roman / ohne Titelblatt“ und die rote römische Zahl „XXVIII“. Bis auf diese zwei Blätter sind alle Textträger sehr homogen, ausschließlich gelbliche maschinengeschriebene A4-Blätter, die mit blauem Füller korrigiert wurden. Dass die frühe archivalische Notiz auf dem Umschlag diese Fassung als „Roman“ *tout court* bezeichnet, hat einen guten Grund. W 148/10 ist nämlich ein ziemlich kohärenter Text – jedenfalls kohärenter als alle anderen bisher präsentierten Konvolutsinhalte, mit Ausnahme von W 148/1; dabei handelt es sich außerdem nicht um irgendeinen Text, sondern um die unmittelbare Vorstufe zu *Hufnagl* (W 148/11). Hier befinden sich bereits fast alle Szenen, die in W 148/11 auftauchen, nachdem sie korrigiert und adaptiert wurden. Auf Bl. 1 findet sich ab der siebten Zeile der ganze Einstieg von *Hufnagl* (vgl. W 148/11, Bl. 2). Dieser sticht besonders hervor, weil die ersten sechs Zeilen zusammen mit sämtlichen handschriftlichen Hinzufügungen über und neben dem Text durchgestrichen wurden. Von diesem Punkt an verlaufen beide Fassungen mehr oder minder parallel – ganz parallel bis Bl. 42 (für W 148/11 Bl. 37) –, so dass es relativ leicht ist, die Korrekturen zu verfolgen und die Änderungen zu rekonstruieren. Einiges ist von Bernhard in der Reinschrift von W 148/11 weggelassen worden, aber viele handgeschriebene Änderungen sind tatsächlich integriert worden. Hervorzuheben ist, dass die Vaterland-Passage, die man am Anfang von *In der Höhe* und in jeder anderen *Schwarzach*-Hauptfassung findet, hier noch vorhanden ist (Bl. 37) und erst in der Reinschrift gestrichen wurde (vgl. W 148/11, Bl. 34).

2.3.6 W 148/8

Das Konvolut, das insgesamt 224 Blätter umfasst, enthält 57 korrigierte Originalblätter des *Hufnagl*-Projekts, dessen doppelte Durchschläge vollständig in W 148/11 und fast vollständig in W 148/9 (samt anderen Originalblättern von *Hufnagl*) zu finden sind.¹⁵ Dazu liegen in diesem Konvolut ungeordnete Blätter eines ersten Versuchs von *Schwarzach St. Veit*, wo die üblichen Namen der *Schwarzach*-Konstellation öfters vorkommen. Diese Blätter lassen sich meist deutlich von den Originalen von *Hufnagl* auch an der für die Korrekturen verwendeten Tintenfarbe unterscheiden (*Hufnagl* schwarz, *Schwarzach St. Veit* meistens blau aber auch schwarz). Obwohl die Gesamtzahl der Blätter 224 ist, reicht die Archivar-Paginierung nur bis 211, weil einige Textträger anders paginiert bzw. nicht berücksichtigt wurden: 10 Durchschläge sind nämlich mit einem „A“ nach der Blattzahl ihrer Originalvorlage gekennzeichnet worden (z.B. Bl. 198 und 198A),¹⁶ während das sich am Anfang befindliche Kalenderblatt und der Umschlag am Schluss – auf welchem in Blau „Ungeordnet“ und in Rot die römische Zahl „IV“ zu lesen sind – nicht mitgezählt worden sind. Dazu sollte beachtet werden, dass Bl. 104 wahrscheinlich von Bernhard in zwei Hälften zerrissen wurde, die von den Archivaren als Bl. 104A und 104B paginiert wurden. Alles zusammen, macht das 224 Blätter aus.

Interessant am Inhalt dieses Konvoluts ist zunächst der als Titelblatt verwendete Kalenderzettel der Salzburger Textilfirma Haidenthaller von Juni 1958 – was natürlich bei der zeitlichen Einstufung des Projekts hilft –, auf dessen Rückseite Bernhard mit blauem Füller den Titel HUFNAGEL schrieb. Die Schreibweise ‚Hufnagel‘ mit ‚e‘ – die auch in den in W 148/7 enthaltenen Fragmenten immer vorkommt – zeugt davon, dass es sich hier, zumindest beim Titelblatt, um einen frühen Versuch dieses Projekts handelt, bevor die Schreibweise zu ‚Hufnagl‘ vereinheitlicht wurde.¹⁷ Die folgenden Blätter des Konvoluts enthalten hingegen bereits viele Stellen, die das ganze *Schwarzach*-Projekt durchziehen. Auf Bl. 35 findet man eine Passage auf Latein aus

¹⁵ Siehe dazu Kapitel 2.4 (*Tabellen*), Nr. 1.

¹⁶ Andere Durchschläge, die in der Reihenfolge nach ihrer Originalvorlage kommen, sind aber von den Archivaren normal paginiert worden. Man siehe z.B. Bl. 3 und 4, oder 23 und 24.

¹⁷ Man denke auch daran, dass Bernhard sich für den Namen von Hufnagl sehr wahrscheinlich an Viktor Hufnagl (1922-2007) orientierte, und dass er die korrekte Schreibweise erst anwenden konnte, als er diesen besser kennengelernt hatte. Vgl. dazu Kapitel 3.3.2.2 (*Zur Identität von Hufnagl*).

der katholischen Liturgie: „Bonum est confidere in Domino, quam confidere in homine“;¹⁸ Ähnliches kann man auch auf Bl. 50 lesen: „Gaudens gaudebo in Domino“;¹⁹ „mihi autem nimis honorati sunt amici tui, Deus“.²⁰ Auf Bl. 62 denkt David am Sonntag mit seinem Bruder in die Kirche zu gehen, ein klarer Hinweis, dass es sich bei den Figuren David und Karl um Brüder handelt. Die Passage kommt auch in *Schwarzach St. Veit* (W 148/14, Bl. 26) vor, genau so wie die Erwähnung der Mauernische auf Bl. 69, in welcher sich der Schlüssel befindet, den Labil in der Dunkelheit der Nacht sucht, um in den Schlossgarten hinausspazieren zu können.

Bei weitem interessanter ist aber die Präsenz von insgesamt 41 Gedichten auf den Vorder- und vor allem Rückseiten der Blätter von W 148/8, teils isolierte Versuche, teils integrierende Textelemente. Das zeugt von der Wichtigkeit der Lyrik, die zu diesem Zeitpunkt als unerlässliche Vorstufe zur Prosa gilt: Nicht nur, weil die Textträger früherer Gedichtversuche als Schmierblätter für neue Prosaversuche dienten, sondern auch weil manche Prosa Bernhards buchstäblich aus der Zusammensetzung von Gedichtversen entstand (z.B. Bl. 52). Hier folgt eine Tabelle mit Titel, Blattzahl und Digitalisatnummer für die Gedichte aus diesem Konvolut. Die Titel sind immer großgeschrieben wie im Original; nur wenn kein Titel vorhanden ist, wird hier die erste Zeile wiedergegeben.

	Titel bzw. erste Zeile	Paginierung der Archivare	Digitalisat
1	<i>NACHRUF</i>	1v	9218_v
2	Fortsetzung von <i>PANTOMIMENGRUPPE</i> (vgl. W 148/4b)	5v	9222_v
3	<i>SCHWESTER</i>	6v	9223_v
4	<i>IN DIESEN HÄUSERN MEIN BIER GETRUNKEN</i>	8v	9225_v
5	<i>AUF DEN PLÄTZEN DER WELTBROCKEN</i>	10v	9227_v
6	<i>Unruhe</i>	13v	9230_v
7	<i>IMMER (Was ist Immer mit deinem Grab)</i>	17	9234
8	<i>FETZEN (Dreieinhalbjährig weinend an den Ufern des Corydon)</i> ²¹	18	9235
9	[unleserlich, stark korrigiert]	19v	9236_v
10	<i>14. Juni Auf dem Heimweg durch den Wald</i>	22	9239
11	<i>DIE HÄNDE BENÜTZTE ICH UM ZU VERSTEHEN</i>	32v	9249_v

¹⁸ Psalm 117 : 8 der Vulgata-Bibel. Dieser Psalm wurde in einen gregorianischen Choral und in ein Taizé-Lied vertont, die Bernhard als Sänger sehr wahrscheinlich kannte.

¹⁹ Isaias 61 : 10 der Vulgata-Bibel. Auch von dieser und folgender Passage existieren gregorianische Chorale, auf welche sich Bernhard vermutlich bezieht.

²⁰ Psalm 138 : 17 der Vulgata-Bibel. Hier verwendet Bernhard den Text des gregorianischen Chorals, da es in der Vulgata „honorificati“ statt „honorati“ steht.

²¹ Dieses Gedicht ist in *Schwarzach St. Veit* in Prosa verwandelt und bildet den Einstieg des vierten Kapitels. Vgl. NLTB, W 148/14, Bl. 217.

12	<i>AUFTRITT</i>	33	9250
13	<i>Unter der Haustür haben sie ihn verunreinigt</i>	34	9251
14	CHANSON FÜR EINEN BUCKLIGEN	35v	9252_v
15	[David Notizbuch]	36-41	9253-9258
16	<i>CATALAFIMI</i> ²²	48v	9265_v
17	<i>MAL</i>	50v	9267_v
18	<i>BALLNACHT</i>	51v	9268_v
19	<i>Mit dem Vater ging die Mutter</i>	52	9269
20	<i>WER SCHLIEF MIT MEINEM KINN?</i>	53v	9270_v
21	<i>Jetzt glauben sie, ich bin verloren</i>	54v	9271_v
22	<i>AN EINEM TAG, DER ZWAR GRÜN, ABER NICHT MEIN TAG IST</i>	55v	9272_v
23	<i>SCHULBEGINN DER LANDKINDER</i>	58v	9275_v
24	[unleserlich, stark korrigiert]	60v	9277_v
25	HOCHZEITSGESELLSCHAFT	61v	9278_v
26	DIE PARABEL DES KRIEGES	62v	9279_v
27	Weiss du, der Sommer stirbt in deinem Schlaf	64v	9281_v
28	WAHL [mit Pascals Motto, <i>Pensées</i>]	65v	9282_v
29	LEGENDEN	66v	9283_v
30	SIEBZEHNTER AUGUST	67v	9284_v
31	IN MEINEM HOLZBETT	72v	9289_v
32	<i>Der Mühlstein war gegen die Verzweiflung</i> ²³	79v	9296_v
33	<i>WER REDET AUS DEM STRAUCH VERWORRENER BLÜTEN</i>	109v	9327_v
34	<i>Mal</i>	111v	9329_v
35	<i>BIN NICHT DER HEMDSÄRMELIGE PRIESTER</i>	112v	9330_v
36	<i>AUF DEN FUNDAMENTEN DER PROSA</i>	126v	9344_v
37	<i>THALGAU</i>	141v	9359_v
38	[<i>Psalm</i> , Titel ermittelt]	192-193	9410-9411
39	<i>Regen hüllt die Bäume ein</i>	196	9414
40	<i>Hinter Dir lass der Bauern Versuchung</i>	198	9418
41	<i>Im Regen + Echo (Vieltausendmal derselbe Blick) + nichts</i>	199	9420

Bei Nr. 10 und 15 handelt es sich um tagebuchartige Notizen Davids, die als Experiment bzw. Vorbereitung auf die Figur Davids und seine Gedanken in *Schwarzach St. Veit* (W 148/14) dienen. Über dem Text von Nr. 19 notierte Bernhard mit Schreibmaschine, dass alles in Prosa verwandelt und durch Beistriche koordiniert werden musste. Nr. 38 ist eine noch in Versen geschriebene,

²² Bernhard hat hier das „t“ und das „l“ im Namen der sizilianischen Stadt „Calatafimi“ (heute, ab 1997, „Calatafimi Segesta“) vertauscht.

²³ Dieses Gedicht kommt auch in *Schwarzach St. Veit* als Prosa vor. Vgl. NLTB, W 148/14, Bl. 251.

mit Interpunktion versehene Vorstufe zu *Psalm* (hier noch ohne Titel), jenes Gedichts, das Bernhard 1960 als Privatdruck bei Kleinmayer in Klagenfurt veröffentlichte. Laut Anmerkungen auf Bl. 191 plante der Autor, es – mit den Gedanken Davids verwoben – als Textschluss zu verwenden, was in W 148/14 tatsächlich passiert. Auf Bl. 192 hat Bernhard mit Bleistift die Passage „Hier ist die Hölle“ hinzugefügt, die später am Ende von *Hufnagl* auftauchen wird.²⁴ Nr. 40 enthält auch eine Anspielung auf das Glaubensbekenntnis und einen Tagebucheintrag. Nr. 13 und 32 scheinen zu demselben lyrischen Projekt zu gehören, da sie sehr ähnliche Strukturen, Korrekturweisen und gleiches Papier aufweisen. Die vielen Gedichte, die sich auf der Rückseite befinden, stellen schließlich ein wichtiges Verbindungsglied zwischen Lyrik und Prosa dar, wie auch in W 148/9 und W 148/4a+4b+4c zu beobachten sein wird.

Eine letzte Bemerkung sei zu Bl. 163 erlaubt. Dabei handelt es sich um die abgerissene obere Hälfte eines aus *Ereignisse* herausgegriffenen Durchschlags (mit der Spur des oberen Ordnerlochs am linken Rand): „DER ÜBERLEBENDE NOTIERT“. Das Stück, das letzte der Erstausgabe von 1969,²⁵ ist hier auf eine Weise überarbeitet, dass man auf einen deutlichen Übergang von *Ereignisse* zum *Schwarzach*-Projekt schließen kann. „DER ÜBERLEBENDE“ ist nämlich gestrichen und durch „Labil“ ersetzt, und unmittelbar danach wurde „in sein Notizbuch“ hinzugefügt. Oben rechts schrieb Bernhard „Er sieht“, und löschte es wieder.²⁶ Das ist also ein deutlicher Hinweis darauf, dass Bernhard an den zwei Projekten parallel arbeitete, dass Teile von *Ereignisse* Ausgangspunkt für das *Schwarzach*-Experiment waren. Andererseits ist das nicht der einzige Punkt, wo diese Interferenzen ans Licht kommen. Weitere Stellen findet man im nächsten Konvolut und im Kapitel 4.1 (*Überschneidungen mit anderen Projekten*).

²⁴ Vgl. NLTB, W 148/11, Bl. 120.

²⁵ TBW 14, S. 229.

²⁶ Dabei handelt es sich um einen dritten Durchschlag dieses Stückes, denn im *Ereignisse*-Konvolut W 27 gibt es zwei weitere gleiche, ebenfalls durchlöchernte Durchschläge – was darauf verweist, dass Bernhard das Stück wahrscheinlich in vierfacher Kopie tippte (Originalvorlage + drei Durchschläge). Vgl. Kapitel 4.1.1.1 (Überschneidungen mit *Ereignisse*).

2.3.7 W 148/9

W 148/9 umfasst 173 Blätter,²⁷ unter welchen sich 12 korrigierte Originalblätter des *Hufnagl*-Projektes und ganze 104 Durchschläge davon befinden.²⁸ Die restlichen 57 Blätter sind meistens Entwürfe für Passagen von *Schwarzach St. Veit*, wo spätere Gedanken Davids und Karls ausprobiert werden. Das erste Blatt des Konvolutes ist der Durchschlag eines Titelblatts, allerdings – entgegen allen Erwartungen – nicht von *Hufnagl*, sondern von *Ereignisse*.²⁹ Auch das ist ein klarer Verweis auf die Hybridisierung beider Projekte: Oberhalb des Titels links hat Bernhard nämlich „Labil sieht:“ hinzugefügt und ganz oben rechts „zu LABIL“. Es ist also daraus zu schließen, dass die Idee von Labil aus der Bilderreihe von *Ereignisse* entstanden ist, und dass Labil eine externe Figur ist, die die ganzen Szenen und Porträts der Sammlung in Augenschein nimmt, ohne daran teilzunehmen. Dieser Aspekt wird aber im Kapitel *Überschneidungen mit anderen Projekten* ausführlicher behandelt. Zu den Interferenzen mit *Ereignisse* sei trotzdem noch auf Bl. 59 verwiesen, einen weiteren Durchschlag der – vermutlich von Bernhard selbst entworfenen – Rückseite der Kurzstücke-Sammlung, auf welcher unten in der Mitte zu lesen ist: „© [ein maschinengeschriebenes und folglich mit blauem Kugelschreiber eingekreistes c] 1960 S. Fischer Verlag GmbH / Frankfurt/Main“.³⁰

In W 148/9 befinden sich außerdem weitere Spuren der lyrischen Tätigkeit. Es geht um erheblich weniger Gedichte als in W 148/8, aber die ebenfalls großgeschriebenen Titel und die gleiche Papiersorte weisen darauf, dass es sich um Stücke handelt, die zu demselben Projekt gehören.³¹ Auch das ist ein Beweis der enormen lyrischen Produktivität Bernhards.

²⁷ In der Paginierung der Archivare wurde die Blattzahl 37 einmal wiederholt, so dass 172 statt 173 als Gesamtzahl der Blätter im Bestandsverzeichnis des Thomas-Bernhard-Archivs (verzeichnet nach den Werktiteln, Stand 30.6.2014) angegeben wurde.

²⁸ Siehe dazu Kapitel 2.4 (*Tabellen*), Nr. 1.

²⁹ Vgl. das *Ereignisse*-Konvolut W 27/4, Bl. 1, ein identisches Titelblatt, das oben links dieselben Rostspuren einer entfernten Klammer aufweist wie das Titelblatt von W 148/9.

³⁰ Auch dieses Blatt befindet sich identisch im *Ereignisse*-Konvolut. Vgl. W 27/4, Bl. 2.

³¹ Fast alle Texte, deren Titel großgeschrieben ist, gehören zu einer Vorstufe von *Ave Vergil*. Vgl. Kapitel 2.3.9 (W 148/4a+4b+4c).

	Titel bzw. erste Zeile	Paginierung der Archivare	Digitali- sat
1	<i>POESIE</i>	2v	9442_v
2	<i>ÄHREN</i>	7v	9447_v
3	<i>IN DIE GESPRÄCHE DER DROSSEL</i>	13v	9453_v
4	<i>EHRWÜRDIGER VATER</i>	15v	9455_v
5	<i>WAS VON DIESEM ABSTERBEN GEHÖRT DIR</i>	16v	9456_v
6	<i>DIE VERGRABENEN KIEFER GRAB ICH AUS</i>	27v	9467_v
7	<i>Die Völker besiegelten ihren Ruhm in ihrem Absterben</i>	32	9472
8	<i>Fremde Hügel</i>	43	9484
9	<i>MEERWASSER</i>	56v	9497_v
10	<i>IN DEN WIRTSSTUBEN</i>	57v	9498_v
11	<i>TAUSENJÄHRIGE [sic] TRAUER</i>	58v	9499_v

Die Völker besiegelten ihren Ruhm in ihrem Absterben könnte der Beginn oder die Fortsetzung von *Der Mühlstein war gegen die Verzweiflung* und *Unter der Haustür haben sie ihn verunreinigt* (W 148/8) sein, oder jedenfalls ein ähnliches Experiment darstellen, da das verwendete Papier (Durchschlag) dasselbe ist und sowohl Struktur als auch Änderungen große Ähnlichkeiten aufweisen. Dass der Inhalt dieses Konvolutes noch zu einer frühen Schreibphase des *Schwarzach*-Projektes gehört, wo verschiedene Ideen, unzusammenhängende Inhalte und Textträger zu finden sind, davon zeugt auch Bl. 61: Darauf befinden sich nämlich einige handgeschriebene Notizen Bernhards zum Projektstand, zu den bislang vorhandenen Elementen, wie etwa Tagebucheinträge, Zitate, Figuren (Graf, Sängerin), Orte (Schloss, Heilstätte).

2.3.8 W 148/11 (*Hufnagl*)

Bei W 148/11 handelt es sich um eine bloße Durchschlagkopie von *Hufnagl*, die aber die einzige vollständige erhaltene Fassung dieses Roman-Projekts darstellt. Es ist nicht auszuschließen, dass dies das laut Brief von Klaus Wagenbach an den Fischer Verlag geschickte Manuskript ist.³² Die winzigen Löcher und die Rostspuren am linken Rand jedes Blatts verweisen nämlich darauf, dass die Blätter einmal zusammengeheftet waren. An jeder linken Ecke befindet sich die mit Bleistift durchgeführte Paginierung der Archivare, die bis 121 reicht; an der rechten Ecke scheint hingegen die Paginierung Bernhards mit blauem Füller auf, die mit der Zahl 120 endet, weil das Titelblatt nicht berücksichtigt wurde. Im Unterschied zu den Originalen von W 148/8 und W 148/9 weisen die 121 Blätter von W 148/11 sehr spärliche Korrekturen auf; das mag auf den Zufriedenheitsgrad des Autors verweisen, aber auch auf den Vollständigkeitsgrad des Textes, der in dieser Form an den Fischer-Verlag geschickt werden konnte. Andererseits kann man nicht ausschließen, dass Bernhard das Original an Wagenbach schickte und dann überarbeitete, nachdem er es zurückbekommen hatte. Das würde zumindest erklären, warum die Originalblätter in zwei Konvolute gelangt sind, die auch vorbereitende Skizzen zu *Schwarzach St. Veit* enthalten.

Anhand dieser Fassung kann man auch den Inhalt von W 148/8 und W 148/9 besser auswerten und ordnen. In der Tabelle zu *Hufnagl* (siehe Anhang dieses Teils) wird anschaulich gemacht, welche weiteren Durchschläge und Originale von W 148/11 sich in W 148/8 und W 148/9 befinden. Da Bernhard die Blätter dieser zwei Konvolute auf keine einheitliche Weise paginiert hat – das wäre sowieso komplett unmöglich gewesen, denn beide enthalten Entwürfe verschiedener Projekte –, wird hier auf die Paginierung der Archivare Bezug genommen. Neben der Blattzahl scheint der Name „David“ jedes Mal auf, wenn dieser Name unter den Korrekturen in den Originalen vorkommt. Auch die plötzliche Präsenz einer Figur Namens David kann als Vorbereitung für *Schwarzach St. Veit* verstanden werden.

³² Siehe Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 13.

2.3.9 W 148/4a+4b+4c

Die in W 148/4a+4b+4c enthaltenen Texte stellen die einzigen erhaltenen Vorstufen zu *Schwarzach St. Veit* (W 148/14) dar, die aber noch unvollständig und teils sehr verschieden von der Endfassung W 148/14 sind. Während die Szenen von W 148/8 und W 148/9, die auf das Romanprojekt *Schwarzach St. Veit* zurückgeführt werden können, noch vorbereitende Skizzen sind, weist die in diesen drei Konvoluten enthaltene Fassung – neben anderen losen Entwürfen, die offensichtlich zum gleichen Romanprojekt gehören, aber noch Fragmente sind – größere Ähnlichkeiten mit dem Inhalt und teilweise auch mit der Struktur der Endfassung W 148/14 auf. Die drei Texte dieses Konvolutes sind in drei verschiedenen Mappen enthalten, auf welchen immer der Titel „Schwarzach St. Veit“ zu lesen ist, neben der entsprechenden Teilnummer („Teil 1“, „Teil 2“, „Teil 3“) und den üblichen roten römischen Zahlen („XIX“, „XX“, „XXI“). W 148/4a enthält 84 Blätter, W 148/4b 62, W 148/4c 97, so dass hier insgesamt 243 Blätter vorhanden sind. Die Textträger sind ziemlich heterogen, meistens vergilbte A4-Blätter, einige Durchschläge und einige zur Hälfte abgerissene bzw. abgeschnittene Blätter. Auch die zur Korrektur verwendeten Schreibmittel sind unterschiedlich (schwarzer Kugelschreiber, Bleistift, blauer Füller), und weisen darauf, dass der Text zu verschiedenen Zeitpunkten modifiziert wurde. Auf Bl. 3 von W 148/4a, dem ersten Textblatt nach zwei Titelblättern, notierte Bernhard oben rechts neben anderen Ergänzungen „1957“. Das ist eine sehr wichtige Anmerkung, da sie darauf verweisen würde, dass die Idee für das *Schwarzach*-Projekt bereits drei Jahre vor der Übergabe des Manuskripts an Rudolf Hirsch entstanden ist. Andererseits sollte man mit dieser Art Hinweise vorsichtig umgehen: Man denke etwa an das Datum „1959“ am Ende von W 148/2a+2b (*In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*), das aber – wie zu zeigen sein wird – zu einem eindeutig späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde.³⁵

Die bei weitem interessanteste Information – eine der sehr wenigen Reflexionen über die eigene Arbeit, die Bernhard im ganzen *Schwarzach*-Konvolut hinterlassen hat – befindet sich auf Bl. 36 von W 148/4b. Auf diesem Blatt – das den Einstieg eines Versuches von *Schwarzach St. Veit* enthält, wie auch der am linken Rand aufgeschriebene vorläufige Titel „Schwarzach St. Veit – Bruchstücke junger Köpfe – Roman von Th. B.“ beweist – liest man oben links: „ICH MUSS

³⁵ Vgl. Kapitel 3.3.5.1 (*Der Höhepunkt. Orografie, Karriere, Leben*).

EINFACH!!! / Offenbarung heute Abend / Form? Ja, nur Form + (plus) alles / auf Gedanken aufgebaut, alles totsicher, alles / bis ins Letzte durchdacht. / Der Eindruck einer Hetzjagd (Feuerwerk) / muß entstehen!! / Muß!!! Muß!!! Muß!!!“ Oben rechts skizzierte Bernhard außerdem eine vorläufige Struktur seines Romanvorhabens: „5 Kapitel / (Beistriche, Punkt nur am Kapitelschluß!!) / 3 Kapitel Steigerung / 4 Kapitel Nightflower / (Fahrplan) / 5 Kapitel Psalm!“³⁴ Dass mit diesen Randnotizen der wahre Wendepunkt erfolgte, der dann zur Niederschrift von W 148/14 führte, wird auch von der Tatsache unterstrichen, dass sich in der Mitte auf Blatt 36 auch der spätere Einstieg von W 148/14 befindet, allerdings noch mit minimalen Unterschieden.³⁵ Auch wenn er sich schließlich nicht an die hier entworfene Gliederung hielt, bilden die Blätter 36-58 seinen ersten ernsthaften Versuch, einen Text mit einer sehr kühnen Interpunktion zu schreiben. Und noch interessanter ist zu beobachten, dass diese Blätter die unmittelbare Vorstufe zum ganzen Einstieg von W 148/14 enthalten. Es ist allerdings schwer zu glauben, dass Bernhard schon 1957 auf diese Idee gekommen ist und dann an Projekten wie *Jakob Zischek* und *Hufnagl* gearbeitet hat, die doch realistisch vor W 148/14 entstanden sind und immerhin eine ziemlich normale Interpunktion aufweisen. Es ist jedenfalls wichtig zu bedenken, dass die in W 148/4a+4b+4c enthaltenen Blätter nicht zum gleichen Projekt gehören; sehr wahrscheinlich wurden sie von Bernhard unsystematisch archiviert oder später, während ersten Sichtungsarbeiten, einfach in eine einzige Mappe hineingeschoben.

Auch unter den Blättern von W 148/4a+4b+4c befinden sich hie und da Gedichte, insgesamt 42 Stücke, vor allem auf der Rückseite der Blätter. Diese haben mit dem *Schwarzach*-Projekt meistens wenig zu tun, zeugen aber von einer regen, parallelen Arbeit an verschiedenen literarischen Genres, die diese Übergangsperiode Ende der fünfziger Jahre charakterisiert. Hier eine Liste der lyrischen Texte:³⁶

	Titel bzw. erste Zeile	Paginierung der Archivare	Digitalisat	Konvolut
1	<i>WEISST DU</i>	3v	8028_v	W148/4a
2	<i>FRÜCHTE DER FAULHEIT</i>	5[v]	8030_v	
3	Fortsetzung von <i>FRÜCHTE...</i>	8v	8033_v	

³⁴ Mit „Nightflower“ meinte Bernhard sein unveröffentlichtes Theaterstück *Mrs. Nightflowers Monolog*. Zu diesem Stück und zu Bernhards Notizen auf diesem Blatt siehe auch das Kapitel 3.3.3.1 (*Eine neue Sprache*).

³⁵ Statt mit „Immer“ fängt die Passage hier mit „stundenlang“. Statt „geht“: „kniert“. Cfr. Faksimile in TBL, S. 101. Vgl. dazu auch das Kapitel 3.3.3.1 (*Eine neue Sprache*).

³⁶ Wie in W 148/8 und W 148/9, wo der Titel fehlt, ist die erste Zeile kleingeschrieben wiedergegeben worden.

4	<i>NACH DEM FROST FOLGT DER WINTER</i>	10v	8035_v	
5	<i>ÖLLING</i>	20v	8045_v	
6	<i>TOTE</i>	21v	8046_v	
7	<i>Die Gewitter holten sie ein an den Bergrändern</i>	24v	8049_v	
8	<i>Der Tag der Auferstehung mordet ihren Blick</i>	38v	8064_v	
9	<i>TOD</i>	46v	8075_v	
10	<i>Jahrzehnte geopfert</i>	47	8076	
11	<i>UNRUHE</i>	48v	8078_v	
12	<i>Die Sträflinge hat er als Gärtner beschäftigt</i>	55v	8084_v	
13	<i>NICHTS</i>	58v	8087_v	
14	<i>DER TOTE SÄUFER</i>	59v	8088_v	
15	<i>BRAUMEISTER</i>	61v	8090_v	
16	<i>Die Dame aus England</i>	63v	8092_v	
17	<i>DENKMAL</i>	64v	8093_v	
18	<i>WINTER</i>	70v	8099_v	
19	<i>WORTE SUCHEN WORTE</i>	8v	8117_v	
20	<i>PANTOMIMENGRUPPE</i>	23v	8132_v	W148/4b
21	<i>PALERMO</i>	30v	8139_v	
22	<i>VON LEBEN ÜBERFLOGEN</i>	6v	8177_v	
23	<i>MEIN ERHABENER URSPRUNG</i>	9v	8180_v	
24	<i>WENN DEIN MORGEN SICH MIT DEM MORGEN DER ANDEREN MISCHT</i>	10[v]	8181_v	
25	<i>NACH DEM TOTENMAL</i>	12v	8183_v	
26	<i>EPILOG</i>	13av	8184_v	
27	<i>IN MEINER ZERSTÖRUNG</i>	13v	8184_v_ ohne_Kor- rekturzettel	
28	<i>Predigt (Für viele redete ich)</i>	22	8193	
29	<i>WIEN</i>	27v	8198_v	
30	<i>HYMNUS</i> (nur Titel)	28v	8199_v	
31	<i>Bevor der Himmel in Erscheinung getreten war</i>	37	8208	W148/4c
32	<i>Das Wort bestand auf dem Wort</i>	49v	8220_v	
33	<i>RÜCKKEHR OHNE RÜCKKEHR</i>	50v	8221_v	
34	<i>ENDE</i>	63v	8234_v	
35	<i>EINUNDREISSIGSTER DEZEMBER</i>	64v	8235_v	
36	<i>WER IN DIESER STADT</i>	65v	8236_v	
37	<i>...zusehen, wie der Maulwurf mein Geschick</i>	71v	8242_v_Kor- rekturzettel	
38	<i>UNSTERBLICHKEIT</i>	72v	8242_v	
39	<i>TRAUMSCHLACHT</i>	73v	8243_v	
40	<i>VORSTAND MEINES GEBETS</i>	76v	8245_v	
41	<i>Zerfallen (sind mir die Begriffe Rom, Pompeji, Italien)</i>	79	8248	
42	<i>Sie verrieten IHN um sich selbst zu verraten</i>	84v	8253_v	

Alle Blätter, die auf der Rückseite ein Gedicht aufweisen, sind zusätzlich auch auf der Rückseite mit Bleistift paginiert worden. Viele Gedichte können je nach Schreibmittel bestimmten Projekten zugeordnet werden: *Die Sträflinge hat er als Gärtner beschäftigt* (in mancher Hinsicht eine Vorwegnahme der lyrischen Sammlung *Die Irren Die Häftlinge*), *Das Wort bestand auf dem Wort* und *Sie verrieten IHN um sich selber zu verraten* hängen z.B. zusammen, weil sie auf Durchschlägen getippt wurden und das Pronomen ‚ihn‘ immer großgeschrieben aufscheint;³⁷ dasselbe gilt für alle Gedichte, deren Titel großgeschrieben wurde. Anhand dieser lyrischen Texte lässt sich daher die im Kommentar zum Band 1 der Werkausgabe enthaltene Aussage belegen, laut welcher hier „der Übergang von der Lyrik zur Prosa im Werk Bernhards schon dadurch augenfällig wird, daß Bernhard dafür teilweise die Rückseiten von Blättern mit älteren Gedichttypskripten verwendet hat“.³⁸

Nicht uninteressant für das Verständnis des Spätwerks des Autors ist das Gedicht *Einunddreissigster Dezember*. Darin, neben üblichen Namen wie Pascal, Dante, Vergil, Péguy, wird bereits der asiatische Gebirgszug Karakorum erwähnt, der auch der Titel eines zwar konzipierten, aber nie geschriebenen letzten Romans Bernhards ist.³⁹ Eine genauere Lektüre der Gedichte Bernhards verrät aber, dass es sich um eine frühe Fassung des Teils VI von *Ave Vergil* handelt, *Wer in dieser Stadt*: „Eroberer der Welt: / Dante, Vergil, Pascal / KARAKORUM / MÖNCHSBERG“.⁴⁰ Auch *Epilog*, *Hymnus*, *Rückkehr ohne Rückkehr* und *Vorstand meines Gebets* sind Texte, die Bernhard ursprünglich für den Teil IV von *Ave Vergil* bestimmt hatte aber schließlich nicht verwendete.⁴¹ Es ist jedenfalls interessant festzustellen, dass fast alle Gedichte, deren Titel in der Tabelle großgeschrieben ist, Texte sind, die auch im Konvolut W 87/2, einer Vorstufe zu *Ave Vergil*, enthalten sind.⁴² Alle diese Texte sind Anfang der achtziger Jahre zusammengeschmolzen worden und in den 1981 veröffentlichten Gedichtband eingegangen. Auch *Die Dame*

³⁷ Zum gleichen Projekt gehören sehr wahrscheinlich auch die Gedichte *Der Mühlstein war gegen die Verzweiflung* und *Unter der Haustür haben sie ihn verunreinigt* (W 148/8), und *Die Völker besiegelten ihren Ruhm in ihrem Absterben* (W 148/9).

³⁸ TBW 1, S. 340.

³⁹ Vgl. Mittermayer 2015, S. 429: „Der eine Bruder ist Philosoph, der andere Arzt (der abgestürzte)“, lautet eine andere Entwurfszeile, diesmal unter dem Titel *Karakorum*. Dabei handelt es sich um eine Einstiegsvariante des ebenfalls nicht fertig geschriebenen letzten Romans *Neufundland*, von welchem nur einige Entwurfsblätter existieren (vgl. ebd., S. 428).

⁴⁰ TBW 21, S. 379.

⁴¹ Vgl. TBW 21, S. 478-481.

⁴² Ebd., S. 477. Man vergleiche die Tabelle mit der Liste von Gedichten.

aus England – das in Wirklichkeit kein Titel ist – und die folgenden Zeilen sind in den Teil V von *Ave Vergil* integriert worden.⁴³

In W 148/4c findet man schließlich auch die Typoskripte der zweiten Hälfte des frühen Theaterstücks *Die Erfundene*: Die Blätter 42-45 sind mit ungewöhnlich hellblauer Farbe getippt und weisen noch die ursprüngliche Werkpaginierung 5-8 auf. Dass ganze Seiten von *Die Erfundene* in W 148/4c hineingelegt wurden, weist darauf hin, dass Bernhard einige Passagen aus diesem Stück in das Prosa-Projekt hat hineinfließen lassen.⁴⁴ Auch in W 148/4b, auf der Rückseite von Bl 23, befindet sich ein Text (*Pantomimengruppe*), dessen Struktur eher an ein kleines Theaterstück erinnert. Somit sind die Konvolute W 148/4b und W 148/4c die einzigen, die alle drei Gattungen (Prosa, Lyrik, Theater) enthalten, und stellen den ultimativen Beweis dar, dass Bernhard zu dieser Zeit an allen Genres gleichzeitig gearbeitet hat.

⁴³ TBW 21, S. 376.

⁴⁴ Vgl. dazu Kapitel 4.1.3 (Überschneidungen mit Theater).

2.3.10 W 148/14 (*Schwarzach-St. Veit*)

Mit 296 Blättern ist die vorliegende Fassung die umfangreichste abgeschlossene im *Schwarzach*-Konvolut – das mit 347 Blättern insgesamt umfangreichste Konvolut W 148/7 besteht aus Entwürfen – und stellt somit das längste Einzeltyposkript des unveröffentlichten Nachlasses von Thomas Bernhard dar.⁴⁵ Es handelt sich um einen der kohärentesten und am logischsten strukturierten Texte des *Schwarzach*-Projekts neben W 148/1 (*Jakob Zischek*), W 148/11 (*Hufnagel*) und W 148/2a-b (*In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*), und um den einzigen, der eine lineare und durchschaubare Kapitelgliederung (4 Kapitel) aufweist. Es ist also ziemlich klar, warum die Bernhard-Forschung in Bezug auf dieses unveröffentlichte Roman-Projekt fast immer von *Schwarzach St. Veit* spricht. Dass diese Fassung am komplettesten und ausführlichsten scheint, und dass sie sich – wie man sehen wird – in der Mitte der fünf Hauptfassungen befindet, stellt ferner den Grund dar, warum in dieser Arbeit das ganze Konvolut als ‚*Schwarzach*-Konvolut‘ bezeichnet wird.

Die ursprüngliche, nach der Niederschrift durchgeführte Paginierung endet mit der Blattzahl 296, wobei in Wirklichkeit 295 vorhanden sind, da die Struktur einige Unstimmigkeiten aufweist. Nach Bernhards Paginierung fehlt nämlich Blatt 3, das nach dem Frontispiz und dem Zitatblatt hätte kommen sollen und vermutlich von Bernhard selbst entfernt wurde. Vergleicht man den Text mit den in W 148/12a enthaltenen Durchschlägen, fällt auf, dass auch Blatt 65 herausgegriffen wurde und das folgende Blatt seitdem die korrigierte Zahl „65/66“ aufweist – hier hat Bernhard vor die ursprüngliche Zahl offensichtlich eine „65“ plus Schrägstrich hinzugefügt. Außerdem wurde nach „214“ ein extra Blatt „214a“ eingeschoben. Daraus resultiert, dass die Zahl der paginierten Blätter in Wirklichkeit 295 ist.⁴⁶ Auf den Mappendeckel am Ende des Konvoluts ist – sehr wahrscheinlich im Lauf der ersten Sammlungsarbeiten – mit schwarzem Filzstift geschrieben worden: „Thomas Bernhard / Schwarzach St. Veit / Roman“. Ein wenig weiter unten, links versetzt, befindet sich die mit roter Tinte geschriebene römische Zahl XIII, analog zu den Mappendeckeln anderer Fassungen.

Diese Fassung, die eine maschinengeschriebene Reinschrift ist und keine Durchschläge enthält, stellt das Original des Ende 1960 beim Fischer Verlag eingereichten Manuskriptes dar.

⁴⁵ Vgl. dazu auch TBW 11, S. 336f.

⁴⁶ Da aber das Konvolut am Schluss auch einen nicht paginierten Mappendeckel enthält, könnte man wohl behaupten, dass es insgesamt doch 296 Blätter zählt.

Sie ist das endgültige Resultat der verschiedenen Experimente von W 148/8, W 148/9 und W 148/4a+4b+4c, das nach der Ablehnung durch Fischer über die Überarbeitungen von W 148/3+12a+12b+13 zur Niederschrift von *Der Wald auf der Straße* (W 148/17) führte. Sie weist mehrere Korrekturschichten auf, die aber den Text minimal ändern und meistens kleinere Fehler korrigieren bzw. kurze Passagen streichen. Eine erste Korrekturphase ist mit einem dunkelblauen Füller durchgeführt worden, mit welchem Bernhard auch die Blätter – immer in der oberen Ecke rechts – paginierte, während das Titelblatt (Bl. 1, oben rechts, direkt unter der Blattzahl) Ort und Zeit der Entstehung mit Bleistift aufweist. Auch auf Blatt 3 (laut Bernhards Paginierung Bl. 4) scheint eine Bleistiftlinie auf, mit welcher der Autor die ersten dreieinhalb Zeilen vom Rest des Textes trennte, möglicherweise um einen Absatz – den einzigen im ganzen Text – zu markieren. Ferner lassen sich zwei andere Korrekturphasen identifizieren: Eine mit blauem Kugelschreiber, wie z.B. auf Bl. 5 und 6, und eine andere mit blauem Füller, wie auf Bl. 6, wo diese vierte, hellere Intervention von der ersten, dunkleren klar zu unterscheiden ist.

Relevant an dieser Fassung ist übrigens auch die Tatsache, dass Bernhard nach der Niederschrift des Haupttextes kleinere Texte einschob, die – jeweils ein Blatt lang – für Gedankeneinschübe der Figuren gehalten werden können. Es handelt sich um Pausen im Erzählduktus, die oft nicht mit dem Erzählten zusammenhängen und nochmals auf die für Bernhard gewöhnliche zer- und verlegende Arbeitstechnik hinweisen. All diese Einschübe wurden vor dem Paginierungsprozess in den Haupttext eingegliedert, bis auf einen, der sich auf dem schon erwähnten und von Bernhard eigens extra nummerierten Blatt 214a befindet.⁴⁷

Schwer lässt sich sagen, ob es sich bei dieser Fassung um das im Dezember 1960 an den Fischer-Verleger Rudolf Hirsch ausgehändigte und folglich abgelehnte Manuskript handelt.⁴⁸ Es ist nämlich nicht eindeutig, ob Bernhard zu diesem Zeitpunkt gewöhnt war, Originale oder Kopien (damals noch in der Form von Durchschlägen) an die Verlage zu schicken. Auch bei den anderen zwei Einreichungsversuchen ist es nicht klar, in welchem Format er die Texte einreichte. *Hufnagl* ist im Konvolut nur als Durchschlag (W 148/11) vollständig erhalten: Man könnte vermuten, dass Bernhard diesen an Fischer geschickt und zurückbekommen hat (man denke an die bereits erwähnten Heftungsspuren), oder dass er das Original eingereicht, und dieses überarbei-

⁴⁷ Zu diesen Einschüben siehe auch Kapitel 3.3.3.1 (*Eine neue Sprache*).

⁴⁸ Vgl. Brief an Hirsch vom 19. Dezember 1960 im Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 14; TBW 11, S. 337f.

tet hat (wie die Blätter von W 148/8 und W 148/9 zeigen), nachdem er es von Fischer zurückbekommen hat. Es ist aber auch möglich, dass die Originalkopie verloren gegangen ist. Von *Der Wald auf der Straße* weiß man hingegen mit Sicherheit, dass Bernhard Anfang 1962 das ein Jahr vorher bei Suhrkamp eingereichte Manuskript zurückgeschickt bekam.⁴⁹ In diesem Fall könnte es sich um die Fassung W 148/17 handeln, die heute im Konvolut unvollständig erhalten ist, weil der Autor viele ihrer Blätter herausgriff, um daraus *In der Höhe* (W 148/2a+2b) zu komponieren. Bei diesem letzten Werk – wie im entsprechenden Kapitel genauer beschrieben – lässt sich der Übergabeprozess und das Format des Manuskriptes (eine Kopie) anhand der detaillierten Schilderung Jochen Jungs sehr leicht rekonstruieren.⁵⁰

⁴⁹ Vgl. BBU, S. 9f; Huber 2006, S. 35f; Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 18.

⁵⁰ Vgl. Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 19 und 20.

2.3.11 W 148/3+12a+12b+13

Diese vier Konvolute enthalten in unterschiedlicher Anordnung beinahe alle Durchschläge von *Schwarzach St. Veit* (W 148/14). In W 148/3 liegen nur 6 Durchschläge, unter welchen nur die ersten zwei – der Einstieg des vierten Kapitels von W 148/14, dessen Überschrift zunächst in „ERSTES“ und dann in „DRITTES KAPITEL“ umgeschrieben wurde – stark korrigiert sind, während die anderen kaum Eingriffe aufweisen. Die letzten zwei Blätter sind hingegen Durchschläge des ersten Kapitels von W 148/14. Auf Bl. 6 hat Bernhard die ersten dreieinhalb Zeilen unterstrichen, d.h. dieselbe Portion Text, die er in W 148/14, Bl. 1 mit einer Linie vom Rest getrennt hat. Oben rechts hat er das Zitat von Péguy händisch hinzugefügt, das bereits am Anfang des vierten Kapitels von W 148/14 (Bl. 217) aufscheint. Die Blätter aller vier Konvolute sind von den Archivaren mit Bleistift auf der Rückseite paginiert worden.

In W 148/12a befindet sich hingegen das Gros der Durchschläge, insgesamt 223 Blätter und ein Mappendeckel, der den durchstrichenen alten Titel *Schwarzach St. Veit* und den neuen, leicht nach unten versetzt, *Labil oder die Vorgänge eines Missbrauchten Gehirns* mit dem Datum (1960) aufweist – was einen weiteren klaren Hinweis darstellt, dass es sich dabei um eine Überarbeitung von W 148/14 nach dessen Ablehnung handelt. Unten links befindet sich die rote römische Zahl „V“. Bl. 3 enthält keinen Durchschlag von *Schwarzach St. Veit*, sondern eine Notiz Bernhards, wo er den Inhalt von *Schwarzach St. Veit* beschreibt: die Menschwerdung des einen Protagonisten, die Todeskrankheit, die Gerichtssaalberichte, die sinnlose wissenschaftliche Arbeit von Labil. Weitere acht Durchschläge sind einem nicht identifizierten Projekt zuzuschreiben, und einer, der zwar getippt und von Bernhard paginiert ist (Bl. 69, BP=99), wurde für die Fertigstellung von W 148/14 schließlich nicht verwendet. Die in diesem Konvolut enthaltenen Durchschläge von W 148/14 sind daher insgesamt 213.

W 148/12b, das aus 53 Durchschlägen besteht, fängt hingegen mit dem handgeschriebenen Titel „Eine Idylle“ an, was vermuten lässt, dass Bernhard auf Basis der Reste von W 148/14 verschiedene Versuche angestellt hat, bevor er zur Niederschrift von *Der Wald auf der Straße* gekommen ist. Allerdings enthalten nur die ersten drei Blätter starke Korrekturen, die ab dem vierten aufhören und dann nur sporadisch auftauchen. Das mag wiederum heißen, dass Bernhard die Überarbeitung dieser Blätter relativ schnell aufgab, um sich gänzlich *Der Wald auf der Straße* zu widmen. In dem Konvolut befindet sich übrigens auch die untere, abgerissene Hälfte eines Blatts (Bl. 24), dessen obere, in W 148/12a (Bl. 184, BP=84) liegende Hälfte als Vorlage für den

Schluss von *Der Wald auf der Straße* (W 148/17) dient. Auch hier befindet sich ein Durchschlag (Bl. 9, BP=65), den Bernhard zwar getippt, aber dann in W 148/14 nicht verwendet hat. Insgesamt enthält dieses Konvolut daher 50 ganze Durchschläge von W 148/14.

In W 148/13 liegen schließlich 18 Blätter. Die ersten 17 vervollständigen die Durchschlagkopie von W 148/14 mit den Blättern der zwei anderen Konvolute. Auf Bl. 10 (BP=271) befindet sich am Rand die Anmerkung: „Labil: geb. 19.. in H., usf. ...“, die die einzigen persönlichen Lebensdaten der Figur darstellen, und somit auf einen weiteren, nie ausgeführten Überarbeitungsplan Bernhards verweist. Bl. 18 ist hingegen ein mit Notizen zur Struktur eines nicht identifizierten Projekts versehener Zettel.

Die Gesamtsumme aller Durchschläge, die auf W 148/14 zurückzuführen sind, beträgt also 286, was angesichts der in W 148/14 erhaltenen 295 Blätter impliziert, dass 9 verloren gegangen sind. Mit den von Bernhard selbst herausgegriffenen und anscheinend verschollenen Blättern 3, 65 und 99 hätte das ursprüngliche Manuskript von *Schwarzach St. Veit* 298 betragen. Das geht übrigens aus der Paginierung der Durchschläge hervor, bedenkt man, dass der letzte die Blattzahl 298 aufweist. Alle bislang erwähnten Daten werden in einer Tabelle im Anhang anschaulich gemacht. Die angeführte Paginierung stammt immer von Bernhard.

Dass diese vier Konvolute hier zusammen gruppiert sind, liegt nicht nur daran, dass sie fast die ganze Durchschlagkopie von W 148/14 enthalten. Trotz der Unordnung, in welche die Blätter geraten sind, lässt sich in ihnen auch der Übergang von *Schwarzach St. Veit* zu *Der Wald auf der Straße* konzentriert beobachten. Das gilt vor allem für W 148/12a, in welchem sich alle die für die Zusammensetzung von W 148/17 verwendeten Blätter befinden. Hier, auf Bl. 57 (BP=87), wo das zweite Kapitel von W 148/14 anfangen sollte, scheint zum ersten Mal die Überschrift „NEUN UHR“ auf, die das gestrichene „ZWEITES KAPITEL“ ersetzt. Es ist hier interessant zu beobachten, dass Bernhard zumindest dreimal die gelöschte, ursprüngliche Überschrift geändert hat: Zunächst hat er mit blauem Füller „ZWEITES“ gestrichen und durch „DRITTES“ ersetzt, dann dies gestrichen und an seiner Stelle wieder „ZWEITES“ geschrieben, und schließlich mit Bleistift, dem schwächsten Schreibmittel, alles nochmals gestrichen und durch „NEUN UHR“ ersetzt. Dieser Zwischentitel wurde für *Der Wald auf der Straße* übernommen (vgl. W 148/15, Bl. 23) und für *In der Höhe* wieder getilgt (vgl. W 148/2b, Bl. 8). Ähnliches passierte mit dem dritten Kapitel, dessen Überschrift auf Bl. 114 (BP=159) von W 148/12a zweimal korrigiert wurde, vorübergehend durch „ABENDWIND“ ersetzt und schließlich in „GASTHAUS ROSAMUNDE“ geändert wurde.

2.3.12 W 148/17 (*Der Wald auf der Straße*)

Das im Konvolut erhaltene Manuskript von *Der Wald auf der Straße*, einer überarbeiteten Fassung von *Schwarzach St. Veit*, besteht aus 33 Blättern und 2 Umschlägen (auf dem ersten steht die römische Zahl „I“), daher zählt es insgesamt 35 Blätter. Nach Bernhards Paginierung soll das Originalmanuskript 120 Blätter gezählt haben, allerdings dürften es nur 119 gewesen sein, da Blatt 4 die Zahl „4/5“ aufweist, was auf einen Paginierungsfehler bzw. auf die zu einem späteren Zeitpunkt erfolgte Entfernung von Blatt 4 oder 5 schließen lässt. Die Fassung ist offensichtlich nicht vollständig, da Bernhards Paginierung zwei Lücken zwischen Bl. 18-101 und Bl. 106-107 aufweist.⁵¹ Das bedeutet aber nicht, dass alle herausgegriffenen 86 Blätter für die Komposition von *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* verwendet und überarbeitet wurden (siehe Kapitel zu W 148/2a+2b). *In der Höhe* (W 148/2a+2b) zählt nämlich – ohne Pelikan-Umschlag – 81 Blätter, was bedeutet, dass fünf der aus *Der Wald auf der Straße* herausgegriffenen Blätter (18, 19, 99, 100, 101) fehlen.⁵²

Man sieht sich hier mit einem sehr verwickelten kompositorischen Prozess konfrontiert, der mehrere Konvolute involviert (W 148/17, W 148/15, W 148/16, W 148/2a+2b) und nur anhand einer genauen Analyse ihres Inhalts erklärt und rekonstruiert werden kann. Während die genannten Konvolute in den nächsten Kapiteln genauer erörtert werden, versucht die Tabelle Nr. 3 im Anhang zu diesem Teil, diesen Prozess anschaulich zu machen. In der Tabelle ist in den Spalten von W 148/2a und W 148/2b die ursprüngliche Paginierung von W 148/17 gestrichen, und nebenan die neue von *In der Höhe* angegeben; alle aus W 148/17 entfernten Blätter sind grau hervorgehoben, während die fett markierten Zahlen die plausibelste Zuordnung bezeichnen, die anhand der in W 148/15 enthaltenen Durchschläge von W 148/17 rekonstruiert werden kann.

Die Korrekturen in dieser Fassung stellen keine großen Eingriffe dar. Hie und da sind einzelne Wörter gestrichen, Beistriche hinzugefügt, Passagen für die Kursivschreibung unterstrichen. Auf Bl. 4 (BP=4/5) befindet sich eine einzige mit blauem Füller geschriebene und dann gestrichene Notiz Bernhards: „anstatt Labil, hat Krag zu stehen!“ Tatsächlich fängt der Text mit der Inquit-Formel „Krag denkt“ an, die aber von Bernhard gestrichen wurde. Auf Blatt 12 (BP=13) ist viermal der Name „Labil“ gestrichen und durch Krag ersetzt worden. Dasselbe passiert auch

⁵¹ Im Kommentar zum Band 11 der Werkausgabe wird die zweite Lücke (Bl. 106-107) nicht erwähnt. Vgl. TBW 11, S. 343.

⁵² Dazu siehe Kapitel 2.4 (*Tabellen*), Nr. 3, und Kapitel 2.3.15 (W 148/2a+2b).

auf Bl. 13 (BP=14), 18 (BP=103), 19 (BP=104) und 30 (BP=117). Interessant festzustellen ist, dass Bernhard auf Bl. 18 ebenfalls „Krag“ löscht und an seiner Stelle „Strauch“ schreibt, was natürlich auf eine damals schon keimende Idee verweist, die einige Jahre später zur ersten großen Prosa-Veröffentlichung führen sollte: *Frost* kommt also schon in Sicht.⁵³

Die zur Korrektur verwendeten Schreibmittel weisen darauf hin, dass Bernhard den Text vermutlich nicht sehr oft revidierte. Am meisten scheint die blaue Tinte eines Füllers auf, dieselbe, mit der auch die Paginierung durchgeführt wurde.⁵⁴ Auf Bl. 20 (BP=105) ganz unten ist mit Bleistift „ENDE“ geschrieben und dann gestrichen worden. Ein anscheinend fast ausgetrockneter schwarzer Kugelschreiber wurde z.B. verwendet, um „Krag denkt“ auf Bl. 4 (BP=4/5) zu streichen und den Namen „Strauch“ auf Bl. 18 (BP=103) zu schreiben. Ein ebenso schwarzer Kugelschreiber, weniger verblasst, wurde aber auch zu einem späteren Zeitpunkt verwendet. Auf Bl. 16 (BP=17) findet man nämlich schon erste Eingriffe, die man problemlos der Arbeitsphase an *In der Höhe* zuweisen kann, weil die Tinte dieselbe ist und die Schreibweise mit derjenigen der letzten Jahre übereinstimmt: Wie überall im Originalmanuskript von *In der Höhe* (W 148/2a+2b), wird auch hier „Kasimir“ durch „Der Wirt“ ersetzt und das Ehepaar „Fokin“ in „Rach“ umbenannt. Noch auf Blatt 16 unten setzte Bernhard einen provisorischen Titel in eckigen Klammern: „Gasthaus Klein / Fragment“. Die gleiche Tinte scheint schließlich auch dafür verwendet worden zu sein, um eine Linie auf Bl. 17-18 (BP=102-103) diagonal zu ziehen, als hätte Bernhard deutlich markieren wollen, dass er diese zwei Blätter für die Zusammensetzung von *In der Höhe* nicht brauchte.

⁵³ Vgl. dazu auch TBW 1, S. 341. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass es sich um eine Überlegung handelt, die Bernhard erst dreißig Jahre später, während der Komposition von *In der Höhe*, einfiel: Das Schreibmittel könnte nämlich dasselbe der Überarbeitungen von W 148/2a+2b sein. Vgl. dazu Kapitel zu *Der Wald auf der Straße*.

⁵⁴ Die Blätter 6-17 (BP) von W 148/17 weisen auch die nachherige Zahl leicht verblasst auf, was darauf hinweist, dass jedes Blatt unmittelbar nach der Paginierung vermutlich umgedreht auf das vorige gelegt wurde.

2.3.13 W 148/16

Hier befinden sich nur drei Blätter. Es sind die Durchschläge der Bl. 2-4 von *Der Wald auf der Straße* (W 148/17), die die in W 148/15 enthaltenen vervollständigen. Keines der Blätter weist Korrekturen auf und jegliche Paginierung – selbst der Archivare – fehlt.

In diesem Konvolut sind in einem braunen Umschlag 169 Blätter erhalten, wovon 102 mit blauem Kugelschreiber, blauem Füller und Bleistift geringfügig korrigierte Durchschläge von W 148/17 sind. Die Präsenz von mehreren Schreibmitteln mag auf eine punktuelle Auseinandersetzung des Autors mit dieser Fassung verweisen: Auf Bl. 8 wurde der Name „Labil“ in „Krag“ geändert, wie in W 148/17 (Bl. 12), während auf Bl. 166 keine solche Änderung stattfindet. Alle anderen Durchschläge, auf welchen Labil/Krag vorkommen könnte, fehlen. Im Unterschied zur Originalvorlage weisen diese Blätter außerdem eine andere, mit blauem Füller durchgeführte Paginierung auf: Das erste Blatt von W 148/15 ist mit „8“ paginiert und entspricht Bl. 6 von W 148/17 (siehe *Tabellen*, Nr. 3). Im Kapitel zu W 148/2a+2b werden diese Durchschläge genauer untersucht, um den Entstehungsprozess von *In der Höhe Rettungsversuch, Unsinn* näher zu beleuchten und die bedeutendsten Änderungen bei seiner Redaktion ans Licht zu bringen. Der erste Flügel des Umschlags weist die übliche, rote römische Zahl („XVIII“) und zwei Überschriften auf: „Zaunpfähle“ in schwarz, das dann mit blauem Kugelschreiber gestrichen und durch „Prosa (ohne Titel)“ ersetzt wurde. In beiden Fällen handelt es sich sehr wahrscheinlich nicht um die Hand Bernhards, sondern eines frühen Archivars, der sich eines Umschlags der Gedichtsammlung *Zaunpfähle* bedient und diesen, da er mit dem Inhalt nicht mehr übereinstimmte, einfach umbenannt hat.

Die restlichen 67 Blätter sind ebenfalls Durchschläge und sehr wahrscheinlich einem anderen, bislang unerforschten Projekt zuzuschreiben, das im Bestandsverzeichnis des Thomas-Bernhard-Archivs die Signatur W 124 und den Titel *Gedanken und Ansätze einer Philosophie der Überwindung* trägt.⁵⁵ Dieser Text, der in der Form an die Fragmente des *Allgemeinen Brouillons* von Novalis erinnert, ist in Teile gegliedert, die thematischen Kategorien (z.B. „Logik“, „Philosophie und Poesie“, „Musik und Poesie“, „Natur“, usw.) entsprechen. Jeder Teil weist eine Überschrift auf und enthält diese für Bernhard nicht unüblichen aphoristischen, manchmal auch thesenartig nummerierten, rätselhaften Sätze, wie sie später in Werken wie *Amras* („Sätze Walters“) und *Ungenach* („Papiere Karls“), und teilweise auch in den Prosa-Passagen des Prosimetrum *Die Irren Die Häftlinge* – vorkommen. Wie auf dem zweiten Blatt von W 124/1 zu lesen ist, handelt es sich um ein zwischen 1957 und 1961 in Schwarzach, London, Wien und Lovran entstandenes Experiment, dessen in W 148/15 enthaltene Durchschläge aber wahrscheinlich nach der

⁵⁵ Wie aus Blatt 32 von W 124/2 hervorgeht, sollte dieses Projekt ursprünglich den Titel „SCHWARZACH“ tragen. Vgl. dazu das Kapitel zu *Schwarzach und St. Veit als Ort für mehrfache Inspiration*.

Ablehnung von *Der Wald auf der Straße* überarbeitet wurden und die zufällig in dieses Konvolut geraten sind. Auch dieses Projekt sollte man im Kontext der Vorarbeiten zu *Frost* berücksichtigen, nicht nur, weil die darin enthaltenen Sätze schwierige Themen mit einem lapidaren, ja fast prophetischen Ton behandeln, der dem des Malers Strauch nicht unähnlich ist; sondern auch, weil Bl. 86 (BP=65) von W 148/15 explizit die vermutlich als Titel gedachte Bleistift-Überschrift “Das letzte Fabulierbuch des Malers Strauch“ trägt.⁵⁶

⁵⁶ Vgl. dazu auch TBW 1, S. 341. Zum Fabulierbuch siehe auch Kapitel 5.2.1.2 (*Der Übergang zu Frost – Motive des Übergangs – Religion*).

2.3.15 W 148/2a + 2b (*In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*)

Der in den Konvoluten W 148/2a und W 148/2b enthaltene Text ist das Originalmanuskript von *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, eine stark reduzierte und überarbeitete Fassung des *Schwarzach*-Konvolutes, die schließlich ganze dreißig Jahre nach den ersten Versuchen publiziert wurde. Dass es sich dabei um das Original handelt, beweist die Tatsache, dass die im offiziellen *In der Höhe*-Konvolut W 24 enthaltenen Manuskripte nur unkorrigierte Kopien der Fassung W 148/2a+2b sind. Das wird auch von einer interessanten Anekdote des Verlegers Jochen Jung bestätigt, der Ende der achtziger Jahre als Leiter des Residenz Verlags oft in Kontakt mit Bernhard war, denn dort hatte der Autor u.a. seine ganze Autobiografie veröffentlicht. Im Rahmen eines Treffens in Wien Ende 1988 war es, in einem Lokal in der Gentsgasse,⁵⁷ dass Bernhard – nachdem Jung sich mehrmals nach einer erneuten Zusammenarbeit erkundigt hatte, wobei Bernhard jedes Mal ausweichend geantwortet hatte – dem Herausgeber überraschenderweise ein Manuskript übergab. Nach Jungs Informationen war das Manuskript, das ihm Bernhard überreichte, „eine Kopie, in der er mit dem bewährten fetten Stift Streichungen und Korrekturen eingetragen hatte. [...] Auf dem Umschlag, von dem ich geredet hatte, stand in Handschrift und durchgestrichen neben dem endgültigen Titel der Titel ‚Das Gasthaus‘“.⁵⁸ Es besteht also damit kein Zweifel, dass das Original nicht zum Verlag gegangen ist, sondern im Archiv liegen geblieben ist, und zwar im *Schwarzach*-Konvolut, wo alles angefangen hat. Ob es Bernhard absichtlich an seinen ursprünglichen Ort zurücklegte, oder ob es zufällig während eines der ersten Versuche an diesen Ort gelangte, wird vermutlich nie zu klären sein. Dass der Umschlag übrigens auch noch den alten, durchgestrichenen Titel trägt, ist ein Beweis, dass *In der Höhe* aus den Resten von *Der Wald auf der Straße* überarbeitet wurde.

Das Konvolut W 148/2a enthält 3 Blätter und einen Pelikan-Umschlag von Kohlenpapier „1022G interplastic“, der oben rechts neben dem Pelikan-Symbol die von Bernhard stammende

⁵⁷ Die Gentsgasse ist übrigens auch die Straße, wo die Eheleute Auersberger in *Holzfällen* gewohnt und ihr künstlerisches Abendessen organisiert haben.

⁵⁸ Mail-Auskunft von Herrn Jochen Jung vom 21.11.2016. Allerdings hat Jung anderswo widersprüchliche Informationen geliefert. In Jochen Jung, *Kleiner Bernhard-Kalender*, in Manfred Mittermayer, Sabine Veits-Falk (hrsg. von), *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*, Jung und Jung, Salzburg – Wien, 2001, S. 269 (auch in TBW 11, S. 338) erfährt man, dass der Umschlag orangefarben ist und dass darauf Folgendes steht: [Das Gasthaus] / Ein Wochenende / 1959. Wenn der Umschlag derselbe ist, der in Jung 2001, S. 269 abgebildet ist, dann ist kein Titelteil durchgestrichen worden.

Überschrift „Kurze / Stücke / (Rohbau)“ und unten links die mit rotem Kugelschreiber geschriebene römische Zahl „VII“ aufweist. Sein Inhalt wird von W 148/2b ergänzt, der wiederum 78 Blätter mit der fortgesetzten Paginierung Bernhards zählt, was die Gesamtzahl der Blätter dieser Fassung – ohne Pelikan-Umschlag – auf 81 erhöht. Das Originalmanuskript von *In der Höhe* zählt aber insgesamt 82 Blätter, da in W 148/2a noch das erste Blatt mit dem berühmten Einstieg fehlt:

Vaterland, *Unsinn*,

Traditionen gebrauchen fortwährend dieselben Wörter, Redewendungen, Auftrumpfen: Entwicklung Ihrer Familie, Ihrer Person, *Volksgenossen*: Volksstaat, Volksgrammatik, Volksgesundheit, Volksventil, Volksparadies, Volkshymne, Volksverrat, Volksfest usf.,⁵⁹

Im Kommentar zum Band 11 der Werkausgabe wird behauptet, dass dieses Blatt „das einzige [ist], das Bernhard damals offenbar neu getippt hat“, und es wird auf das einzige Blatt verwiesen, das sich in dem für die Werkausgabe verwendeten Konvolut von *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* (W 24/1) befindet.⁶⁰ Allerdings wurde der Inhalt nicht neu erfunden, denn eine Vorlage dafür befindet sich im Konvolut W 148/15, das neben einem anderen Projekt auch alle Durchschläge des Originalmanuskriptes von *Der Wald auf der Straße* enthält: Auf Bl. 12 (BP=21) befindet sich nicht nur der oben angeführte Einstieg, sondern auch der ganze Text, der 1988 – mit kleineren Veränderungen – für die Fertigstellung des beim Residenz Verlag eingereichten Manuskriptes abgetippt wurde.⁶¹ Wie aus der Tabelle Nr. 3 im Anhang zu diesem Teil hervorgeht, stimmt das Durchschlagblatt 21 (BP) von W 148/15 sowohl mit dem verschollenen ersten Blatt des Originalmanuskriptes W 148/2a+2b als auch mit dem Bl. 19 von W 148/17 überein, weil die Blätter von W 148/15 Durchschläge der Originale von W 148/17 sind, und weil alle Blätter von W 148/2a+2b aus W 148/17 herausgegriffen wurden.

Noch interessanter ist, dass dieses Incipit schon in *Schwarzach St. Veit* (W 148/14) auf den Blättern 42 und 43 (BP=43 und 44) in einer längeren Form enthalten ist. Das entscheidende Moment des Übergangs findet sich allerdings auf den überarbeiteten Durchschlägen von *Schwarzach St. Veit*. Auf Bl. 35 von W 148/12a ist nämlich der ganze Text gestrichen, nur die letzte Zeile ist verschont und umrahmt: Das ist der Einstieg „Vaterland, Unsinn“, der auf Bl. 36

⁵⁹ TBW 11, S. 9.

⁶⁰ Ebd., S. 344 und Fußnote 1.

⁶¹ Die ersten zwei Zeilen von Bl. 12 (BP=21) sind auf Bl. 1 von W 24/1 nicht abgetippt worden, und einige Sätze scheinen in der Endfassung leicht geändert auf. Vgl. dazu auch TBW 11, S. 344.

seine Fortsetzung findet und später in *Der Wald auf der Straße* und *In der Höhe* übernommen wurde.

Durch eine genaue Analyse des Konvolutes und einen Vergleich mit W 148/15, das beinahe alle Durchschläge von W 148/17 enthält, ist es außerdem möglich, die Blätter dieser Fassung mit den fehlenden von W 148/17 zu identifizieren. Obwohl Bernhard bei seiner Überarbeitung die frühere Paginierung von *Der Wald auf der Straße* mit einem schwarzen, dicken Filzstift gestrichen hat – wobei ihm die Zahl 53 auf Bl. 35 offensichtlich entgangen ist –, kann man diese an manchen Stellen noch sehr gut lesen und daher jene Blätter identifizieren, die für die Komposition von *In der Höhe* verwendet wurden.⁶² W 148/2a+2b enthält spezifisch die Blätter 2 bis 80 (BP) – die früheren Bl. 20-98 von W 148/17 –, während die letzten beiden (BP=81-82) ursprünglich die in W 148/17 fehlenden Blätter 106-107 sind (siehe *Tabellen*, Nr. 3). Das W 148/17 entnommene Original von Blatt 1 ging anscheinend verloren, aber höchst wahrscheinlich handelt es sich bei Bl. 21 von W 148/15 um seinen Durchschlag, der zudem mit dem überarbeiteten Bl. 1 in W 24/1 übereinstimmt.⁶³

⁶² Die Paginierung der Archivare (mit Bleistift) befindet sich auf der Rückseite oben rechts.

⁶³ Siehe auch Kapitel 2.3.12 (W 148/17).

2.4 Anhang zum 3. Teil: Tabellen

Tabelle 1: Projekt Hufnagl

In jeder Spalte unter der Konvolutnummer ist angegeben, ob es sich um Originalblätter oder Durchschläge handelt und von wem die in der Tabelle verwendete Paginierung stammt. In Klammern steht der Name der Figur, deren Gedanken auf dem Blatt wiedergegeben werden.

W148/11 Hufnagl		W148/8	W148/9	
Bl.	BP	(Originale, Archivare)	(Originale, Archivare)	(Durchschläge, Archivare)
1	Titelblatt			
2	1			
3	2			
4	3			
5	4			
6	5			
7	6			
8	7			172
9	8			
10	9			
11	10			
12	11			
13	12			
14	13			
15	14			
16	15			67
17	16			68
18	17			69
19	18			70
20	19			71
21	20			72
22	21			73
23	22			74
24	23			75
25	24			76
26	25			77
27	26			78
28	27			79
29	28		16	80
30	29	119 (David)		81

W148/11 Hufnagl		W148/8	W148/9	
Bl.	BP	(Originale, Archivare)	(Originale, Archivare)	(Durchschläge, Archivare)
31	30		19	82
32	31		17 (David)	83
33	32			84
34	33			85
35	34			86
36	35			87
37	36			88
38	37			89
39	38			90
40	39			91
41	40			92
42	41			93
43	42			94
44	43			95
45	44			96
46	45			97
47	46			60
48	47			98
49	48			99
50	49			100
51	50			101
52	51	56 (David)		102
53	52	57		103
54	53	31 (David)		104
55	54	59		105
56	55	25 (David)		106
57	56	30 (David)		107
58	57	26 (David)		108
59	58	29		109
60	59	49 (David)		110
61	60	45		111
62	61	42 (David)		112
63	62	43		113
64	63	27 (David)		114
65	64	28		115
66	65	46		116
67	66	47		117
68	67	127 (abgerissene untere Hälfte)		118
69	68	125		119
70	69	21 (Hufnagl, David)		120
71	70	14 (Labil)		121
72	71	12 (David)		122
73	72	11		123

W148/11 Hufnagl		W148/8	W148/9	
Bl.	BP	(Originale, Archivare)	(Originale, Archivare)	(Durchschläge, Archivare)
74	73	9		124
75	74	15 (David)		125
76	75	132 (David)		126
77	76			127
78	77			128
79	78			129
80	79			130
81	80	106 (David)		131
82	81	107		132
83	82	108		133
84	83	96		134
85	84	97		135
86	85	98		136
87	86	71		137
88	87			138
89	88		18	139
90	89	83 (David)		140
91	90	85		141
92	91	86		142
93	92	87 (David)		143
94	93	88		144
95	94	89		145
96	95	90		146
97	96	91		147
98	97	92		148
99	98	93		149
100	99	94		150
101	100	186 (David)		151
102	101	187		152
103	102	188		153
104	103	189		154
105	104	190		155
106	105	124 (David)		156
107	106	181		157
108	107	183		158
109	108	184		159
110	109	185		160
111	110		11	161
112	111		10	162
113	112		12	163
114	113		9	164
115	114		8	165
116	115		6	166

W148/11 Hufnagl		W148/8	W148/9	
Bl.	BP	(Originale, Archivare)	(Originale, Archivare)	(Durchschläge, Archivare)
117	116		5	167
118	117		4	168
119	118		3	169
120	119	7		170
121	120	191		171

Tabelle 2: Projekt Schwarzach St. Veit

Die angegebene Paginierung ist immer von Bernhard.

Schwarzach St. Veit		SSV (Durchschläge)			
Bl.	W148/14	W148/3	W148/12a	W148/12b	W148/13
1	1				
2	2				
3	4	4			
4	5	5			
5	6		6		
6	7		7		
7	10 8 (später Einschub)				10
8	9		8		
9	10		9		
10	11		11		
11	12		12		
12	13 (Einschub)				13
13	14		14		
14	15		15		
15	16		16		
16	17		17		
17	18		18		
18	19		19		
19	20		20		
20	21		21		
21	22		22		
22	23		23		
23	24 (Einschub)				24
24	25		25		
25	26		26		
26	27		27		
27	28 (Einschub)				28
28	29		29		
29	30		30		
30	31		31		
31	32		32		
32	33		33		
33	34		34		
34	35		35		
35	36		36		
36	37		37		
37	38		38		
38	39		39		

Schwarzach St. Veit		SSV (Durchschläge)			
Bl.	W148/14	W148/3	W148/12a	W148/12b	W148/13
39	40		40		
40	41		41		
41	42		42		
42	43		43		
43	44		44		
44	45 (später Einschub)		45		
45	46		46		
46	47		47		
47	48 (Einschub)				48
48	49		49		
49	50		50		
50	51				51
51	52		52		
52	53		53		
53	54		54		
54	55		55		
55	56		56		
56	57		57		
57	58				58
58	59				59
59	60 (Einschub)				60
60	61				61
61	62				62
62	63				63
63	64 (Einschub)				64
-				65 (aus W148/14 entfernt)	
64	65/66				66
65	67				67
66	68				68
67	69 (Einschub)				69
68	70				70
69	71				71
70	72				72
71	73				73
72	74		74		
73	75		75		
74	76		76		
75	77		77		
76	78		78		
77	79 (Einschub)				79 (Eine Idylle)
78	80		80		
79	81		81		
80	82		82		
81	83		83		

Schwarzach St. Veit		SSV (Durchschläge)			
Bl.	W148/14	W148/3	W148/12a	W148/12b	W148/13
			84 erste Hälfte (!!!ENDE!!!)	84 Zweite Hälfte abgerissen	
82	84				
83	85			85	
84	86			86	
85	87 (2. Kap.)		87 (Neun Uhr)		
86	88		88		
87	89		89		
88	90		90		
89	91		91		
90	92		92		
91	93		93		
92	94		94		
93	95		95		
94	96		96		
95	97		97		
96	98		98		
			99 (aus W148/14 ent- fernt)		
-	-				
97	99		100		
98	100		101		
99	101		102		
100	102		103		
101	103		104		
102	104		105		
103	105		106		
104	106		107		
105	107		108		
106	108		109		
107	109		110		
108	110		111		
109	111		112		
110	112		113		
111	113		114		
112	114		115		
113	115		116		
114	116		117		
115	117				118
116	118 (Einschub)			119	
117	119			120	
118	120			121	
119	121			122	
120	122			123	
121	123			124	
122	124			125	

Schwarzach St. Veit		SSV (Durchschläge)			
Bl.	W148/14	W148/3	W148/12a	W148/12b	W148/13
123	125				126
124	126				127
125	127				128
126	128 (Einschub)				129
127	129				130
128	130				131
129	131				132
130	132			133	
131	133			134	
132	134			135	
133	135			136	
134	136			137	
135	137			138	
136	138			139	
137	139			140	
138	140			141	
139	141			142	
140	142			143	
141	143			144	
142	144			145	
143	145			146	
144	146			147	
145	147			148	
146	148			149	
147	149			150	
148	150			151	
149	151			152	
150	152			153	
151	153			154	
152	154			155	
153	155			156	
154	156			157	
155	157			158	
156	158 (3. Kap.)		159 (Gasthaus Rosamunde)		
157	159			160	
158	160			161	
159	161			162	
160	162			163	
161	163				
162	164			165	
163	165			166	
164	166			167	
165	167			168	
166	168			169	

Schwarzach St. Veit		SSV (Durchschläge)			
Bl.	W148/14	W148/3	W148/12a	W148/12b	W148/13
167	169		170		
168	170		171		
169	171				172
170	172		173		
171	173		174		
172	174		175		
173	175		176		
174	176		177		
175	177				178
176	178				179
177	179				180
178	180		181		
179	181		182		
180	182		183		
181	183				184
182	184				185
183	185				186
184	186		187		
185	187		188		
186	188		189		
187	189		190		
188	190		191		
189	191				192
190	192				193
191	193				194
192	194		195		
193	195		196		
194	196		197		
195	197		198		
196	198		199		
197	199		200		
198	200		201		
199	201		202		
200	202				203
201	203		204		
202	204		205		
203	205		206		
204	206		207		
205	207		208		
206	208				
207	209		210		
208	210		211		
209	211		212		
210	212		213		
211	213		214		

Schwarzach St. Veit		SSV (Durchschläge)			
Bl.	W148/14	W148/3	W148/12a	W148/12b	W148/13
212	214		215		
213	214a (Einschub)				
214	215		217		
215	216				
216	217				
217	218 (4. Kap.)	220			
218	219	221			
219	220				
220	221	223			
221	222	224			
222	223			225 (DRITTES KAPITEL)	
223	224			226	
224	225			227	
225	226 (Einschub)			228	
226	227			229	
227	228			230	
228	229			231	
229	230			232	
230	231		233 (Auf der Bank im Park)		
231	232		234		
232	233		235		
233	234		236		
234	235		237		
235	236		238		
236	237		239		
237	238		240		
238	239		241		
239	240		242		
240	241		243		
241	242		244		
242	243		245		
243	244		246		
244	245		247		
245	246		248		
246	247		249		
247	248		250		
248	249 (Einschub)				251
249	250		252		
250	251		253		
251	252		254		
252	253				255
253	254				256
254	255				257

Schwarzach St. Veit		SSV (Durchschläge)			
Bl.	W148/14	W148/3	W148/12a	W148/12b	W148/13
255	256		258		
256	257		259		
257	258		260		
258	259		261		
259	260		262		
260	261		263		
261	262		264		
262	263		265		
263	264		266		
264	265		267		
265	266		268		
266	267		269		
267	268		270		
268	269		276		
269	270		277		
270	271		278		
271	272 (Einschub)			271	
272	273		272		
273	274		273		
274	275		274		
275	276		275		
276	277		279		
277	278 (Einschub)			280	
278	279		281		
279	280		282		
280	281		283		
281	282		284		
282	283		285		
283	284		286		
284	285			287	
285	286		288		
286	287		289		
287	288		290		
288	289				
289	290		292		
290	291		293		
291	292		294		
292	293 (Einschub)			295	
293	294		296		
294	295			297	
295	296			298	
-	Mappendeckel		Zettel		Zettel
-					
-					

Tabelle 3: Projekt Der Wald auf der Straße/In der Höhe

= aus W 148/17 herausgegriffene Blätter
 Fett markierte Blattzahlen = vermutete Korrespondenz zwischen den Blättern von W 148/17 (herausgegriffen und verloren), W 148/15 und dem fehlenden Blatt 1 von W 148/2a

Die angegebene Paginierung ist immer von Bernhard.

Der Wald auf der Straße		Durchschläge von W148/17		In der Höhe	
Bl.	W148/17	W148/15	W148/16 (nicht paginiert)	W148/2a	W148/2b
1	1				
2	2			1	
3	3			2	
4	4/5			3	
5	6	8			
6	7	9			
7	8	10			
8	9	11			
9	10	12			
10	11	13			
11	12	14			
12	13	15			
13	14				
14	15				
15	16	18			
16	17	19			
17	18	20			
18	19	21		1 (fehlt)	
19	20	22		2 2	
20	21	23		1 3 (Kopie)	
21	22	24		2 4	
22	23	25			2 5
23	24	26			24 6
24	25	27			25 7
25	26	28			26 8
26	27	29			27 9
					28 10 (letzter Satz neu getippt)
27	28	30			
28	29	31			2 11
29	30 (NEUN UHR)	32			30 12
30	31	33			3 13

Der Wald auf der Straße		Durchschläge von W148/17		In der Höhe	
Bl.	W148/17	W148/15	W148/16 (nicht paginiert)	W148/2a	W148/2b
31		32	34		32 14
32		33	35		33 15
33		34	36		34 16
34		35	37		35 17
35		36	38		36 18
36		37	39		37 19
37		38	40		38 20
38		39	41		39 21
39		40	42		40 22
40		41	43		41 23
41		42	44		42 24
42		43	45		43 25
43		44	46		44 26
44	45 (ELF UHR)		47		45 27
45		46	48		46 28
46		47	49		47 29
47		48	50		48 30
48		49	51		49 31
49		50	52		50 32
50		51	53		51 33
51		52	54		52 34
52	53 (Zahl nicht gelöscht)		55		53 35
53		54	56		54 36
54		55	57		55 37
55		56	58		56 38
56		57	59		57 39
57		58	60		58 40
58		59	61		59 41
59		60	62		60 42
60		61	63		61 43
61		62	64		62 44
62		63	65		63 45
63		64	66		64 46
64		65	67		65 47
65		66	68		66 48
66		67	69		67 49
67		68	70		68 50
68	69 (IM PARK)		71		69 51
69		70	72		70 52
70		71	73		71 53
71		72	74		72 54
72		73	75		73 55

Der Wald auf der Straße		Durchschläge von W148/17		In der Höhe	
Bl.	W148/17	W148/15	W148/16 (nicht paginiert)	W148/2a	W148/2b
73	74	76			74 56
74	75	77			75 57
75	76	78			76 58
76	77	79			77 59
77	78	80			78 60
78	79	81			79 61
79	80	82			80 62
80	81	83			81 63
81	82	84			82 64
82	83	85			83 65
83	84	86			84 66
84	85	87			85 67
85	86	88			86 68
86	87	89			87 69
87	88	90			88 70
88	89	91			89 71
89	90				90 72
90	91				91 73
91	92				92 74
92	93				93 75
93	94	96			94 76
94	95	97			95 77
95	96	98			96 78
96	97	99			97 79
97	98	100			98 80
98	99				
99	100				
100	101				
101	102				
102	103				
103	104				
104	105				
105	106 (GASTHAUS ROSA- MUNDE)	108			106 81
106	107	109			107 82
107	108	110			
108	109	111			
109	110	112			
110	111	113			
111	112	114			
112	113	115			
113	114	116			

Der Wald auf der Straße		Durchschläge von W148/17		In der Höhe	
Bl.	W148/17	W148/15	W148/16 (nicht paginiert)	W148/2a	W148/2b
114	115	117			
115	116	118			
116	117	119			
117	118	120			
118	119	121			
119	120	122			
	(ohne Absätze)	(mit Absätzen)			

3 DIE HAUPTFASSUNGEN DES *SCHWARZACH*-PROJEKTES

[...] die Skizzen also sind durch die neue Prosa hinfällig geworden.¹

Rudolf Hirsch

3.1 Entstehungsgeschichte

Am 8. November 1973 flog Siegfried Unseld nach Salzburg, um dort mit Thomas Bernhard das gerade fertiggestellte Stück *Die Macht der Gewohnheit* und andere finanzielle Angelegenheiten zu besprechen. Das gute Abendessen und „der angenehme Meraner Rotwein“ versetzten Bernhard in beste Stimmung, so dass er von selbst über seine literarischen Anfänge zu reden begann. So schildert Unseld diesen gemütlichen Moment der Geselligkeit in seiner *Chronik*:

Ich verbrachte zwei geradezu wunderbare Stunden mit ihm, er erzählte mir von seinem Herkommen, von seinem Aufwachsen, von seiner ganz und gar unmöglichen Familie, in der alles durcheinander lief, nichts stimmte, Inzucht und Verbrechen waren an der Ordnung. Er begann zu schreiben als Theater- und Prozeßberichter; schließlich, aus Verehrung für Thomas Wolfe und Faulkner, begann er zu schreiben. Im Jahr 1960 [sic, S.A.] hat er ein Manuskript „Der Wald auf der Straße“ an den Suhrkamp Verlag eingeschickt. Er bekam es zurückgesandt mit einer vervielfältigten Karte [...]. Heute ist er froh, daß Suhrkamp das Manuskript abgelehnt hat; es gibt auch ein zweites Manuskript „Schwarzach St. Veit“, das die Verlage nicht genommen hätten. Auch darüber ist er froh. Die beiden Manuskripte hat er noch.²

Die Informationen, die in dieser Passage angegeben werden, sind in der Bernhard-Forschung längst bekannt: Ende 1960 reichte der Autor sein Manuskript *Schwarzach St. Veit* bei Fischer ein, während *Der Wald auf der Straße* Ende 1961 – nicht 1960 – an Suhrkamp ging. Unseld bezieht sich aber in seinem Eintrag auf „Verlage“, die *Schwarzach St. Veit* „nicht genommen hätten“. Das lässt vermuten, dass Bernhard das Manuskript auch anderswo hinschickte.

¹ Brief von Rudolf Hirsch an Thomas Bernhard von 21.7.1960. Hirsch zitiert hier eine Passage aus dem vorherigen Brief Bernhards. Siehe Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 12.

² BBU, S. 406.

Der *Schwarzach*-Komplex – wie im vorigen Kapitel dargestellt – besteht aus mehreren Entwürfen und Fassungen, unter welchen nicht nur *Schwarzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße*, sondern auch *Jakob Zischek* und *Hufnagl* als abgeschlossen betrachtet werden können. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich Bernhard – vorausgesetzt, dass er Unseld dies wirklich mitteilte und der Verleger nichts missverstand – auf den Versuch bezog, im Sommer 1960 *Hufnagl* bei Fischer zu platzieren. Aus einem Brief des damaligen Fischer-Lektors und späteren Verlagsgründers Klaus Wagenbach geht hervor, dass dieser hinsichtlich einer möglichen Publikation das Manuskript von *Hufnagl* tatsächlich gelesen hatte.³ Als ich allerdings im Juli 2016 Herrn Wagenbach kontaktierte und ihn bezüglich dieses Romanprojektes befragte, antwortete er, sich an *Ereignisse*, nicht mehr aber an *Hufnagl* bzw. an die Lektorierung dieses Manuskriptes erinnern zu können.⁴ Die Lektüre eines Manuskriptes, bloß eine der vielen Aufgaben eines jungen Lektors, kann nach Jahren in Vergessenheit geraten. Aber *scripta manent*, und der Inhalt des Briefes von Wagenbach lässt sich nicht bestreiten.

Wenn es einerseits für *Jakob Zischek*, *Hufnagl* und *Schwarzach St. Veit* nicht viele Informationen gibt, die zur Rekonstruktion der einzelnen Entstehungsprozesse beitragen können – sieht man von den oft vagen Andeutungen ab, die im nächsten Kapitel in den Dokumenten 1-15 enthalten sind –, verfügt man hingegen für *Der Wald auf der Straße* über einige interessante paratextuelle Anmerkungen Bernhards. Auf Bl. 169 (BP=122) von W 148/15, dem letzten Blatt der Durchschlagkopie von *Der Wald auf der Straße*, befindet sich das erst mit Bleistift und dann mit blauem Füller geschriebene Datum „1960“.⁵ Daneben zeichnete der Autor ebenfalls mit blauem Füller einen Kopf, der dann gelöscht wurde – vielleicht eine Art stilisiertes Selbstporträt. Sieht man genauer hin, merkt man, dass der Kopf eine zweite, nur mit Bleistift verfasste Jahreszahl versteckt: „1961“. Erhellend ist auch der Schrägstrich in Bleistift zwischen „1960“ und dem Kopf. Es ist fraglich, warum Bernhard das Jahr „1961“ löschte. Bekanntlich wurde *Der Wald auf der Straße* im September 1961 eingereicht und im Januar 1962 offiziell abgewiesen.⁶ Wollte er vielleicht sich selbst daran erinnern, dass das ursprüngliche Projekt, *Schwarzach St. Veit*, der Text, auf welchem *Der Wald auf der Straße* basiert, bereits 1960 entstanden war? Oder hatte er

³ NLTB, B [148/2/2]. Siehe Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 13.

⁴ E-Mail-Auskunft des Verlags Klaus Wagenbach, 26.7. 2016.

⁵ Siehe dazu auch TBW 11, S. 345.

⁶ Siehe dazu Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 16-18.

das Gros des Manuskriptes bereits 1960 fertiggeschrieben? Letzteres scheint unwahrscheinlich, da *Schwarzach St. Veit* erst Ende 1960 bei Fischer eingereicht wurde.

Sehr bekannt ist außerdem jene Notiz, die Bernhard mit großer Wahrscheinlichkeit nach der Rücksendung des Manuskriptes von Suhrkamp auf das Titelblatt unter dem Titel schrieb: „Dreckroman! / Mist! / Wie kann sowas / passieren? / Aufgeblasene Nix! / Ja, du Idiot!!“.⁷ Zu diesem Zeitpunkt hatte der verhängnisvolle Abend des literarischen Paktes mit Wieland Schmied in Mondorf noch nicht stattgefunden, und Bernhard war noch nicht dabei, an *Frost* zu arbeiten. Es ist also leicht nachvollziehbar, dass die Frustration einer zweiten Absage seines Romanversuches groß sein musste. Auch die Mappe, in welcher die Fassung enthalten ist, liefert weitere, interessante Informationen. Auf dem ersten Flügel steht in Handschrift: „Thom. Bernhard / Wien XIX. Obkircherg. 3/III/10“, die Adresse Bernhards in der Wohnung Stavianiceks, die vermutlich vom Suhrkamp-Personal aufgeschrieben wurde. Auf dem anderen Flügel befindet sich aber in Bleistift eine noch schärfere Feststellung des niedergeschlagenen Autors, die die ganze Schreibfläche belegt: „liegenlassen! / und das nach einem / ganzen Jahr Arbeit!! / idiotisch! / nach mehr korrigieren!!“. Unten diesen Sätzen befindet sich auch die Skizze eines Mannes mit vorspringenden Bauch und ein Pfeil, der auf ihn zeigt: „Th. B.“. Unten, in einem Quadrat eingeschlossen, steht: „im ureigenen Sinn unfähig, das ist: Th. B.“. Diese Notiz könnte man als bittere Erkenntnisnahme betrachten, dass der Verlag das Manuskript abgelehnt hatte, dass das Ergebnis jener Sisyphos-Arbeit für nicht publikationswürdig gehalten wurde. Die Anmerkung „nach mehr korrigieren!!“ klingt aber sehr ungewöhnlich, ja sprachlich fast falsch, obwohl beide „nach“ dieser Notiz grafisch völlig identisch aussehen. Es ist durchaus möglich, dass es sich um einen Sprachfehler handelt. Andererseits sehen bei Bernhard das „a“ und das „o“ manchmal frappierend gleich aus, so dass, wenn man versucht, anstatt „nach“, „noch“ zu lesen, das Ergebnis definitiv überzeugender wirkt. Augenscheinlich ist also nicht mehr – oder nicht nur – die frustrierte Feststellung, dass die eigenen Mühen wertlos waren, sondern der energische Wille, den Text irgendwann – nachdem er ihn hat „liegenlassen“ – noch intensiver zu korrigieren, zu überarbeiten, überzeugender zu machen.

Die Hoffnung, endlich einen eigenen Roman, eine größere, revolutionäre Prosa beim Suhrkamp-Verlag platzieren zu können, war bei Bernhard sicher groß. Demensprechend dürfte auch die Frustration gewesen sein, das Manuskript nach so viel Arbeit wieder zurückgeschickt zu bekommen. Die Zusammenarbeit mit Suhrkamp schien definitiv beeinträchtigt zu sein – fast ein

⁷ Das Titelblatt ist in folgenden Publikationen abgebildet worden: TBL, S. 97; Huber 2003, S. 251.

Streich des Schicksals, wenn man bedenkt, dass das Bernhards langjähriger Hauptverlag werden sollte! – und das Projekt ein endgültiges Ende gefunden zu haben. Bernhard warf aber das Handtuch nicht, er machte sich wieder und mit mehr Kraft an die Arbeit. Einige Monate nach der Absage von Suhrkamp entstand *Frost*, das 1963 bei Insel erschien und in vieler Hinsicht unter die vorherigen Schreibpläne einen Strich zu ziehen schien. Die oben angeführte Passage aus Unselds *Chronik* zeigt, dass Bernhard gut 12 Jahre später noch damit zufrieden war, mit jenem Werk Schluss gemacht zu haben, das ihn so lange – vielleicht zu lange – beschäftigt hatte.

Allerdings sollte es anders ausgehen: Ende 1988 wollte der 57-jährige und schwerkranke Bernhard, nunmehr am Gipfel seiner Karriere, noch etwas nach *Heldenplatz* publizieren, war aber gleichzeitig zu schwach, etwas Neues anzufangen.⁸ Im November desselben Jahres fand das Treffen zwischen Bernhard und dem Residenz-Leiter Jochen Jung statt, der komplett unerwartet aus den Händen des Autors ein Manuskript bekam. So endete Bernhards Karriere mit dem im Frühjahr 1989 rasch gedruckten *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, einer Überarbeitung des *Schwarzach*-Projekts (genauer: von *Der Wald auf der Straße*).⁹ Dieses Werk sollte Bernhards schriftstellerischem Lebenslauf ein Ende setzen und zugleich den Eindruck vermitteln, seine Karriere als Romancier sei kreisförmig gewesen, habe exakt an dem Punkt aufgehört, wo sie ihren Anfang gehabt hatte.

⁸ Huber 2006, S. 40 (telefonische Auskunft von Krista Fleischmann vom 13.1.2004).

⁹ Unklar ist, wann *In der Höhe* genau veröffentlicht wurde. Laut Martin Huber und Manfred Mittermayer erschien es noch vor Bernhards Tod (Huber 2006, S. 37: „Bernhards letztes, Anfang 1989, unmittelbar vor seinem Tod erschienenenes Buch“; Mittermayer 2006, S. 45: „Zwar brachte er 1989 kurz vor seinem Tod mit dem Band *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* noch einen Text heraus“). Das wird auch von der Publikation zum 50. Jubiläum vom Residenz-Verlag bestätigt: „Am 12. Februar stirbt Thomas Bernhard in Gmunden. Kurz zuvor ist sein letztes Buch, der Prosatext ‚In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn‘ [...] erschienen“ (Astrid Graf-Wintersberger, Günther Eisenhuber (hrsg. von), *Von Buch zu Buch. 50 Jahre Residenz Verlag*, Residenz Verlag, St. Pölten – Salzburg, 2006, S. 231). Laut Vertriebsunterlagen von Residenz soll aber die Auslieferung erst am 1.3.1989 erfolgt sein, also mehr als zwei Wochen nach Bernhards Tod (E-Mail-Auskunft von Nina Stren, Residenz Verlag – Rechte und Lizenzen, 11.7.2017). Einige Rezensionen von *In der Höhe* erschienen dennoch bereits vor Ende Februar 1989, zwei sogar Ende Januar: anonym, *Bernhard ist heimgekehrt*, in „Neue Vorarlberger Tageszeitung“, 21.1.1989; k. k. [Karin Kathrein], *Als Bernhard noch wartete, um das Fräulein zu treffen*, in „Die ganze Woche“, 26.1.1989 (vgl. *Werkgeschichte*, S. 477). Dabei handelt es sich aber wahrscheinlich um Besprechungen von Rezensionsexemplaren, die noch vor der Auslieferung an die Buchhandlungen für die Rezensenten erhältlich wurden.

3.2 Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte

Spontan stellt sich die Frage, wann Bernhard an diesem Romanprojekt zu arbeiten anfang. Auch wenn die Einreichungsversuche – mindestens die drei, die bekannt sind – sich auf die Jahre 1960 und 1961 datieren lassen, steht fest, dass Bernhard bereits früher die Schreibarbeiten begonnen hatte. Davon zeugt z.B. das Bl. 3 von W 148/4a, einer Vorstufe zu *Schwarzach St. Veit*, das die Datierung „1957“ trägt.¹⁰ Andere Hinweise, die in verschiedenen Briefen und Interviews von Freunden Bernhards verstreut liegen, deuten darauf hin, dass Bernhard auch 1958 und 1959 seine Prosaexperimente fortsetzte. Da aber diese Projekte in den bisher bekannten und publizierten Briefwechseln nie ausdrücklich benannt werden, ist es unmöglich sie mit einem genauen Werk zu identifizieren. Bekanntlich arbeitete Bernhard in derselben Zeitspanne auch an der Kurzprosa-Sammlung *Ereignisse*, die im Vergleich zum *Schwarzach*-Projekt schon von Anfang an beste Veröffentlichungsmöglichkeiten bot und daher eine ständige Auseinandersetzung erforderte. Dass fast drei Jahre vergingen, bevor Bernhard eine Fassung des Romanprojektes an einen Verlag schickte, liegt auch daran, dass er sich in der Zwischenzeit der Lyrik und dem Theater widmete: Die Beschäftigung mit multiplen Genres und Projekten mochte plausiblerweise andere, weniger aussichtsreiche Pläne bremsen.

Bernhard hinterließ bekanntlich weder Tagebücher noch Notizbücher, in welchen er alltägliche Begebenheiten wie den Fortschritt seiner Schreibversuche und den Entstehungsprozess seiner Werke hätte beschreiben können.¹¹ Aus diesem Grund erweist es sich als nötig, anderswo zu suchen, die Briefwechsel mit Lektoren und Verlegern durchzusehen, Gespräche und autobiografische Schriften anderer Persönlichkeiten in Betracht zu ziehen. Obwohl die Geschichte der Veröffentlichungsversuche – denn von einer echten Veröffentlichungsgeschichte kann man nur für *In der Höhe* reden – dank der vielen Belege relativ leicht zu rekonstruieren ist, lässt sich die Entstehung der Fassungen an manchen Stellen nur schwer wiedergeben. Das liegt nicht nur daran, dass es in Briefen und anderen Dokumenten nicht immer ganz klar ist, was mit „ersten Prosa-Arbeiten“ gemeint ist. Hinzu kommt auch, dass Bernhard selbst mit seinen lebenslänglichen Inszenierungsversuchen die Spuren verwischte, und dass jene Bekannten, die über seine

¹⁰ Eine Faksimilierung dieses Blattes befindet sich in Huber 2003, S. 247, und TBL, S. 102.

¹¹ Nur einmal wird die Existenz von einem Tagebuch erwähnt. Am 7. Februar 1958 schreibt Bernhard an Fritsch aus Taormina: „Ich schreibe hier ein Stück u. führe Tagebuch. (Das klingt sehr dumm.)“. Davon gibt es aber keine Spuren. Vgl. BBF, S. 18.

Experimente auf dem Laufenden waren, erst im hohen Alter ihre Memoiren aufgeschrieben bzw. sich interviewen ließen, was nicht selten zu ungenauen Erinnerungen und Aussagen geführt hat.

Folgende Liste versucht, eine Übersicht aller Dokumente zu bieten, die bisher gesammelt werden konnten und die zur Rekonstruktion der Geschichte der Entstehung und der Veröffentlichungsversuche des *Schwarzach*-Komplexes einen Beitrag leisten können.

1. *Die Verleger haben schon damals alle in ihn gedrungen, er soll Prosa schreiben.¹² Und da hat Thomas bei uns in der Dachkammer, das war ein Bretterverschlag, in Eiseskälte, in eine Decke eingewickelt, Schreibmaschine hinauf, diese ersten Prosaersuche hineingerattert. Da sind sehr schöne Sachen gekommen. Und die haben uns damals auch gefallen.*

Maja Lampersberg, Fialik 1992, S. 107

2. *Wie wir durch Frau Zuckmayer erfuhren, arbeiten Sie nun an einem Roman. Dürften wir etwas Näheres darüber erfahren und schon heute unser Interesse an diesem neuen Manuskript bekunden?*

Brief von Otto F. Best (S. Fischer-Lektorat), 10. Januar 1957, NLTB, B [148/2/1]

3. *Darf ich bei dieser Gelegenheit auch fragen, ob schon Teile Ihres Romans existieren.*

Brief von Otto F. Best, 24. April 1957, NLTB, B [148/2/1]

4. *Ihre Gedichte liegen auf meinem Schreibtisch, ich werde Sie [sic] im Laufe der nächsten 14 Tage in Ruhe ansehen und sehr gespannt bin ich natürlich auch auf die Prosa, die, nach Ihrer Korrespondenz mit Herrn Best, im Laufe der nächsten Zeit zu erwarten ist.*

Brief von Gerhard Mauz (S. Fischer-Lektorat, nachdem Best den Verlag verließ), 22. Mai 1957, NLTB, B [148/2/1]

¹² Ende der fünfziger Jahre, mit Sicherheit ab 1957, als Bernhard bereits am Tonhof wohnte.

5. *Ich bin in mutiger Roman-Stimmung.*

Aber:

Ich beneide Dich, denn du kannst Prosa schreiben – ich kann es nicht. Mir fehlt fast alles dazu! Ich kann sie nicht einmal mehr lesen.

Brief an Gerhard Fritsch, Wien, 29. August 1958, BBF, S. 21

6. *Ich bin sehr gespannt auf die neue Prosa, von der Sie berichten – besonders, nachdem ich mich immer noch nicht habe aufrufen können, meine Gedanken über ZAUNPFÄHLE und NOTIZEN an Sie zu Papier zu bringen.¹³*

Brief von Hans-Geert Falkenberg (S. Fischer-Lektorat), 10. Juli 1959, NLTB, B [148/2/2]

7. *Wie geht es Ihrer grösseren Prosa?*

Brief von Falkenberg, 9. September 1959, NLTB, B [148/2/2]

8. *Ich bin jetzt mehr denn je entschlossen, zu Ihnen nach Wien zu kommen, um dann das neue Manuskript mit Ihnen durchzuarbeiten.¹⁴*

Brief von Falkenberg, 23. September 1959, NLTB, B [148/2/2]

9. *Natürlich bin ich sehr begierig, etwas von Ihrer anderen „Prosa“ zu hören.*

Brief von Falkenberg, 9. November 1959, NLTB, B [148/2/2]

10. *Seit 1957 nurmehr Schreibearbeit – nein – das einzige Schreibvergnügen –. Seit fünf oder sechs Jahren immer wieder längere und weite Reisen nach Süd- und Südosteuropa [...].*

¹³ Wahrscheinlich handelt es sich hier um *Ereignisse*. In demselben Brief schreibt Falkenberg, dass all die im Lektorat liegenden Manuskripte an Bernhard zurückgeschickt werden. Darunter befindet sich *Mrs. Nightflowers Monolog*, das als Teil von *Schwarzach St. Veit* gedacht war, siehe dazu Kapitel 2.3.9 (W148/4a+4b+4c). Falkenberg berichtet außerdem, dass *Mrs. Nightflower* „dem Nachtprogramm des Südwestfunks zur Prüfung vorgelegt worden“ ist. Bei *Zaunpfähle* und *Notizen* geht es um zwei weitere nie publizierte Lyrikzyklen (siehe dazu Kapitel 1.3.1 (Lyrik)).

¹⁴ Es ist allerdings nicht klar, ob hier *Ereignisse* oder das größere Prosa-Projekt gemeint ist. Der Brief ist in drei Absätze gegliedert: Im ersten ist die Rede von *Ereignisse* und im zweiten befindet sich die hier angeführte Stelle, was einen Themenwechsel implizieren könnte. In einem früheren, auf den 16. November 1959 datierten Brief schreibt Falkenberg, dass er gerne die einzelnen Prosastücke mit Bernhard durcharbeiten möchte: Um das machen zu können, hätte er sich nach Wien begeben müssen.

*Selten in Wien, der Nichtsnutzen, selten unter Deutschen. Arbeit an zwei längeren Prosabüchern (immer wieder) und mehreren kleineren Versuchen. Aber man soll nicht reden über etwas, das noch nicht unter die Leute geworfen ist, man soll überhaupt nichts reden.*¹⁵

Autobiografische Notiz, Presstext für den Fischer-Verlag anlässlich der – später gescheiterten – Publikation von *Ereignisse*, in Bernhard, *Notiz*, S. 27f

11. *Sehr geehrte Frau Koltz,*

Ich danke für Ihren Brief und schreibe Ihnen die gewünschten Veröffentlichungen auf:

<i>„Auf der Erde und in der Hölle“ Otto Müller</i>	1957
<i>„In hora mortis“</i>	1958
<i>„Unter d. Eisen d. Mondes“ Kiepenheuer & Witsch</i>	1958
<i>„Die Rosen der Einöde“ S. Fischer</i>	1959
<i>„Hufnagl“, Roman, S. Fischer in Vorbereitung.</i>	

*Selbstverständlich können Sie die biographischen Daten abdrucken; bei dieser Gelegenheit will ich nochmals sagen, wie es mich freut, dass Sie mich in Ihrer Zeitschrift vorstellen wollen, etwas von mir abdrucken wollen.*¹⁶

Brief an Anise Koltz, Wien, 24. Juni 1960, CNL, L-0042; II. 2. B27

12. *Dass es richtig war, die Ereignisse nicht zu bringen, geben Sie schneller, als ich erhoffen durfte zu, indem Sie sagen: „die Skizzen also sind durch die neue Prosa hinfällig geworden“. Die neue Prosa kennen wir nicht. Ich gestehe, dass ich auf sie gespannt bin. [...] Für*

¹⁵ Bei den „zwei längeren Prosabüchern“ handelt es sich höchstwahrscheinlich um die damals noch bei keinem Verlag eingereichten *Schwarzach*-Projekt und *Tamsweg*. Sehr bedeutend ist, dass Bernhard auf die ständige, kontinuierliche Auseinandersetzung („immer wieder“) verweist, die solche Projekte – und vor allem *Schwarzach St. Veit* – beanspruchen.

¹⁶ Anise Koltz hatte Bernhard im Frühjahr 1960 kontaktiert und gebeten, ihr einen Beitrag für die mehrsprachige Literaturzeitschrift „Jeune Poésie Européenne“ zu schicken. Bernhard antwortete am 2. Juni 1960 und schickte ihr eine Kopie von *Psalm* und zwei Gedichte, *Wien 1959* und *Italien 1960*, die leider nie zum Druck kamen, da die Zeitschrift zu früh eingestellt wurde (vgl. Reuter, S. 351-352). Beide Texte sind dann in Reuters Band zum ersten Mal veröffentlicht worden (vgl. ebd., S. 429-431). Siehe dazu Kapitel 1.2 (*Noch ein Schloss*). Im vorliegenden Brief geht Bernhard auf Koltz' Bitte ein, ihr im Hinblick auf seinen Beitrag eine Liste seiner Veröffentlichungen zu liefern.

*die deutsche Produktion wird jetzt Herr Wagenbach verantwortlich sein. Sie kennen ihn nicht, sollten ihm begegnen und davon nicht zuletzt Ihren Entschluss abhängig machen. [...] Ob Sie uns das neue Buch schon vorher schicken wollen, liegt bei Ihnen.*¹⁷

Brief von Rudolf Hirsch, 21. Juli 1960, NLTB, B [148/2/2]

13. *Sehr geehrter Herr Bernhard,*

besten Dank für Ihren freundlichen Brief vom 18.8. [sic] Inzwischen geht es mir schon wieder sehr viel besser, ich sehe aber jetzt leider nicht mehr recht, wie wir uns in der Zeit bis zum 10. September sehen wollen. Andererseits hätte ich doch sehr gerne mit Ihnen über Ihren „Kurzroman“ (wenn man so sagen darf) HUFNAGL gesprochen. Es ist sehr schwer, darüber zu schreiben, besonders, wenn der Lektüreeindruck so zwiespältig war: einerseits ein stärkerer Eindruck gegenüber früheren, andererseits doch auch wieder gewisse Reserven gegen das Werk an sich.

Brief von Klaus Wagenbach (S. Fischer-Lektorat), 18. August 1960, NLTB, B [148/2/2]

14. *So haben Sie mich in dem Gefühl auf den Stufen des Frankfurter Hofes alleingelassen, ich bin Ihnen lästig gewesen – und mein Manuskript, an dem ich jahrelang geschwitzt und das mich soviel gekostet hat, dass man damit eine Region [sic] neuer Menschen erschaffen könnte, soviel hat es mich gekostet, dieses Manuskript haben Sie als Anhängsel mitgenommen, als lästiges Papierpaket –*

[...]

Mein Manuskript „Schwarzach St. Veit“, das zu erklären ich während des Essens, während des hastigen Essens, naturgemäß keine Zeit gehabt habe, denn diese Arbeit erfordert es, ein paar wirklich wohlüberlegte und geordnete Wörter zu sagen, will ich im Herbst 1961 herausgeben, und lieber in Ihrem Verlag als anderswo [...], ich muss in höflichster Form um die Entscheidung des S. Fischer-Verlags, das Manuskript im Herbst 1961 herauszubringen, bis zum 31. Jänner 1961 bitten.

Durchschlag eines vermutlich nie abgeschickten Briefes an Rudolf Hirsch,

¹⁷ Mit einem auf den 20. Mai 1960 datierten Brief teilte Bernhard an Falkenberg seine endgültige Entscheidung mit, die *Ereignisse* nicht mehr zu drucken (dieser Brief ist in Hackl, S. 248 wiedergegeben worden). Das lag sehr wahrscheinlich an einer skeptischen Äußerung Hirschs – die in einem auf den 17. Mai 1960 datierten Brief enthalten ist – dem Werk gegenüber. Aus diesem Grund scheint der Titel der Sammlung auch im Brief an Anise Koltz nicht auf.

Wien, 19. Dezember 1960, NLTB, B [228/1/2]¹⁸

15. *Auch S. Fischer hat nichts angekündigt. Hat er Dir schon auf Deinen Roman geantwortet, oder läßt man Dich warten. Bitte, wenn man Dich warten läßt – so tu keine übereilten, hektischen Schritte und zerstöre Dir nichts selber durch Ungeduld. „Da sie nicht warten konnten, kamen sie nicht hinein“ Kafka über das Paradies oder so ähnlich „Gedanken über Leid, Ungeduld und Tod“. Oder so ähnlich. [...]*

In Gedanken bei Dir, in Österreich, in Schwarzach-St. Veit, in Tamsweg, in diesen unsterblichen Orten, in diesem Deinem meinem unsterblichen Land –

Brief von Wieland Schmied, Frankfurt am Main, 20. Februar 1961, NLTB, B [519/2/3]¹⁹

16. *Sehr geehrte Herren,*

ich schicke Ihnen ganz freimütig mein Manuskript „Der Wald auf der Straße“ und bitte Sie, nach Möglichkeit eine Entscheidung darüber bis Ende November zu fällen. Ausserdem bitte ich Sie, den Erhalt des Manuskriptes kurz zu bestätigen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

Thomas Bernhard

P.S. Sie sind der erste Verlag, dem ich das Manus[sic] schicke.

Brief an den Suhrkamp-Verlag, Wien, 17. September 1961²⁰

17. *Sehr geehrter Herr Dr. Unseld,*

vor ein paar Tagen habe ich an Ihren Verlag ein Prosamanuskript geschickt. Damit wollte ich mit dem Suhrkamp-Verlag in Verbindung treten. Ich besitze einige Bücher aus Ihrer Produktion und sie gehören zum Besten aus der neueren Zeit. Das ist es auch, was mich

¹⁸ Dieser Brief wird auch in TBW 11, S. 337f und Huber 2006, S. 37f erwähnt. Huber verweist aber auch auf einen Brief des Fischer-Lektors Hellmut Freund an, in welchem von der Einreichung von *Schwarzach St. Veit* die Rede ist (ebenda).

¹⁹ Der zu diesem Zeitpunkt bei S. Fischer Verlag eingereichte Roman ist mit höchster Wahrscheinlichkeit *Schwarzach St. Veit*. Ein weiterer Teil dieses Briefs ist in Hackl, S. 246 enthalten. Da geht es um *Tamsweg*, das laut Schmied Bernhards „bisher bestes Manuskript“ ist, und nicht bei Otto Müller, sondern am besten bei Piper erscheinen sollte. Damals wussten weder Schmied noch Bernhard, dass Otto Müller *Tamsweg* schließlich nicht verlegen würde. Die Ablehnung wurde Bernhard erst im Juli 1961 mitgeteilt (vgl. Kapitel 1.3.3.2).

²⁰ BBU, S. 9, Fußnote 1 (nicht ganz wiedergegeben); auch in Huber 2006, S. 35 (ganz).

veranlasst hat, gewisse andere Verbindungen, die ich eingegangen bin, zu vernachlässigen. Vielleicht lässt sich ein Gespräch mit Ihnen arrangieren: ich komme Ende November durch Frankfurt. Ich kenne Sie nicht, nur ein paar Leute, die Sie kennen. Aber ich gehe den Alleingang.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

Thomas Bernhard

Brief an Siegfried Unseld, Wien, 22. Oktober 1961²¹

18. *Sehr geehrter Herr Bernhard,*

leider konnten wir uns mit Ihrem Roman, den Sie uns zuschickten, nicht so recht anfreunden. Der Stoff, wie er sich in den Personen, im Milieu und in den Ereignissen darstellt, ist ein wenig engbrüstig, bekommt aber dann so viel an Stimmung, Reflexion und anderen Zutaten aufgebürdet, daß ein deutliches Mißverhältnis zwischen dem pragmatischen Fundament und seinem ambitionierten literarischen Überbau entsteht. Aus diesem Mißverhältnis könnte vielleicht ein fruchtbares Spannungsverhältnis werden, wenn die Sprache die Kraft hätte, die oft divergierenden Elemente zusammenzuführen zu einem breiten epischen Strom. Aber gerade die Sprache zeigt in Ihrem Manuskript einen fast resignierenden Gestus; sie setzt immer wieder neu an, es gelingen ihr zuweilen gute Bilder und auch Mikro-Szenen, aber dann fällt sie wieder ab und muß einen neuen Anlauf nehmen... Es werden ganz verschiedene Stilmöglichkeiten ausprobiert, ohne innere Notwendigkeit, ja selbst ohne äußere Sinnfälligkeit, und der Roman gewinnt dabei im ganzen einen recht diffusen Charakter.

Es tut uns leid, daß wir zu keinem günstigeren Urteil kommen konnten. Wir reichen Ihnen das Manuskript mit Dank zurück.

Brief von Suhrkamp-Lektor Karl Markus Michel, 24. Januar 1962²²

19. *Wir treffen uns in einem Lokal in der Nähe seiner Wiener Wohnung. Exakt nach meiner dritten Frage, wann wir denn wieder einmal etwas zusammen machen würden, zieht er*

²¹ BBU, S. 9. Ein Faksimile dieses Briefs ist im gleichen Band enthalten, siehe Bild 1; auch in Huber 2006, S. 35f.

²² BBU, S. 10, Fußnote 3 (nicht ganz wiedergegeben); Huber 2006, S. 36 (ganz).

hinter sich ein Manuskript in orangefarbenem Umschlag hervor mit den Worten „Dann machen Sie doch das.

Auf dem Umschlag steht „Das Gasthaus. Ein Wochenende, auf dem Manuskript Thomas Bernhard [In der Höhe] Rettungsversuch, Unsinn“.

Erinnerung Jochen Jungs von [November] 1988²³

20. *Wir saßen also dort und aßen ein kleines Mittagessen, und ich fragte ihn, wann wir wieder etwas zusammen machen würden. Er antwortete mit der Frage: Ja, was macht eigentlich Frau Schaffler, wie geht es Frau Schaffler? Wir aßen weiter und ich fragte ihn ein zweites Mal, worauf er wieder etwas Ablenkendes antwortete, und dann fragte ich tatsächlich noch ein drittes Mal. Was mich dazu brachte, weiß ich nicht, aber danach griff er hinter sich, holte einen gelben großen Briefumschlag hervor und meinte: Ja, dann machen Sie doch das! Das war In der Höhe. Er ließ mich dreimal fragen, bevor er herausgab, weshalb er sich mit mir überhaupt treffen wollte.*

Interview von Michaela Dressel mit Jochen Jung, Salzburg, 13. Dezember 2011²⁴

21. *Lieber Siegfried Unseld,*

vor zwei Tagen war ich hier mit Herrn Jung vom Residenzverlag zusammen [...]. Ich habe Herrn Jung ein Manuskript zur Veröffentlichung gegeben, das unmittelbar mit der Stadt Salzburg in Beziehung steht und im Hinblick darauf, dass ich ja im Suhrkampverlag nächsten Herbst ein Buch herauszugeben plane nächstes Frühjahr erscheinen soll. „In der Höhe, Rettungsversuch, Unsinn“ ist sein Titel; der Vertrag ist so beschlossen, dass er dem Residenzverlag nur eine einzige Herausgabe gestattet, sonst nichts und der Weg für die Bibliothek Suhrkamp, in die hinein ich das Buch, zwei Jahre später, wünsche, offen ist.

Brief an Siegfried Unseld, Wien, 20. November 1988²⁵

²³ Jung 2001, S. 269.

²⁴ Dressel, S. 173. Frau Schaffler war die Ehefrau von Wolfgang Schaffler, der 1956 den Residenz Verlag gründete. Hier behauptet Jung, der Umschlag sei gelb und nicht orange gewesen.

²⁵ BBU, S. 802.

3.3 Zu den fünf Hauptfassungen

Wie aus dem vorigen Teil hervorgegangen ist, lassen sich im *Schwarzach*-Konvolut ganze fünf Fassungen ermitteln, die als Hauptfassungen betrachtet werden können: Erstens, weil sie in ihrer Form abgeschlossen wirken (sieht man von der Tatsache ab, dass *Der Wald auf der Straße* zergliedert worden ist, um *In der Höhe* zu komponieren, und dass dessen erstes Blatt in W 148/2a+2b verloren gegangen ist); zweitens, weil sie, wie aus den Dokumenten zur Entstehungsgeschichte ersichtlich ist, mit Ausnahme von *Jakob Zischek* bei einem Verlag eingereicht wurden. Aus dem einen oder anderen Grund handelt es sich also um Fassungen, mit welchen Bernhard einen beträchtlichen Zufriedenheitsgrad erreicht hatte und die er damals für publikationswürdig hielt.

Betrachtet man diese Texte, so merkt man, dass sie in gewisser Weise eine Parabel bilden, deren Brennpunkt in *Schwarzach St. Veit* (W 148/14) zu lokalisieren ist. Während *Jakob Zischek* (W 148/1) und *Hufnagl* (W 148/11) eine Art Fingerübung, sozusagen die stille Vorbereitung auf den in *Schwarzach St. Veit* kulminierenden Höhepunkt darstellen, bilden *Der Wald auf der Straße* (W 148/17) und *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* (W 148/2a+2b) die absteigende Kurve, ja fast die Antiklimax des gesamten Projekts. Nach *Schwarzach St. Veit*, der redundantesten Fassung des ganzen Konvoluts, fängt der Prozess der Dehydrierung an: Alles wird – vor allem in *Der Wald auf der Straße* – kondensierend umformuliert, nicht selten eliminiert oder ganz neu geschrieben. Wenn die ersten zwei Texte eine eigene, inhaltlich wohl differenzierte Identität aufweisen, dann bilden die letzten drei einen relativ kompakten Block, der in sich nichtsdestotrotz nicht wenige Elemente der ersten zwei Fassungen aufnimmt. In den folgenden Kapiteln werden die fünf Hauptfassungen ausführlich erörtert und durchgehend miteinander verglichen, um zu verstehen, wie sich das Projekt thematisch und stilistisch entwickelt hat.

Zum Schluss werden überdies konstituierende Szenen und Aussagen von *In der Höhe* identifiziert, die Bernhard sozusagen als Grundbausteine verwendet hat und die daher in fast allen Fassungen vorkommen. Es handelt sich offenbar um einen *modus operandi*, der im späteren Schaffen des Autors sehr üblich werden sollte, und dessen Anwendung sich schon in dieser frühen Phase belegen lässt. Parallel dazu wird auch versucht, den Stil zu analysieren und zu beobachten, wie der Autor in jeder Fassung mit der Sprache umgegangen ist, wie er zum höchsten Ausdehnungspunkt des Satzes und dann zu dessen Reduzierung kommen konnte.

3.3.1 Jakob Zischek (W 148/1)

Sehr früh sollte Thomas Bernhard die Gewohnheit annehmen, seine Werke nicht nur mit Mottos, sondern auch mit Selbstziten anzufragen.²⁶ Das ist zumindest der Eindruck, den man gewinnt, wenn man das als Frontispiz herangenommene erste Blatt von *Jakob Zischek* anschaut und den Satz liest („Die Leute, die ankommen / und die Leute die abfahren, / haben alle den gleichen Ekel“), der auch auf dem folgenden Blatt – allerdings gestrichen – aufscheint. Dabei handelt es sich um einen Satz, der – hier jedoch mit korrekter Interpunktion – auch in *In der Höhe* vorkommt: „das ist meine Verrücktheit, ich laufe auf den Bahnhof, auf die Bahnsteige, hin, her: die Leute, die ankommen, und die Leute, die abfahren, haben alle den gleichen Ekel“.²⁷ Damit sei sofort und ein für alle Mal auf das osmotische Verhältnis hingewiesen, in welchem alle Hauptfassungen miteinander stehen: Wie man sehen wird, werden sich im Rahmen der Analyse jede Menge Übereinstimmungen zwischen den Fassungen ergeben, die meistens ihre endgültige Form in *In der Höhe* finden sollten.²⁸ Dieser Text, der abgeschlossen und veröffentlicht ist, und somit die beiden vorher genannten Voraussetzungen erfüllt, wird im Rahmen dieser Untersuchung als Referenztext herangezogen.

Gleich unter dem Selbstzitat befindet sich auch ein Motto von Leonardo da Vinci („Non si volta chi a stella e [sic] fisso“), eine Art Hommage an einen Autor, der als Universalgelehrter – so wie Goethe, der auch bei Bernhard oft vorkommt – in sich die Dichotomie von Natur- und Geisteswissenschaften verbindet.²⁹ Tatsächlich belegt der toskanische Denker in der Konstellation der von Bernhard geliebten Autoren eine interessante Stelle, da einige seiner rätselhaften

²⁶ Man denke bloß an die Selbstzitate von *Frost* („Was reden die Leute über mich?‘ Fragte er. / ‚Sagen sie: der Idiot? Was reden die Leute?‘“, TBW 1, S. 6), *Das Kalkwerk* („Anstatt daß ich aber während des Aufundabgehens an die Studie denke, soll er zu Wieser gesagt haben, zähle ich die Schritte und werde dadurch halb verrückt“, TBW 3, S. 6), *Korrektur* („Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer“, TBW 4, S. 6), *Der Untergeher* („Lange vorausberechneter Selbstmord, dachte ich, kein spontaner Akt von Verzweiflung“, TBW 6, S. 6). Nicht zu vergessen ist außerdem, dass Franz-Josef Murau in *Auslöschung* seinem Schüler Gambetti empfiehlt, neben Jean Paul, Kafka, Musil und Broch auch „*Amras* von Thomas Bernhard“ zu lesen – wobei sich Bernhards Buch genau in der Mitte der Liste befindet (TBW 9, S. 7).

²⁷ TBW 11, S. 22. Ähnlich formuliert befindet sich der Satz auch in *Hufnagl* (NLTB, W 148/11, Bl. 22).

²⁸ Manfred Mittermayer ist bis heute der Einzige, der *Jakob Zischek* in der Sekundärliteratur erwähnt und darauf verwiesen hat, dass es teilweise als Grundlage für *In der Höhe* dienen sollte. Vgl. dazu Mittermayer 2015, S. 142; ausführlicher in Mittermayer 2006, S. 58ff.

²⁹ Derselbe Satz von Leonardo wurde auch von Giovanni Papini und Giuseppe Prezzolini als Motto für ihre 1903 gegründete und 1907 eingestellte literarische Zeitschrift „Leonardo“ verwendet.

Sätze ausgerechnet in *Amras* – einem wiederholt als Lieblingswerk bezeichneten Text – unter den deliranten Notizen Walters aufscheinen. Auch die Lyriksammlung *In hora mortis* fängt mit einem Leonardo-Zitat an („La Luna, densa e gra[ve], densa e grave, come sta, la luna?“),³⁰ für welches aber diesmal die Quelle angegeben wird: *Philosophische Tagebücher*. Dabei handelt es sich um eine im Januar 1958 erschienene zweisprachige Rowohlt-Ausgabe, die mit einem Nachwort des Philosophen und Priesters Giuseppe Zamboni versehen ist, und in welcher sich nicht nur das Motto von *Jakob Zischek*, sondern auch dasjenige von *In hora mortis* und die Passagen von *Amras* befinden.³¹ Diese Ausgabe, die Bernhard vermutlich besaß, bietet eine Auswahl von Sprüchen, Aphorismen und Feststellungen Leonardos, die aus verschiedenen seiner Werke stammen und in ihrer Form an die Aphorismensammlung von Novalis erinnern. Das Bild Leonardos, das aus diesem Buch resultiert, musste Bernhard fast wie dasjenige seiner Lieblingsdenker „ohne System“ vorkommen:³² Nicht nur Novalis, sondern auch Pascal, Montaigne, Wittgenstein, Schopenhauer und nicht zuletzt Pavese, alles Autoren, die über ein fachübergreifendes Wissen verfügten und ihre Ansichten zum Leben, zur Natur, Literatur, Philosophie in kurzen, prägnanten Sätzen verfassten.³³ Die Rätselhaftigkeit der Sätze Leonardos und ihre vielfältige Anwendungsmöglichkeit muss bei Bernhard eine entscheidende Rolle gespielt haben: Überlegt man sich, in welchem Kontext z.B. der Satz „Grandissimi fiumi corron sotto terra“ („Ganz große Flüsse laufen unter der Erde“) in *Amras* wiedergegeben wird,³⁴ so kann man das evozierte Bild mit dem unterirdischen, unsichtbaren seelischen Kummer Walters in Verbindung bringen.

Es sei hier schließlich auch auf die Form dieser *Philosophischen Tagebücher* hingewiesen: Sie enthalten bündige Fragmente und längere Texte, die in thematische Sektionen unter Titeln wie „Erkenntnis und Erfahrung“, „Die Elemente“, „Wahrheit und Wissen“ oder „Seele und Lebenskraft“ gegliedert sind. Auch eine solche Struktur – obwohl sie eigens für diese Ausgabe künstlich angefertigt wurde, da die darin enthaltenen Texte Leonardos aus verschiedenen Manuskripten stammen – mochte Bernhard faszinieren und ihn zu weiteren Experimenten anregen.

³⁰ TBW 21, S. 161.

³¹ Vgl. Leonardo da Vinci, *Philosophische Tagebücher*, hrsg. von Giuseppe Zamboni, Rowohlt, Hamburg, 1958, S. 104 (*Jakob Zischek*); S. 68 (*In hora mortis*); S. 52, 104, 128 (*Amras*).

³² Vgl. Gespräch mit Peter Hamm, TBW 22,2, S. 105: „Aber unter den Philosophen faszinierten mich am meisten jene ohne System. Na ja, Pascal und Montaigne [...]“.

³³ Zur literarischen Beziehung zwischen Bernhard und Pavese soll bald ein Aufsatz von mir erscheinen: Stefano Apostolo, „Nicht der Tage erinnert man sich, man erinnert sich der Augenblicke“. *Reminiszenzen des Werkes Cesare Pavese bei Bachmann, Handke, Bernhard*, in „Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft“, Winter Verlag, Heidelberg (Dezember 2017)

³⁴ TBW 11, S. 164; Leonardo, S. 52f.

Man denke etwa an die ähnlich gegliederten, unveröffentlichten *Gedanken und Ansätze zu einer Philosophie der Überwindung* (W 124), deren Spuren auch im Konvolut W 148/15 des *Schwarzach*-Projekts zu finden sind.³⁵

Der Satz Leonardos auf dem Deckblatt von *Jakob Zischek* mag sich hier auf die Spannung des Autors während des Schreibgestus beziehen, den einzigen Zustand, der die Niederschrift eines Werkes ermöglicht – dabei ist auch zu bedenken, wie wichtig die Einsamkeit und die Konzentration für Bernhards Schreibprozess war. Aber dieser Satz bezieht sich in mancher Hinsicht auch auf die Hauptfigur der Fassung, einen jungen Korbflechter namens Jakob Zischek, dessen dunkle Geschichte der Leser nur fragmentarisch erfährt, weil sie an verschiedenen Punkten der Erzählung verstreut und durch andere kurze Szenen unterbrochen ist. Zischek, dessen Name an den großen Fußballer Karl Zischek (1910-1985) des legendären Wunderteams erinnert – aber irgendwie auch an den Bauer und Politiker Jodok Fink, über welchen der Großvater Freumbichler den Roman *Auszug und Heimkehr des Jodok Fink* geschrieben hatte –, hat eine krankhafte Fixierung, die anscheinend nicht leicht zu heilen ist: Er treibt sich in der Nacht in den Straßen herum und wartet auf einsame Knaben, um ihnen das Glied abzuschneiden. Zischek kann nicht aufhören, diese Perversität zu betreiben: So wie es im Motto steht, kann er sich von seinem Stern – also von seiner Fixierung – nicht abwenden.

Die Geschichte des Jakob Zischek – dessen Name eine andere Bedeutung gewinnt, wenn man an das Verb ‚zwischen‘ denkt, das auf schnelle, heimliche Bewegungen aber auch auf einen scharfen, sinisteren Laut verweist – befindet sich allerdings schon im Entwürfe-Komplex W148/7.³⁶ In einem aus mehreren maschinengeschriebenen und stark korrigierten Blättern bestehenden Entwurf, der den Titel „Der Unmensch“ trägt, hatte Bernhard das merkwürdige Schicksal Zischeks skizziert. Die Blätter dieses Entwurfs, die wahrscheinlich von Bernhard selbst ungeordnet hinterlassen wurden oder im Rahmen der ersten Zuordnungsarbeiten auseinander rieten, sind insgesamt acht: Bl. 52, 60, 104, 130, 177, 200, 323, 324. Daraus geht hervor, dass Jakob Zischek ein Perverser ist, der nach Außen hin ein anständiges Leben führt, aber in der Nacht Knaben das Geschlechtsteil abschneiden möchte. Bemerkenswert ist, dass sich Bernhard ursprünglich eine harmlosere Manie für Zischek ausgedacht hatte – wenn auch eine immerhin

³⁵ Vgl. dazu Kapitel 2.3.14 (W 148/15) und 3.3.3.3 (*Schwarzach und St. Veit als Ort für Mehrfache Inspiration*).

³⁶ Diese Interpretation lässt sich auch auf den Namen des Malers Strauch anwenden, wenn man an die Bedeutung von ‚strauchen‘ denkt. Siehe dazu Kapitel 3.3.3.3 (*Schwarzach und St. Veit als Ort für mehrfache Inspiration*).

besorgniserregende –, nämlich die Begierde, Mädchen und Frauen nachts die Zöpfe abzuschneiden. Wie aus dem Manuskript in W 148/7 hervorgeht, sind dann die Wörter „Mädchen“, „Frau“ und „Zöpfe“ gestrichen und durch „Knabe“ und „Geschlechtsteil“ ersetzt worden.³⁷ Interessant auch ist die Tatsache, dass Bernhard die Geschichte in W 148/7 in einem sehr markant journalistischen Stil verfasst hat, was natürlich an seine frühe Tätigkeit als Berichterstatter erinnert. Der Text, der im Grunde eine Kriminalgeschichte schildert, lässt sich auf die Erfahrungen Bernhards im Salzburger Gerichtshof Anfang der fünfziger Jahre zurückführen und kann, wie viele andere in W 148/7, als Übergangsmoment zwischen *Ereignisse* und dem *Schwarzach*-Projekt verstanden werden.

Die Geschichte von Jakob Zischek erfährt der Leser in W 148/1 allerdings Schritt für Schritt, da sie mit anderen Szenen – von Erzählsträngen zu reden, wäre hier vielleicht übertrieben – vermischt ist. Zum ersten Mal stößt man auf den Namen von Zischek auf Bl. 33, wo er als sehr fleißiger Angestellter eines Korbflechters im Stadtteil M.³⁸ präsentiert wird. Sein Arbeitgeber ist mit ihm absolut zufrieden, er hält ihn fast für einen Bruder und schenkt ihm sogar die Arbeitsschürzen. Bedenkt man, dass der ganze Text, so wie die anderen vier Hauptfassungen, aus zusammengeflochtenen – allerdings nicht immer zusammenhängenden – Anekdoten besteht, dann scheint die berufliche Beschäftigung Zischeks nicht so irrelevant. Auf Bl. 38 und 122 wird die titelgebende Figur als „klein und mager“ beschrieben,³⁹ mit einer beschädigten Leber, da sie bis 30 viel getrunken hat. In der Nacht, mit Mantel, Filzhut und Papierschere ausgerüstet, geht Zischek auf die Straße und wartet auf einen Jungen, um ihm das Glied abzuschneiden. Er wohnt bei einer alten Witwe, die von seinen nächtlichen Eskapaden nichts ahnt. Ein paar Male war Zischek nahe daran, seinen Plan umzusetzen, aber er war zu ungeschickt und der Junge konnte schreiend davonlaufen, ihn zur Flucht zwingend. Auf Bl. 41 wird Zischek zum Ich-Erzähler, er ist der Sache verdächtigt, aber nicht öffentlich beschuldigt. Jemand hat ein Foto gemacht, auf dem er und ein Junge zu erkennen sind, mit Gegenständen, die ihm allein gehören. Auf Bl. 75 erfährt man, dass Zischek, um die Spuren zu verwischen, immer an anderen Stellen auftaucht. Auf Bl. 105 wird er nochmals zum Ich-Erzähler und berichtet von einem Abend: Um 11 Uhr zieht er sich

³⁷ NLTB, W 148/7, Bl. 60.

³⁸ Gemeint ist das Salzburger Stadtviertel Maxglan, das auf Bl. 52 und 60 von W 148/7 unter der Streichung noch lesbar ist. Maxglan ist der Stadtteil, der an die Scherzhauserfeldsiedlung – wo der junge Thomas Bernhard seine Kaufmannslehre machte – grenzt und der auch in der Autobiografie (*Die Ursache und Der Atem*) erwähnt wird (vgl. TBW 10, S. 44, 287).

³⁹ Der Inhalt von Bl. 38 und 122 ist identisch. Bl. 122 wurde jedenfalls später abgetippt, weil die korrigierten Passagen von Bl. 38 darin schon integriert aufscheinen.

an und will zu einer Frau („Z.“) gehen, die aber nicht zu Hause war. Bei der Buchhandlung sieht er einen Jungen, mit welchem er ein Stück geht und dann ihn aber laufen lässt. Auf Bl. 107 erfährt man, dass sich Zischek schließlich an einem Jungen vergangen hat und ihn jetzt eine größere Angst ergriffen hat, entdeckt zu werden:

wenn sie erfahren, dass ich an dem kleinen Buben das Spiel getrieben habe, nur ein Spiel, es ist ihm ja nichts passiert dabei, dann werden sie auf meinen Kahlkopf spucken und mich einen Verbrecher nennen, ein „verbrecherisches Element“ [...] Ich habe den Knaben beschenkt... für meine Begriffe habe ich ihn reich beschenkt; er hat gar nicht gewusst, ob er das annehmen soll; es war viel zu viel für seine Begriffe auch... Ihm ist nichts geschehen, das weiss ich; wenn man eine solche Sache so aufzieht, wie ich sie aufgezogen habe, kann von einem seelischen Blutsturz [sic] nicht die Rede sein; der Knabe hat gar nichts bemerkt...

Auf Bl. 108-109 denkt Zischek über das Geschehene weiter nach und bereut, den Jungen nicht einmal nach seinem Namen gefragt zu haben: „Man fragt den, mit dem man sich vereinigt“. Auf Bl. 3 und 15 scheint die Figur des Erpressers „N.“ auf, der auf Bl. 111 eine Erklärung findet:

Natürlich war der Ort für diese Sache nicht der richtige Ort; ich hätte mit dem Knaben in den Park hineingehen sollen, hätte mich weit hinten bei den Jasminbüschen verstecken sollen; aber da hätte er schon Verdacht geschöpft, natürlich, da hätte er Verdacht geschöpft, hätte geschrien und wäre davongelaufen und hätte mich angezeigt. N. hat die beiden verfolgt, er hat das nicht ahnen können. N. hat sich rächen wollen, ein Untermensch, einer jener Leute, die ausgemerzt gehören... nicht ausgemerzt, aber unschädlich gemacht. Rache für die Geschichte in I., die für N. der Tiefpunkt war. Aber die Sache mit dem Knaben ist kein Verbrechen; ich weigere mich den Gedanken überhaupt intensiver aufzugreifen... das Kind hat die Sache längst vergessen...dann ist aus dem Latz ein junger Mann geworden, für den solche Kleinigkeiten nichts bedeuten.

Auf Bl. 113 gewinnt man aber den Eindruck, dass diese „Untat“ Zischek verändert hat, so wie es auch schon auf Bl. 42 vorhergesagt wird: „Das Problem liegt in der Krankheit des Jakob Z. Entweder er ist geheilt, wenn er seinen Wunsch erfüllen kann, oder er geht jämmerlich zugrunde; beides führt, von ihm aus gesehen, nur über das abgeschnittene Glied eines Knaben“. N. kommt als Erpresser schließlich auch auf Bl. 125 vor, wo er vom Ich-Erzähler (vermutlich Zischek) die Hälfte von seiner Unterstützung verlangt, um das Geheimnis weiter zu behalten.

Die ganze gruselige Anekdote von Jakob Zischek, die am ausführlichsten in dem in W 148/7 enthaltenen Entwurf geschildert ist, ist ein wichtiger narrativer Baustein des ganzen Konvoluts. In W 148/1 befindet sich eine noch durchaus verständliche Version, die dann in den späteren Hauptfassungen immer kryptischer und zunehmend reduziert wird. Auf sein Verbrechen wird in *Hufnagl* und *Schwarzach St. Veit* weiter angespielt, aber das bleibt *de facto* bloß eine der vielen Stimmen der Narration, die ohne die unterlassenen Elemente vor allem durch die Figur von „N“. bzw. „Nino“ und die ständigen Gewissensbisse des Ich-Erzählers zu erkennen ist. In *In der Höhe* scheint die ursprüngliche Geschichte von Zischek und von seinem Erpresser, nicht aufgenommen worden zu sein. Eine einzige Andeutung lässt sich aber in folgender Passage erkennen: „einer erpreßt den anderen, hat der Studienrat gesagt, es gibt fast nur Erpresser und Erpreßte, das ganze Staatsgebilde ist nur aus Erpressern und Erpreßten zusammengesetzt [...]“.⁴⁰

Jakob Zischek ist aber kein einheitlicher Text: Sehr fragmentarisch gestaltet, besteht er aus bald kürzeren, bald längeren Szenen, Aussagen, Gedanken, die in der Form mit der Struktur von *In der Höhe* eine große Ähnlichkeit aufweisen.⁴¹ Darin tauchen auch andere Geschichten auf, die – teilweise schon in W 148/7 entworfen und später in weiteren Fassungen recycelt – mit dem Schicksal des Protagonisten meistens unzusammenhängend verflochten sind. So ist es im Fall des älteren Journalisten Kutschera, des Juweliers Eligius und seiner Schwester, der alten Schauspielerin, des Studienrates, des Schaustellers, des Grafikers, oder des Geistlichen, der Selbstmord begangen hat. Es handelt sich um ein ganzes Repertoire von Figuren, die nur flüchtig erscheinen und dann wieder im Erzählstrudel verschwinden, die aber auch sehr bedeutend sind im Hinblick auf die Entwicklung des *Schwarzach*-Projekts und im Allgemeinen auf das spätere Schaffen Bernhards. Kutschera, der anscheinend eine komplizierte Beziehung mit seiner Frau hat und oft an Kopfschmerzen leidet⁴² ist eine Anspielung auf die frühere journalistische Tätigkeit Bernhards und wird in den kommenden Fassungen besser charakterisiert.⁴³ Dabei handelt es sich aber um

⁴⁰ TBW 11, S. 90. Dieselbe Passage – minimal geändert – befindet sich auch in W 148/14 (*Schwarzach St. Veit*) auf Bl. 259.

⁴¹ Dass das Fragment für Bernhard bereits zu diesem Zeitpunkt von zentraler Bedeutung war, davon zeugt auch die Reflexion des Ich-Erzählers dieser Fassung: „Warum stösst mich alles, was vollendet scheint?“ (W 148/1, Bl. 35). Derselbe Passus kommt leicht anders auch in *Hufnagl* vor (W 148/11, Bl. 77).

⁴² Vgl. W 148/1, Bl. 71. Seine Frau darf ihm nicht zusehen, während er frühstückt, sonst wird er auf sie wütend. In *Hufnagl* und *Schwarzach St. Veit* wird auch eine komplizierte Ehebeziehung geschildert, wobei der Name „Kutschera“ in *Hufnagl* getilgt und in *Schwarzach St. Veit* wiederverwendet wird. Vgl. auch TBW 11, S. 61, allerdings kommt hier der Name „Kutschera“ wieder nicht vor: „mein Nachbar geht *gegen meine* Jüdin mit Fußstritten vor“.

⁴³ In W 148/7 befinden sich schon einige Skizzen von Kutschera. Vgl. W 148/7, Bl. 320, 340f.

keine erfundene Figur: Obwohl seine Geschichte teilweise literarisiert wird, war Hans Kutschera tatsächlich ein älterer und erfahrener Kollege Bernhards. 1897 in Wien geboren und 1984 in Salzburg gestorben, war er „einer der ersten Förderer und zugleich Kritiker Thomas Bernhards“.⁴⁴ Er veröffentlichte am 7.12.1955 in der Rubrik „Kunst und Kultur“ im „Salzburger Volksblatt“ *Thomas Bernhard „furchte“*, eine Schelte über Bernhards Artikel *Salzburg wartet auf ein Theaterstück*, der am 4.12.1955 in der „Furche“ erschienen war.⁴⁵ Dass Kutschera Bernhard kannte und es sich leisten konnte, ihm Vorwürfe zu machen, davon zeugt der zwar väterliche, aber doch strenge Ton seines Artikels:

Was mag nur in den guten Jungen gefahren sein, so fragt man sich bei der Lektüre des Artikels „Salzburg wartet auf ein Theaterstück“, den unser heimischer Nachwuchsdichter Thomas Bernhard in der „Furche“ untergebracht hat. Man liest da mit Befremdung von unserem Landestheater als von einem „Rummelplatz des Dilettantismus“, in dem „eine Operette die andere jagt, eine Geschmacklosigkeit die andere übertrifft“ und man liest, daß unsere Landesbühne während der zehn Monate ihrer regulären Spielzeit „auf das Niveau einer Bauernbühne herabsinkt“.⁴⁶

Bernhard, der damals noch keine Lyrik publiziert hatte, war dem Salzburger Lesepublikum – wenn überhaupt – bloß als Journalist und Enkelkind von Johannes Freumbichler bekannt. Wer aber einen solchen Artikel schreiben konnte, in welchem u.a. dem Theater Salzburg empfohlen wird, seinen literarischen Horizont zu erweitern und Werke von Williams, Faulkner, Eliot, Miller, Andres und von all den österreichischen Dichtern zu lesen, „deren Werke jenseits der Grenzen wesentlich wurden“,⁴⁷ war der Mozarteum-Student Bernhard. Einige Monate zuvor hatte er nämlich sein Musikstudium begonnen, und es ist nicht auszuschließen, dass er in diesem anregenden

⁴⁴ Jens Dittmar, *Der Bernhardiner. Ein wilder Hund*, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, Wien, 1990, S. 180.

⁴⁵ Vgl. TBW 22,1, S. 411.

⁴⁶ Hans Kutschera, *Thomas Bernhard „furchte“*, in „Salzburger Volksblatt“, 7.12.1955, S. 4. Ein weiteres Mal sollte Kutschera mit dem gleichen Ton scharfe Kritik an Thomas Bernhard ausüben. Im „Salzburger Volksblatt“ vom 31.7.1972 erschien unter dem Titel *Der unglaubliche Thomas* seine Rezension von *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, wo u.a. zu lesen ist: „Was er [Peymann, S.A.] von der Uraufführung durch ‚Schnauze‘ und die Absage der öffentlichen Generalprobe an propagandistischen Effekten produzierte..., gibt zu der Vermutung Anlaß, daß er selber von Bernhards Stück nicht große Stücke hält. Seine Rechnung, damit bei den Premiere-Snobs ‚anzukommen‘, ging auf. Was ‚in‘ erscheinen wollte, klatschte heftig“ (Karl Ignaz Hennetmair, *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972*, Residenz Verlag, St. Pölten – Salzburg – Wien, 2014 (4. Auflage), S. 284). Karl Ignaz Hennetmair berichtet von der Enttäuschung Bernhards bezüglich dieses Artikels: „Dann sagte er [Thomas Bernhard, SA], sehr schlecht habe der siebzigjährige Hans Kutschera im ‚Salzburger Volksblatt‘ über ihn geschrieben. Der kenne ihn schon als kleinen Bub, und für den sei er halt immer noch das kleine Thomerl von der Müllnkirche“ (ebd., S. 282).

⁴⁷ Ebd.; vgl. auch TBW 22,1, S. 411.

akademischen Ambiente diese Namen kennenlernte. Ein so heftiger Artikel – der vermutlich die Konsequenz von Bernhards erfolglosem Vorsingen 1954 am selben Theater war – führte allerdings dazu, dass er vom Theaterintendanten vor Gericht gezogen wurde.⁴⁸

Es bleibt jedenfalls fraglich, ob Bernhard den älteren Kollegen wegen seiner Schelte oder zur Erinnerung an ihre Zusammenarbeit in das *Schwarzach*-Projekt einschrieb. In *Jakob Zischek* gibt es nämlich Passagen, die im Grunde ein Lob für den ehemaligen Kollegen sind: Kutschera wird als derjenige beschrieben, der immer als Letzter den Verhandlungssaal verlässt, seine Artikel zeugen von Kompetenz, weil er sich bei den juristischen Vorgängen gut auskennt. Er wird als strenger Lehrer geschildert, weil er die Schlamperei der Jüngeren nicht leiden kann, die sich nur auf das „Sensationelle“ konzentrieren und die Einzelheiten eines Prozesses vernachlässigen. Er vergleicht die Verhandlung mit einer Messe: Man kann nicht einfach nach der Wandlung davonlaufen, „wenn man das Ganze ernst nimmt“.⁴⁹ Kutschera wird auch in mancher Hinsicht zu Bernhards Selbstprojektion: An einer Stelle macht er eine kurze Tirade gegen den Staat, der als „großer Dreck“ bezeichnet wird,⁵⁰ was den Staatsbeschimpfungen der späteren Werke nicht ganz unähnlich ist.

Der Juwelier Eligius, der bis spät in die Nacht in seinem Laden arbeitet, scheint hingegen eine inzestuöse Beziehung mit der Schwester (widerwillig?) zu führen, die nachts in sein Bett hineinschlüpft und mit ihm schlafen will. Das erinnert an die Bruder-Schwester-Konstellation, die in Werken wie *An der Baumgrenze* oder *Das Kalkwerk* thematisiert wird und sozusagen eine Variante des sonst oft vorkommenden Brüderpaars darstellt. Die Figur der Schauspielerin spielt bereits in dieser frühen Phase eine wichtige Rolle. Sie kommt nicht nur in *Jakob Zischek* vor, sondern auch im Stück *Frühling*, das markante Ähnlichkeiten mit *Der Ignorant und der Wahnsinnige* aufweist. Hier wird sie allerdings nur flüchtig erwähnt: Auf Bl. 52 taucht sie als Sonja L. auf, eine ehemalige berühmte Schauspielerin, die aber heute in Vergessenheit geraten ist und am Stadtrand wohnt. Zur künstlerischen Welt gehört auch der Schausteller, der Missgeburten im Salzburger Volksgarten ausstellt und auch in *In der Höhe* vorkommt: „im Volksgarten treffe ich den Schausteller: er fährt aufs Land und schaut sich eine *Mißgeburt* an, wird sie kaufen, ein seltenes Exemplar“.⁵¹ Es ist nicht auszuschließen, dass diese merkwürdige Figur, die den Leuten

⁴⁸ Brändle, S. 98.

⁴⁹ NLTB, W 148/1, Bl. 32f.

⁵⁰ Ebd., Bl. 33. Diese Stelle wird auch in den folgenden Fassungen übernommen und scheint ohne Änderungen in *In der Höhe* auf: „*der Staat ist ein großer Dreck!*“ (TBW 11, S. 93).

⁵¹ TBW 11, S. 56.

den Anblick von schauderhaften, ungewöhnlich hässlichen Tieren anbietet, die einzige bleibende aus dem unveröffentlichten Theaterprojekt *Zirkus* ist. Diese Welt des Wundersamen und der Illusionen, die Bernhard faszinierte, ist zumindest in zwei anderen Werken bedeutungstragend: Zuerst in *Amras*, wo die Zirkusleute unweit des Turmes wohnen, und wo es auch eine Sektion gibt („Zirkus“), in welcher sie zu Wort kommen,⁵² und dann als zentrales Thema im Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit*. Der Schausteller kommt auch in *Hufnagl* und *Schwarzach St. Veit* zentraler vor, so wie der Grafiker, der aber bloß als Randfigur aufscheint (er betritt einen Milchladen in der Nähe des Gerichtsgebäudes und hört ein Gespräch zwischen der Milchverkäuferin und einigen Frauen über die nächste Teuerungswelle).

Erwähnenswert ist auch die Anekdote eines Geistlichen, der Selbstmord begangen hat und deswegen nicht kirchlich begraben werden darf (Bl. 70). Das ist ein Motiv, das an das Begräbnis von Walter in *Amras* erinnert: Da sich der Junge vom Turm hinabgestürzt hat, darf seine Leiche nach der strengsten katholischen Linie nicht ordentlich bestattet werden – eine Episode, die in ihrer Darstellung an das Begräbnis von Werther erinnert. Auch die Episode der Bestattung des Großvaters in *Die Ursache* weist eine gewisse Ähnlichkeit auf: Da weigert sich der Maxglaner Pfarrer, Freumbichler einen Platz auf dem Friedhof zuzuweisen, weil er „nicht kirchlich verheiratet“ gewesen war.⁵³ Aber die interessanteste Figur dieser Fassung ist – neben Jakob Zischek – der Studienrat. Er ist der einzige Charakter, der in allen Fassungen im gleichen Maße vorkommt und ständig scharfsinnige Urteile zu jedem Thema fällt. Er erweist sich als Mentor des Ich-Erzählers und nimmt mit seinen kurzen, prägnanten Sätzen den Maler Strauch in *Frost* vorweg. Schließlich gibt es eine Reihe von marginalen, nicht genau identifizierbaren Figuren, die nur mit ihren Initialen genannt werden („L.“, „W.“, „P.“, „M.“).

Viele dieser Figuren sind schon in W 148/7 enthalten, das sich daher als richtiger Steinbruch für *Jakob Zischek* erweist: Hier befinden sich nämlich viele Kleinprosa-Versuche, in welchen die Schicksale der in *Jakob Zischek* vorkommenden Charaktere skizziert sind, und zwar in einer Form, die unweigerlich an das Projekt *Ereignisse* erinnert (siehe dazu Kapitel zu den Überschneidungen mit *Ereignisse*).⁵⁴ In *Jakob Zischek* sind diese meist irrelevanten Geschichten nicht

⁵² Ebd., S. 117, 146ff.

⁵³ TBW 10, S. 44f.

⁵⁴ W 148/7 enthält auch viele handgeschriebene Texte, die dann in W 148/1 abgetippt worden sind, was auf das enge Verhältnis zwischen den zwei Konvoluten verweist. Man denke z.B. an Bl. 70 von W 148/7, wo drei in Absätze gegliederte Fragmente entworfen sind, die dann auf Bl. 47 von W 148/1 fast wortwörtlich wiedergegeben worden sind und die ersten 3 Paragraphen bilden – wobei der dritte Abschnitt umformuliert aufscheint.

nur zusammengebracht, sondern finden auch einen Konvergenzpunkt im Ich-Erzähler: Im Zentrum von W 148/1 beansprucht dieser für sich selbst die gesamte Identität der Figuren und behauptet, sie alle zu beinhalten:

aber ich bin der Korbflechter, der Berufsschullehrer, der Grafiker, der Studienrat, der Oberlehrer, der Fleischhauer, der Elektriker, der Gemüsehändler, der Schausteller, der Schauspieler usf., ich bin sie alle zusammen; ich kann auch sagen, dass ich die ehemalige Schauspielerin bin, dass ich L. bin, W., P., M., weiss Gott, ich bin sie alle zusammen; ich leugne es nicht, dass ich alle zusammen bin. Der Unterschied zwischen mir und diesen Charakteren besteht darin, dass ich sie alle beinhalte, während sie nur mich beinhalten...⁵⁵

Dabei handelt es sich um einen selbstbewussten Eingriff der Poetik Bernhards in das Erzählte. Der Ich-Erzähler will nicht bloß klarstellen, dass die Figuren seine eigenen Kreaturen sind und dass ihre Geschichten unwichtig sind: So interessant und gut gelungen sie auch sein mögen, sind sie immerhin seiner Macht definitiv unterstellt, und er kann mit ihnen machen, was er will. Aus dieser Passage geht vielmehr ein erster Versuch hervor, die Betonung auf das Wie zu legen statt auf das Was, denn wie etwas erzählt wird, hat letztendlich eine größere Wirkung als das, was erzählt wird. Diese Stelle kann als erste Selbstbehauptung des neuen Stils von Bernhard verstanden werden: Was ihm in dieser neuen Phase wirklich am Herzen lag, war längst nicht mehr der Inhalt, sondern es war die Form, was schließlich in *Schwarzach St. Veit* am klarsten erscheinen wird.

Dass die einzelnen Figuren eine marginale Rolle spielen, davon zeugen außerdem die vielen Passagen, die mit ihren Geschichten absolut nichts zu tun haben: *Jakob Zischek* besteht nämlich auch aus einer langen Sequenz von Überlegungen und Aussagen, die nicht unbedingt miteinander zusammenhängen und trotzdem auch in den nachher entstandenen Hauptfassungen des *Schwarzach*-Komplexes vorkommen. Im Kapitel zu *In der Höhe* werden viele dieser Bausteine – vor allem diejenigen, die in den fünf Hauptfassungen konstant aufscheinen – in einer Tabelle zusammengestellt, um besser anschaulich zu machen, wo sie am meisten verwendet wurden. Darunter sind einige vor allem deswegen erwähnenswert, weil sie auch im späteren Schaffen Thomas Bernhards vorkommen und somit die These belegen, dass der *Schwarzach*-Komplex ein Steinbruch – oder zumindest ein Ideenbehälter – für seine Produktion darstellt. Das gilt auch für thematische Elemente, die mit wichtigen Momenten in der Karriere und im Leben des Autors

⁵⁵ NLTB, W 148/1, Bl. 65.

verbunden sind, die in erster Linie erlebt und später in Literaturstücke verwandelt wurden. Man denke an die berühmte Ansprache, die Bernhard 1968 anlässlich der Verleihung des Österreichischen Staatspreises gehalten hat und im posthum erschienenen Band *Meine Preise* veröffentlicht wurde: „Verehrter Herr Minister, verehrte Anwesende, es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“.⁵⁶ Blättert man *Jakob Zischek* durch, stößt man auf folgende Passage:

„Alles ist lächerlich“, sagte M. „nur der Tod nicht, und auch er nur in dem Augenblick nicht, in welchem er eintritt, kurz darauf ist er genauso lächerlich wie kurz vorher; die Menschen sind, wie alles, von ihrer Lächerlichkeit, die ein kleiner Teil der grossen Lächerlichkeit ist, gefesselt; viele von ihnen bestehen überhaupt aus nichts anderem als aus Lächerlichkeit; würde man sie der Lächerlichkeit berauben, bliebe nichts von ihnen übrig, ja, es ist so, dass alle Menschen nichts wären ohne die Lächerlichkeit; auch die Toten wären nichts ohne ihre Lächerlichkeit“.⁵⁷

Vergleicht man die hier angeführte Stelle mit dem Einstieg der Ansprache, dann wird die Ähnlichkeit der zwei Passagen sehr deutlich. Auch in diesem Zusammenhang spielt das Konvolut W148/7 eine primäre Rolle, denn ausgerechnet darin befindet sich die Erstformulierung dieser Idee.⁵⁸ Ganze zehn Jahre vor der Skandalrede war also das Konzept der Lächerlichkeit des Lebens dem Tod gegenüber schon gedacht worden, wobei es natürlich fraglich ist, ob Bernhard beim Niederschreiben seiner Ansprache an diese Passage von *Jakob Zischek* gedacht hat, oder ob es sich dabei um eine in ihm längst kristallisierte Idee handelte. Peter Hamm spricht von der Zentralität gerade dieser Aussage in Bernhards Poetik und bezeichnet sie als „Grundmotiv“ all seiner Bücher.⁵⁹ Tatsächlich kann man aus der Lektüre vieler Texte Bernhards den Eindruck gewinnen, dieser Topos walte und gelte überall: Alles, wonach der Mensch strebt, wird als letztendlich unwert und vergeblich geschildert, die Vollkommenheit ist nie zu erreichen, die Wahrheit nie genau wiederzugeben. Dass diese Ansicht so früh erarbeitet wurde, bestärkt Hamms Ansicht und macht dieses Motiv zu einem wirklichen „Grundmotiv“. Die Stelle wurde schließlich auch in *In der Höhe*

⁵⁶ W 22, 2, S. 23.

⁵⁷ NLTB, W 148/1, Bl. 36. Die Interpunktion Bernhards ist nicht geändert worden. Dieselbe Passage, um vieles verkürzt, kommt auch auf Bl. 105 und in W 148/14 auf Bl. 239 vor.

⁵⁸ NLTB, W 148/7, Bl. 55.

⁵⁹ W 22,2, S. 118.

in einer reduzierten Umformulierung aufgenommen: „alles ist lächerlich, alles und jedes, darüber besteht kein Zweifel, nur der Tod ist nicht lächerlich, nur der Tod nicht, der Tod verbietet es sich, lächerlich zu sein: der Tod *tritt ein*“.⁶⁰

Auf Bl. 16-18 befinden sich dann einige Skizzen über einen Sanatoriumsaufenthalt, die unweigerlich an eine im autobiografischen Band *Die Kälte* enthaltene Passage erinnern. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich um eine autobiografische Reminiszenz handelt, weil es am Anfang die Zeitangabe „Einen Tag vor meiner Entlassung aus dem Krankenhaus – heute vor vier Jahren“ gibt, die auf den letzten Aufenthalt am Grafenhof verweist und – will man sie für autobiografisch halten – die Arbeit an *Jakob Zischek* zumindest auf 1955 datieren würde, was aber sehr unwahrscheinlich ist.⁶¹ An dem Tag geht der Ich-Erzähler all das, was er an dem Ort erlebt hat, nochmals durch. Erwähnt wird das ständige Sterben der älteren Patienten neben ihm, die regelmäßigen Punktionen, die gelbgrüne Flüssigkeit, die aus seinen Lungen aufgesaugt wird, das furchtbare Abnehmen, der Todesgeruch, der über allem schwebt. An einer Stelle schreibt dann Bernhard: „INFLUENZA und MORGUE, mein liebstes und mein zweitliebstes Wort“.⁶² Der Satz, der dann auch in anderen Fassungen aufscheinen wird und ziemlich rätselhaft ist, enthält ein italienisches und ein französisches Wort, was für die Neigung Bernhards zu fremden Sprachen und Lauten spricht.⁶³

Andere Reflexionen zur Krankheit, zur damit verbundenen Isolierung und zu den Konsequenzen, die dieser Zustand ins Leben eines jungen Mannes bringt – und da lässt sich eine verhüllte Anspielung auf die Sexualität spüren –, befinden sich auch auf Bl. 108. Das sexuelle Element, nicht selten mit homoerotischen Zügen, tritt in *Jakob Zischek* und im Allgemeinen im ganzen Konvolut nicht selten auf. Auf Bl. 75 liest man eine Passage, die fast unverändert auch in *In der Höhe* vorkommt:

⁶⁰ TBW 11, S. 76

⁶¹ Bernhard beendete seinen zweiten Sanatoriumsaufenthalt freiwillig am 11. Januar 1951 (vgl. Mittermayer 2015, S. 84). Die Zeitangabe „heute vor vier Jahren“ ist sehr wahrscheinlich reine Erfindung. Dass Bernhard *Jakob Zischek* ganze fünf Jahre vor *Hufnagel* geschrieben hätte, ist schwer zu glauben. Vgl. Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*).

⁶² NLTB, W 148/1, Bl. 16. Auch hier handelt es sich um eine Übernahme aus W 148/7, wo „Influenza“ als „liebstes Wort“ bezeichnet wird (Bl. 322, handgeschrieben).

⁶³ Vgl. Kapitel 3.3.3.3 (*Schwarzach und St. Veit als Ort für mehrfache Inspiration*).

Der Genuß, junge Männer in abgewetzten Lederanzügen anzuschauen, reizt mich zum Erbrechen, der sich von Jahr zu Jahr verstärkende Genuß im Anschauen von Uniformen, Uniformierten: tierische Anteilnahme am Menschen *leid* Menschen *zugrundegehen*, Menschen *abarbeiten*: Gruppen: Militär, Feuerwehr, Gendarmerie, Polizei: die gespannten Hosen, organisierte Arbeiterkolonnen [...]⁶⁴

In der hier nicht angeführten Stelle von *Jakob Zischek* ist auch die Rede von Polizisten auf Motorrädern,⁶⁵ die den Leser sofort an das Theaterstück *Der Präsident* erinnern. Auch wenn Bernhard in seinen veröffentlichten Werken sehr scharfe Kritik der etablierten Macht gegenüber ausgeübt hat, ist das Verhältnis zur Polizei und zum Militär in dieser Fassung sehr ambivalent und schwankt zwischen Faszination und Unerträglichkeit. Das hat sehr wahrscheinlich damit zu tun, dass auch Polizisten und Soldaten im Grunde einer höheren Macht untergeordnet sind, deren Befehle sie bloß ausführen. Auf Bl. 100 liest man nämlich, dass die Uniform ein „Zauber“ ist und alle, die sie tragen, zur „Hunderasse“ macht.⁶⁶ Andererseits hindert sie ihre Stellung nicht, gegen diejenigen zu wüten, die ihnen unterstellt sind, wie am besten aus dem Lyrikzyklus *Die Irren Die Häftlinge* hervorgeht.⁶⁷

Auf Bl. 11 trifft der Ich-Erzähler auf einen ehemaligen Schulfreund, einen ganz einfachen Menschen, der sich aber eingebildet hat, mit dreißig etwas Großes im Leben erreicht zu haben. Er wird als dick beschrieben, mit einer Hose, die ihm zerplatzt; er schlägt vor, zusammen etwas trinken zu gehen. Der Ich-Erzähler hat aber keine Lust und geht weg, nachdem er ihn beschimpft hat („Trottel“).⁶⁸ Das kann als Vorwegnahme einer weiteren Szene aus der Autobiografie verstanden werden, diesmal aber aus *Der Keller*, wo der Ich-Erzähler von einem Treffen mit einem alten Bekannten berichtet:

„Er meinte, ich solle mit ihm zu Mittag was essen gehen, und ich machte einen Umweg und ging mit ihm essen, in den Sternbräugarten hinein auf ein Bier, Wurst und Brot. Er habe sich unter seinem Leben etwas anderes vorgestellt, als er dann tatsächlich habe leben müssen, meinte er, nicht mit

⁶⁴ TBW 11, S. 61. Vgl. auch Mittermayer 2006, S. 58; Mittermayer 2015, S. 142. Dieselbe Passage kommt auch in *Hufnagel* mit kleinen Änderungen vor, wobei es dort der Schauspieler ist, der sie ausspricht (W 148/11, Bl. 41).

⁶⁵ NLTB, W 148/1, S. 75.

⁶⁶ Dieselbe Passage findet man bereits in W 148/7, Bl. 330.

⁶⁷ „Da auf dem Hof, da stehn die Pharisäer, / vom Koppel bis hinunter Kreatur! / Die Knüppelschläger, Schreier, Schießer, Späher / im fetten Stiefelschwarz der Präfektur. / [...] Was so ein Knüppel auf dem Kopf ruiniert, / das weiß ich schon, der bellt mir in den Ohren“ (TBW 21, S. 267).

⁶⁸ NLTB, W 148/1, S. 11.

diesen Worten, aber dem Sinn nach. [...] *Servus* und *es ist alles egal*, hatte er zum Abschluß gesagt, als ob ich das gesagt hätte“.⁶⁹

Diese Bekanntschaft stammt aus der Zeit, wo Bernhard im Laden von Karl Podlaha in der Scherzhauserfeldsiedlung (Salzburg) arbeitete. Der Mann, den Bernhard nicht sofort erkennen kann, stellt das Gegenteil des ehemaligen Mitschülers dar: Nüchtern und bodenständig, hat er als langjähriger Bauarbeiter – im Unterschied zum jungen Bekannten – eine desillusionierte Ansicht über das Leben. Der autobiografische Bernhard ist tatsächlich froh, ihn getroffen zu haben und behauptet, die Sichtweise des alten Freundes teilen zu können. So wie Bernhard im Theaterstück *Minetti* ein „Porträt des Künstlers als alter Mann“ von Bernhard Minetti macht – eine klare Anspielung auf *A Portrait of the Artist as a Young Man* von Joyce –, könnte man spekulierend diese Autobiografie-Skizze für ein Gegenstück der Episode mit dem Mitschüler in *Jakob Zischek* halten, und somit als Porträt eines Bekannten aus der Jugendzeit als alter Mann verstehen.

Auch die Musik spielt bereits in diesem frühen Text eine bedeutende Rolle. Auf Bl. 46 findet sich eine ganze Reihe von Anmerkungen zur Wichtigkeit der Musik für den Ich-Erzähler, der sich fragt, warum er kein Instrument mehr spielt und behauptet, er sei ohne Musik nichts mehr. Er kann die Gedanken an die Musik nicht mehr loswerden und besucht sogar das Mozarteum, wo er einige Jahre vorher studiert hat. Er betritt die Zimmer, wo er Kurse besucht hat, wo andere Studienkolleginnen ihre Instrumente studiert haben, aber es ist alles leer. Alle haben das Studium abgeschlossen und sind von Salzburg abgereist, wo der Ich-Erzähler gezwungenermaßen alleine geblieben ist, von jedem verlassen.

Auf B. 34 ist die Rede von faulen Tomaten, die im Magen des Ich-Erzählers gären. Diese weitere, namenlose Stimme, die in der ersten Person auftritt, lebt alleine mit einem Hund in sehr ärmlichen Verhältnissen und kommt auch in den folgenden Fassungen vor. Die Stelle mit den Tomaten erinnert an die 1954 publizierte Kurzerzählung *Großer, unbegreiflicher Hunger*, in welcher ein Gemüsehändler dem Ich-Erzähler einige alte Tomaten schenkt, nachdem dieser für ihn den Platz vor seinem Stand zusammengekehrt hat.⁷⁰ Die Figur des Gemüsehändlers, der den Hund des Ich-Erzählers schlagen will, weil er ihm den Mantel zerrissen hat, kommt auch sehr oft

⁶⁹ TBW 10, S. 211.

⁷⁰ Vgl. TBW 14, S. 486f: „Bald ging ich und aß Tomaten, Früchte des irdischen Paradieses, Früchte aus Tausend und einer Nacht, mit einem leichten Geruch der Fäulnis [...]. Ich stopfte meinen Bauch mit Früchten voll, eine nach der anderen verschluckte ich, überwürgte mich beinahe bis zum Schmerz“.

im *Schwarzach*-Projekt vor.⁷¹ Er stellt trotzdem kein Unikat im Kosmos Bernhards dar: Das unveröffentlichte Theaterstück *Die Gruft* spielt in der Gruft eines Gemüsehändlers, der mit seiner Frau und einer „Säuferin“ begraben ist. In diesem frühen Text wird bereits die Austauschbarkeit der Begriffe ‚Komödie‘ und ‚Tragödie‘ behandelt, wie Bernhard in das Manuskript schrieb: „Dieses Stück ist eine kleine Komödie. Es ist aber auch ein tragisches Stück. So gesehen, vertrieb es mir meine Langeweile und den Verstand“.⁷²

Jakob Zischek enthält aber auch einige interessante Überlegungen zum Schreibprozess und generell zur Arbeit Bernhards, wie z.B. folgende Stelle:

Ich schreibe eine Zeile „Wirf meinen Schatten...“ dann breche ich wieder ab; seit wieviel Wochen habe ich keine ordentliche Zeile mehr geschrieben?, es ist unwichtig, ob ich etwas geschrieben habe oder nicht, es ist gänzlich unwichtig; aber diese Zeile liesse sich fortsetzen; sie liesse sich entwickeln; aber das muss ein besonderer Zeitpunkt sein; ich stöbere in meinen Manuskripten und finde nicht einen Vers, auf den ich stolz wäre; alles kommt mir abgestanden vor, überlebt; vorbei; meistens sind es nur Erinnerungen, die mit dem Vers zusammenhängen, die den Vers für mich lesenswert machen; aber wenn jemand diese Erinnerungen mit mir nicht teilen kann... Für den ist dieser Vers nichts wert, dem sagt er nichts [...].⁷³

Die zitierte Stelle im oben angeführten Auszug bezieht sich auf das Gedicht *Psalm*, das tatsächlich mit „Wirf meinen Schatten über mich...“ anfängt und – obwohl erst 1960 als Privatdruck erschienen – bereits während der ersten Arbeiten am *Schwarzach*-Projekt entstanden sein soll. *Psalm*, das zwar sehr eigenwillig gesetzt gedruckt wurde, war ursprünglich in Verse (Strophenform) gegliedert, wie aus einer im Nachlass erhaltenen Fassung hervorgeht.⁷⁴ Auch in W 148/4b und in einem in W 148/8 enthaltenen Entwurf von *Schwarzach St. Veit* als Teil des Romanprojekts vorhanden, kommt das Gedicht tatsächlich am Schluss der Hauptfassung W 148/14 vor, allerdings in einer fragmentarischen Form und mit dem Rest der Prosa verflochten. Die oben angeführten Zeilen sind sehr aussagekräftig und drücken eine gewisse Hilflosigkeit aus, als würden sie auf eine Schreibblockade und gleichzeitig auf die Angst verweisen, nicht verstanden werden zu können. Es wäre nicht übertrieben, den geschilderten Zustand als autobiografisches Moment zu verstehen und ihn daher auf die Situation Bernhards Ende der fünfziger Jahre zurückzuführen.

⁷¹ In *Jakob Zischek* auf Bl. 34 und 92f.

⁷² TBW 15, S. 444.

⁷³ NLTB, W 148/1, Bl. 10. Diese Passage findet man fast unverändert auch in *In der Höhe*, allerdings ohne die Referenz an *Psalm* (vgl. TBW 11, S. 13).

⁷⁴ TBW 21, S. 471f.

Auch auf Bl. 13 klagt der Ich-Erzähler, nicht verstanden zu werden und von denjenigen, die sein Gedicht nicht verstehen, erniedrigt zu werden („vor der ganzen Öffentlichkeit schänden sie mein Gedicht!“).⁷⁵

Auf der mühsamen Suche nach einem Stil und somit einem eigenen Platz im Literaturbetrieb, war Bernhard im stetigen Schreiben ganz vertieft, das innerhalb derselben Arbeit zur parallelen Herausarbeitung von mehreren Ideen, Situationen, Lösungen führte: „Du greifst eine Idee auf, du verfolgst sie, du verlierst die Idee, du nimmst eine neue Idee auf, du verlierst auch die, und so weiter; keine deiner Ideen ist ausgeführt worden, lauter halbfertige Ideen liegen herum“.⁷⁶ Und so, statt ein gebändigtes literarisches Produkt zu liefern, führt die Schreiberfahrung zu einer ständigen Erweiterung desselben:

Du tust etwas, du fängst etwas an, du setzt es fort, es nimmt Formen an, die du nicht vorausgesehen hast, aus einer Arbeit wird eine tausendfache Arbeit, die in keinem Verhältnis zu ihrem Aufwand steht; du machst eine Arbeit, deren Ergebnis sie nicht verstehen, die sie missverstehen müssen, weil ihr Gehirn ein Untergehirn ist [...].⁷⁷

Diese Stelle, die eine weitere selbstbezogene Reflexion über das Prosaschreiben ist, bildet einen auffälligen Kontrast zu den Gedichten und den Theaterstücken, die zu dieser Zeit entstanden sind: Wenn in ihnen die Sprache sehr vorsichtig, ja fast sparsam dosiert wird, so findet man in der Prosa Bernhards – die *Ereignisse*-Stücke ausgenommen – das diametral Entgegengesetzte, und zwar die Ausdehnung der Sprache. Bereits zu diesem Zeitpunkt musste Bernhard klar geworden sein, dass seine Prosa eine „tausendfache Arbeit“ werden konnte, die teilweise „in keinem Verhältnis zu ihrem Aufwand steht“.

Es ist schließlich wichtig zu beobachten, dass in *Jakob Zischek* sehr oft der Name eines gewissen „Hufnagl“ erwähnt wird. Meistens ist es der Studienrat, der isolierte Bemerkungen zum gesundheitlichen bzw. geistigen Zustand dieser Figur macht, und somit eine Brücke zur nächsten Hauptfassung schlägt. Hufnagl kommt zum ersten Mal auf Bl. 4 vor („Hufnagl‘ sagt der Studienrat zu M. ‚habe ich trotz seiner Jugend immer misstraut“), dann auf Bl. 18 („Hufnagl ist unappetitlich‘, notiert der Studienrat“), auf Bl. 21 („Hufnagl verdient zu wenig, das ist alles, auch seine Krankheit hängt damit zusammen‘, notiert der Studienrat“), auf Bl. 86 („Hufnagl lässt sich

⁷⁵ NLTB, W 148/1, Bl. 13.

⁷⁶ NLTB, W 148/1, Bl. 14.

⁷⁷ NLTB, W 148/1, Bl. 30. Dieselbe Stelle kommt auch in *Hufnagl* vor (W 148/11, Bl. 51), allerdings mit Sofortkorrekturen, Streichungen und Ergänzungen.

nicht blicken‘, notiert der Studienrat, nachdem er es zu M. gesagt hat“), auf Bl. 91 („In der Hitze existiert nurmehr mein Fleisch, ich peitsche es über den Marktplatz; ich bin der Viehtreiber Hufnagls!“), auf Bl. 102 („Was macht Hufnagl?“ hat der Studienrat M. gefragt“), auf Bl. 106 („Hufnagl habe ich trotz seiner Jugend immer misstraut“, sagte der Studienrat zu M.“, wie auf Bl. 4). Wenn vorhin behauptet wurde, dass der Studienrat in mancher Hinsicht eine Vorstufe zur Figur des Malers Strauch darstellt, so hat man hier den Eindruck, dass er in sich auch die Rolle des Ich-Erzählers von *Frost* beinhaltet. Wie der Famulant des Debütromans notiert er alles, was Hufnagl macht, wie es ihm gesundheitlich geht und was die Ursachen seiner Krankheit sein könnten. Die Figur von Hufnagl ist noch eine sehr flüchtige Präsenz in *Jakob Zischek*, aber die Tatsache, dass der Name genannt wird, weist darauf hin, dass er sich bereits in die Schreibpläne Thomas Bernhards eingeschlichen hat, und dass Bernhard selbst dabei war, den Boden für eine neue Arbeit zu vorbereiten. Es stellt sich also die Frage: Wer ist Hufnagl?

3.3.2 *Hufnagl* (W 148/11)

3.3.2.1 Ein Roman in der Manier Dostojewskis

Hufnagl sitzt in einem Café. Er ist der Ich-Erzähler und merkt, wie die Kellner neuerdings seinen Namen gelernt haben und ihn jetzt „Herr Hufnagl“ oder „Herr Redakteur“ nennen.⁷⁸ Hinter einer Zeitung versteckt, beobachtet er alles, was im Café passiert, wer hereinkommt, wie höflich die Kellner die Gäste bedienen und ob sie ihre Gewohnheiten kennen. In seinen Gedanken überlegt er, dass ihn die Kellner unter gewissen Umständen umbringen könnten, aber diese bewegten Zeiten sind glücklicherweise vorbei. Auf einmal kommt der Komponist „O.“ herein, er setzt sich zu Hufnagl hin und erzählt von seiner neusten Komposition. So wie der ehemalige Mitschüler von *Jakob Zischek* bildet auch O. sich ein, etwas Großes errungen zu haben, ein Genie zu sein.⁷⁹ Er verdient gut und heiratet bald. Hufnagl geht es allerdings anders, er gesteht dem Freund, seit Tagen nichts geschrieben zu haben.⁸⁰ Der Komponist freut sich darüber und sagt, dass solche Momente der Unproduktivität für einen schöpferischen Geist doch notwendig seien, wobei der Ich-Erzähler Hufnagl weiß, dass O. in Wahrheit seine Stücke für wertlos hält. Dann setzt sich auch eine Frau zu den beiden, sie ist Schauspielerin und Hufnagl überlegt sich, sie mitzunehmen. Allerdings hat er sich vorgenommen, eine Zeit lang auf Frauen zu verzichten, deshalb kehrt er alleine nach Hause zu seinem Hund zurück.

Das ist der Einstieg *in medias res* von *Hufnagl*, der zweiten Hauptfassung des *Schwarzach*-Konvolutes. Es gibt viele Andeutungen, die sich bereits in diesem ersten Ausschnitt entschlüsseln lassen. Während die ganze Szene im Grunde eine Anspielung auf eine anscheinend alte Gewohnheit Bernhards ist, der leidenschaftlicher Café-Besucher war,⁸¹ verweist die Idee einer potentiellen Feindlichkeit der Kellner den Gästen gegenüber auf ein in seiner ganzen Produktion oft rekurrierendes Thema: Das Verhältnis zwischen Herrn und Diener und die Insubordination der Untergebenen. Die Figur von O. kann außerdem als Literarisierung des Freundes

⁷⁸ NLTB, W 148/11, Bl. 2.

⁷⁹ Die Stelle mit dem ehemaligen Schulfreund kommt trotzdem auch in *Hufnagl* vor (vgl. W 148/11, Bl. 32).

⁸⁰ NLTB, W 148/11, Bl. 3. Auf Bl. 12 kommt artikulierter auch jene Passage von *Jakob Zischek* vor, wo der Ich-Erzähler behauptet, seit Wochen keine Zeilen geschrieben zu haben. Vgl. W 148/1, Bl. 10, und TBW 11, S. 13.

⁸¹ Vgl. Brändle, S. 111: „Thomas war nicht nur ein passionierter Kaffeehausbesucher – vor allem wegen der Zeitungen, die dort auflagen –, er war notgedrungen auch ein regelmäßiger Gasthausgeher“.

Gerhard Lampersberg interpretiert werden, der bekanntlich das Werk Bernhards nie wirklich schätzte.⁸²

Allererste Andeutungen auf *Hufnagl* befinden sich in dem bereits zitierten Konvolut W 148/7. Es handelt sich dabei um Sätze, die denjenigen von *Jakob Zischek* zur Figur Hufnagls sehr ähnlich sind, und die nur in der Schreibweise einen Unterschied aufweisen: In W 148/7 heißt nämlich Hufnagl noch „Hufnagel“. Auf Bl. 285 schreibt Bernhard mit blauem Kugelschreiber: „Hufnagel hat niemand, er hat nie jemand gehabt“, notiert der Studienrat, „ich konnte für ihn niemals sein“. Auf Bl. 210 fragt der Studienrat, was Hufnagel macht, und auf Bl. 235 behauptet er, Hufnagel immer seltener zu sehen. Es folgt die Feststellung, dass Hufnagel andauernd tiefer in seinen Irrsinn versinkt (Bl. 266) und dass er den Studienrat nicht mehr grüßt, sich also lächerlich gemacht hat (Bl. 317). Alle diese Bemerkungen kommen in W 148/11 nie vor, aber in mancher Hinsicht können sie als Privatüberlegungen bzw. Notizen des Studienrats verstanden werden, der in dieser Fassung viel Zeit mit Hufnagl verbringt und somit die Chance hat, ihn näher kennenzulernen.⁸³

Bei *Hufnagl* handelt es sich um einen Text, der im Großen und Ganzen besser gelungen ist als *Jakob Zischek*. Sein Inhalt – obwohl immer noch fragmentarisch, bald in größere, bald in kleinere, manchmal sogar einzeilige Absätze gegliedert – erweist sich als kohärenter organisiert, die Geschichte ist einfach verfolgbar und problemlos verständlich.⁸⁴ Eins fällt in dieser zweiten Stufe von Bernhards Experimentieren sofort ins Auge: Der ganze Text umfasst viele der Fragmente bzw. Kurzgeschichten von *Jakob Zischek*, die hier in erster Person wiedergegeben werden. *Hufnagl* ist also der Versuch eines Ich-Romans, in welchem ein großer Teil des narrativen Stoffes von *Jakob Zischek* ordentlicher umstrukturiert und auf eine homodiegetische Weise übernommen wurde. Es ist beispielsweise nicht mehr Kutschera, der von seiner Frau unbeobachtet und ungestört frühstücken will, sondern Hufnagl von seiner Zimmerfrau (Bl. 16); es ist nicht mehr Kutschera, der am fleißigsten die Verhandlungen besucht, davon berichtet, sich über die Schlampligkeit der jungen Berichterstatter und des Staates beschwert, sondern Hufnagl in erster Person

⁸² Vgl. Maja Lampersberg in Fialik, S. 106f: „Er [Lampersberg] hat ihn [Bernhard] immer zu sehr kritisiert. Bei aller Liebe hat er seine Literatur nie ganz ernst genommen“.

⁸³ Allerdings gibt es eine Stelle in *Hufnagl*, wo der Studienrat behauptet, N. „trotz seiner Jugend immer misstraut“ zu haben (W 148/11, Bl. 26). Das ist eine Variation des bereits in *Jakob Zischek* vorhandenen Satzes „Hufnagl habe ich trotz seiner Jugend immer misstraut“ (W 148/1, Bl. 106).

⁸⁴ Im Unterschied zu *Jakob Zischek*, das von Manfred Mittermayer als wichtiger Text wegen seiner Ähnlichkeiten mit *In der Höhe* hervorgehoben wurde, ist *Hufnagl* bisher nicht einmal ansatzweise analysiert worden. Dieser Titel scheint nur in den Werkausgabe-Kommentaren zu *Frost* und *In der Höhe* unter den anderen Fassungen des Konvolutes auf (Vgl. TBW 1, S. 340; TBW 11, S. 337).

(Bl. 95-96). Und es ist ebenfalls Hufnagl, der die Rolle des Grafikers übernimmt und sich das ganze Gespräch zwischen der Milchverkäuferin und den Frauen im Milchladen anhört (Bl. 90). In gewisser Weise hat Bernhard hier jene Idee in die Praxis umgesetzt, die er bereits in *Jakob Zischek* ansatzweise formulierte: „aber ich bin der Korbflechter, der Berufsschullehrer, der Grafiker, der Studienrat, der Oberlehrer, der Fleischhauer, der Elektriker, der Gemüsehändler, der Schausteller, der Schauspieler usf., ich bin sie alle zusammen“.⁸⁵ All diese Figuren – bis auf den Berufsschullehrer, den Studienrat und den Elektriker, die in dem Text marginal vorkommen – sind vom Ich-Erzähler Hufnagl sozusagen absorbiert worden. Es wird also klar, dass Bernhard zu diesem Zeitpunkt – wenn er noch kein „Geschichtenzerstörer“ war, wie er sich einige Jahre später im Film *Drei Tage* bezeichnen sollte –,⁸⁶ zumindest schon ein Geschichtenumgestalter war.

Hufnagl ist Journalist und lebte bis vor ein paar Wochen mit seiner Frau Marie auf dem Land, nachdem ihn ihre Eltern – um seine Gleichgültigkeit und Passivität zu besiegen – zur Hochzeit gezwungen haben. Er hat mit ihr beschlossen, ein paar Wochen in der Stadt zu verbringen, um besser schreiben zu können. Eines Abends, nachdem er seinen Artikel in der Redaktion geschrieben hat, schlägt er, statt zum Autobus zu gehen und nach Hause zu fahren, unerwartet einen anderen Weg ein und stößt auf einen Knaben, an welchem er sich vergeht. Ab diesem Moment ändert sich sein Leben radikal. Er schämt sich zutiefst, dieses Verbrechen begangen zu haben, er schafft es nicht mehr, mit Maria zusammen zu sein, und verzichtet auf alles, was ihm bislang wichtig in seinem Leben war, sogar auf die Schlachtung des Schweins – ein Detail, das an die Erzählung *Der Schweinehüter* erinnert. Er bedauert, Maria geheiratet und seine mysteriöse, nie genannte Krankheit unterschätzt zu haben, die – wie er wissen musste – früher oder später doch wieder ausbrechen sollte.

In dunklen Gedanken versunken, verfällt er bald dem Verfolgungswahn, denn er fürchtet, es könnte einen Augenzeugen dieser Untat geben. Das begangene Verbrechen – das offensichtlich demjenigen von *Jakob Zischek* sehr ähnlich ist, auch wenn in diesem Fall von abgeschnittenen Knabengliedern keine Rede ist – wurde tatsächlich von der Figur „N.“ beobachtet. Der paranoide Hufnagl überlegt sich tausendmal, was passieren würde, wenn N. das Geschehene weiter erzählen sollte: Die Leute würden ihn isolieren, verachten, auf seinen „Kahlkopf spucken“ und

⁸⁵ NLTB, W 148/1, Bl. 65.

⁸⁶ Vgl. TBW 22,2, S. 59f: „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“.

ihn „einen Verbrecher nennen“.⁸⁷ Vergeblich versucht er, sich zu beruhigen und zu denken, dass dem Jungen nichts geschehen ist: „...der Kleine hat überhaupt nichts bemerkt...“.⁸⁸ Viele der Überlegungen von *Jakob Zischek* bezüglich des Verbrechens tauchen auch in dieser Fassung wieder auf. Auf Bl. 22 bereut Hufnagl z.B., den Knaben nicht einmal nach seinem Namen gefragt zu haben.

Um sich die Zeit zu vertreiben macht Hufnagl lange Spaziergänge mit seinem Hund am Flussufer, auf dem Berg und in der Stadt – durch die vielen erwähnten Orte und Straßennamen lässt sich diese mit Salzburg identifizieren –, aber nichts kann ihm helfen. Er denkt ständig an den Tod und dass alles, was er bis dahin gemacht hat, nichts Anderes als Vorbereitung auf den Tod ist (Bl. 34). Einmal versucht er sogar, Selbstmord zu begehen, er macht einen Knoten am Fensterbalken seines Zimmers, aber schließlich reißt alles ab (Bl. 22). Als es ihm endlich gelingt, seinen mutmaßlichen Erpresser N. zu treffen, ist er nicht imstande zu verstehen, was dieser beabsichtigt, ob er ihn bei der Polizei anzeigen oder einfach unbestraft laufen lassen will. Enttäuscht und niedergeschlagen kehrt er heim und beschließt, am folgenden Tag N. die Hälfte seines Gehalts als Journalist zu geben, um ihn stillschweigend zu bestechen. Als er wieder vor N. steht, kann er vor lauter Aufregung den Mund kaum aufmachen. Ihm fließen fast die Tränen die Wangen herunter, er kann N. bloß die Geldscheine rasch in die Hand drücken und läuft davon. Einen Tag später, kurz vor Mitternacht, läutet es an der Tür. Unten auf der Straße ist niemand zu sehen, aber die Zimmerfrau kommt bei Hufnagl herein und übergibt ihm einen Umschlag. Drinnen findet der Protagonist nur die Geldscheine von N., aber keine Nachricht. Er ist verzweifelt, zieht sich an und läuft zum Friedhof (Bl. 109-110).

Diese angespannte Situation, die ständige Angst, enttarnt zu werden, und vor allem die feine Darstellung der Gedankengänge im Kopf eines Verbrechers erinnert den Leser an ein Meisterwerk der Weltliteratur, nämlich an *Schuld und Sühne*. Obwohl dieses Buch in der Produktion Bernhards nie erwähnt wird, behauptet der Autor in dem autobiografischen Band *Der Atem*, von Dostojewski während des Sanatoriumsaufenthalts – also noch vor der Niederschrift von *Hufnagl* – *Die Dämonen* gelesen zu haben:

Ich vertiefte mich in Verlaine und Trakl, und ich las Die Dämonen von Dostojewski, ein Buch von dieser Unersättlichkeit und Radikalität und überhaupt ein so dickes Buch hatte ich vorher in meinem

⁸⁷ NLTB, W 148/11, Bl. 5. Auch in *Jakob Zischek*, W 148/1, Bl. 107.

⁸⁸ NLTB, W 148/11, Bl. 6. Das ist offensichtlich eine Umformulierung von dem, was in *Jakob Zischek* passiert. Vgl. W 148/1, Bl. 107, und Kapitel 3.3.1 (*Jakob Zischek*).

Leben nie gelesen, ich betäubte mich, ich löste mich für lange Zeit in den Dämonen auf. Als ich wieder zurückgekehrt war, wollte ich eine Zeitlang nichts anderes lesen, weil ich mir sicher gewesen war, in eine ungeheure Enttäuschung zu fallen, in einen entsetzlichen Abgrund.⁸⁹

Das literarische Niveau des *Hufnagl*-Textes liegt freilich noch fern von der grandiosen Psychologie und Narration Dostojewskis, aber im Grunde kann auch dieser Text für eine Kriminal- und Verfolgungsgeschichte gehalten werden, die sich gänzlich im Kopf des Verbrechers abspielt. Der größte Unterschied zwischen Rodion Raskol'nikov und Hufnagl besteht aber darin, dass es dem ersten nach dem Verbrechen gelingt, sich zwar mühsam, aber doch fast bis zum Ende kalkuliert und tadellos als Unschuldiger zu verhalten, während der zweite die ganze Zeit innerlich von Zweifeln zerfressen wird.⁹⁰ Was aber *Hufnagl* noch spannender macht, ist der Umstand, dass der Ich-Erzähler selbstbewusst alles aufschreibt, was ihm passiert: „Wozu schreibe ich das alles auf?, diese sinnlosen Sachen; diese sinnlosen Äusserungen?; diese verborgenen und dann wieder ganz offen zutage tretenden Unsinnigkeiten...?“⁹¹ Irgendwie hat man den Eindruck, dass hier auch eine gewisse Dosis von Psychoanalyse ins Spiel kommt: Wie der Ich-Erzähler in Italo Svevos *Zeno Cosini*, Zeno selbst, auf Empfehlung des phantomhaften Doktor S. das Erlebte, alltägliche Banalitäten aber auch Kindheitserinnerungen, niederschreibt – sozusagen eine Art Tagebuch führt, um die Ursache seiner Krankheit zu untersuchen –, so versucht auch Hufnagl, jeden Tag ausführliche Notizen zu seinem Tagesablauf und zu seinen Gedanken aufzusetzen. Das Tagebuchschreiben ist, wie man sehen wird, eine Praxis, die an manchen Stellen von *Schwarzach St. Veit* – aber auch von *Amras* – expliziter vorkommen wird.⁹²

Das unglückliche Schicksal des Ich-Erzählers, das bereits auf den ersten Blättern enthüllt wird, hat allerdings in der Darstellung seinen Gipfel noch nicht erreicht: Auf Bl. 8 erfährt man, dass er bereits einige Wochen nach der Hochzeit mit Marie eine Affäre mit einer verheirateten Frau, „L.“, angefangen hat. Solch eine Kombination von Untreue und Perversität stellt also den Grund dar, warum für Hufnagl die Heimkehr – obwohl begehrt – absolut unmöglich ist. L. – die

⁸⁹ Vgl. TBW 10, S. 396f.

⁹⁰ Im Gespräch mit Maria Fialik sagte Gerhard Lampersberg: „Er hat auch ein Romanmanuskript angefangen, beeinflusst von Dostojewski, das habe ich vertont. Das war, bevor er mit der Prosa angefangen hat. *Brief und Antwort*“ (Fialik, S. 59). Kann es sein, dass es sich bei diesem Dostojewski-Roman um eine Vorstufe zu *Hufnagl* oder – noch plausibler, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass die Verfolgungsgeschichte auch darin vorkommt – zu *Jakob Zischek* handelt?

⁹¹ NLTB, W 148/11, Bl. 54. Die Interpunktion ist von Bernhard. Dieselbe Stelle befindet sich auch – leicht anders formuliert – in *Jakob Zischek* (W 148/1, Bl. 119).

⁹² Vgl. TBW 11, S. 162-167.

spätere Laura bzw. Lilli von *Schwarzach St. Veit* – führt wie der Protagonist eine schwierige Existenz: Aus ärmlichen Verhältnissen, akzeptierte sie, monatelang von einem Kellner misshandelt zu werden, weil er ihr eine Stelle in der Bahnhofsrestauration vermittelt hatte. Nach dem für den Kellner unglücklichen Schluss – sie schlug ihn mit einem heißen Tauchsieder – heiratete sie ihren aktuellen Mann und fing an, in einer Zündholzfabrik zu arbeiten. Die Affäre mit Hufnagl ließ sich von Beginn an einfach arrangieren: Ihr Mann ist nämlich Maurer und muss wegen der Arbeit immer unterwegs sein, so dass die Beiden bei ihr ungestört zusammenkommen können.

Hufnagl ist aber ein ganz unentschlossener Mensch: So wie er den nötigen Mut zum Selbstmord nicht fassen kann, ist er auch nicht in der Lage zu entscheiden, ob er L. weiter sehen oder mit ihr Schluss machen will; analog dazu, ob er zu seiner Frau zurückwill oder nicht. Von diesem Dilemma bedrückt, steigt er einmal, ohne viel darüber nachzudenken, in einen Bus, der ihn fast zu seinem Dorf geführt hätte, wäre er nicht im letzten Augenblick rasch ausgestiegen. Er bekommt Briefe und Karten von Marie, die diese nie ausgesprochene Trennung akzeptiert und ihn über ihr Leben auf dem Laufenden hält. Allerdings beantwortet er ihre Briefe nie, obwohl ihn das viel Mühe kostet. Er betrügt sie weiter, besucht ständig seine Liebhaberin und wird von dieser besucht. Es scheitern alle Versuche, dieser Lust zu widerstehen, und so vernachlässigt er auch seinen Hund, den stillen Kumpan, der als thematisches Element von *Jakob Zischek* übernommen worden ist. Alles geht weiter, und die Gewissensbisse Hufnagls seiner Frau gegenüber verflechten sich mit den Besuchen bei der Liebhaberin.

Anhand dieser Betrugsgeschichte lässt sich das eingebürgerte Vorurteil abbauen, Bernhard habe nie über die Liebe geschrieben, wie z.B. von Marcel Reich-Ranicki argumentiert:

Es ist eine alte Wahrheit: Im Grunde kennt die Literatur nur zwei große Themen - die Liebe und den Tod. Doch die Liebe vermochte den Schriftsteller Thomas Bernhard nie zu interessieren, er wollte sich nicht mit ihr beschäftigen. [...] Er war denn auch, in dieser Hinsicht mit Kafka vergleichbar, kein Dichter der Liebe. Ja, nicht einmal die Sehnsucht nach der Liebe, [...] Bernhard kannte sie nicht, jedenfalls ist sie in seinem Werk nicht zu sehen und nicht zu spüren. Frauen spielen in diesem Kosmos nur eine untergeordnete Rolle, es sind, zumal in seinen früheren Büchern, verkrüppelte und böswillige Menschen.⁹³

⁹³ Marcel Reich-Ranicki, *Schreiben als Empörung*, in „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung“, 11.4.2006, Nr. 14, S. 29.

Dass Frauen bei Bernhard oft als negative und hysterische Figuren dargestellt werden, ist unbestreitbar. Aber unter den veröffentlichten Werken gibt es doch zahlreiche Beispiele von Liebesgeschichten: Man denke bloß an *Zwei junge Leute*, *An der Baumgrenze*, *Beton*, *Ja*, in gewisser Weise auch an *Das Kalkwerk*, *Alte Meister* und *Auslöschung*. Es sind dies alles ungewöhnliche, zugegebenermaßen nicht kanonische Darstellungsformen der Liebe, aber doch um sie, oder um deren gefühlte Abwesenheit geht es darin. Das geht beispielsweise auch aus einer Aussage Bernhards im Gespräch mit Peter Hamm hervor:

Es ist eigentlich alles aus Liebe da drin. Denn die Welt besteht ja aus lauter Spiegeln. Wer über Haß schreibt oder über Gemeinheit, schreibt gleichzeitig über die Liebe, logischerweise. Man muß nur richtig lesen und wissen, was das heißt. Oder richtig sehen. Das ist ja Anschauungssache. Irgendwo hineinschauen heißt, alles sehen, nicht, und vor allem das sehen, was sich widerspiegelt, das heißt, also nicht nur das, was dort steht, sondern was gespiegelt wird.⁹⁴

Hält man aber die Frau-Liebhaberin-Konstellation von *Hufnagl* und die Idee der Widerspiegelung der Liebe für unzulänglich, kommt eine weitere weibliche Figur zu Hilfe. Eines Tages trifft der Protagonist zufällig Claudia, eine alte Bekannte, wahrscheinlich eine ehemalige Freundin, die jetzt in Innsbruck studiert. Die zwei verbringen den ganzen Nachmittag zusammen, lachen, erinnern sich nostalgisch an alte Begebenheiten, und ganz am Schluss versucht er, ihren Arm zu fassen, ihr näher zu kommen. Sie weigert sich plötzlich und sagt ihm, dass sie verlobt sei, und dass sie am folgenden Tag nach Innsbruck zurückfähre, was Hufnagl in tiefe Traurigkeit versetzt (Bl. 64-66). Mit dieser Anekdote sind also ganze drei Liebesformen in dieser Fassung vertreten: Die sympathetische Liebe (Marie), die körperliche Liebe (L.), die vergangene, idealisierte und melancholisch betrachtete Liebe (Claudia). Man komme also nicht mehr mit dem Argument der Abwesenheit der Liebe bei Bernhard.

Hufnagl arbeitet in der Stadt weiter, schreibt und liefert seine Artikel ab, irrt in der Stadt herum und redet mit zwei Personen: Mit dem Studienrat und mit dem Schausteller. Ab Bl. 7 taucht diese rätselhafte, in *Jakob Zischek* bereits vorkommende Figur wieder auf, der Studienrat, eine Art Mentor oder Lehrer, den Hufnagl regelmäßig entweder auf einer Bank im Park oder vor der evangelischen Kirche trifft. Er ist sehr geschwätzig, seine Frau beschwert sich ständig über ihn und ist froh, dass sich der Protagonist mit ihm trifft (damit sie ihn so einige Zeit loswerden kann). Er hat Kinder, deren Erziehung einen Streitpunkt mit der Frau darstellt, geht mit Stock,

⁹⁴ TBW 22,2, S. 133f.

ist „klein und kahlköpfig“, ⁹⁵ schwer krank – Hufnagl vermutet, er habe Krebs – und dazu fast blind. Die fast komplette Blindheit, an der er leidet, und die einen grotesken Kinobesuch mit dem Ich-Erzähler sinnlos macht, stellt eine interessante Parallele mit einem anderen Werk Bernhards dar: *Immanuel Kant*. In dem 1978 uraufgeführten Stück muss der nun blind gewordene Aufklärer Kant sein einsames, präzise geführtes Leben in Königsberg unterbrechen, um sich nach Amerika zu begeben, wo er an den Augen operiert werden soll. Das Ganze erweist sich als reine Einbildung, denn – einmal in Amerika – wird der Möchtegern-Kant von zwei Krankenpflegern festgenommen und weggeführt. Dass Bernhard ausgerechnet Kant für dieses Theaterstück gewählt hat, ist leicht zu erklären: Als Hauptphilosoph der Aufklärung und Gründer des Kritizismus – einer Erkenntnistheorie, die von Bernhard auf eine eigene Art und Weise angewendet wurde – passt der preußische Denker ausgezeichnet in den Kosmos des Autors, vor allem wegen einiger Kuriositäten, wie etwa die legendäre Pünktlichkeit und die Tatsache, dass er fast sein ganzes Leben in Königsberg verbrachte. Abgesehen von der Pünktlichkeit und der Ausdauer – der Studienrat sitzt auch unter dem Regen auf der Bank (Bl. 31) –, gibt es keine andere Ähnlichkeit zwischen dem Studienrat und dem historischen Immanuel Kant. Es gibt vielmehr Konvergenzpunkte mit dem fiktiven, denn beide sind verrückt – der Studienrat beinahe, Bernhards Kant komplett – und müssen sich einer Augenoperation unterziehen, die dem mutmaßlichen Philosophen die Sehkraft, also die Urteilskraft und dem Studienrat ein normales Leben zurückgeben wird.

So wie in *Immanuel Kant* und in vielen anderen Werken Bernhards, schwafelt diese Charakterfigur die ganze Zeit, er monopolisiert dermaßen die Gespräche, dass sie zu richtigen Monologen werden, und den Protagonisten, seinen einzigen, stoischen Schüler mit einem sehr fragwürdigen Wissen überschütten. Der Studienrat redet über Gott, über das Dasein, über den Egoismus der Menschen, die „Triebkraft allen Lebens“, ⁹⁶ über Tabus wie das Bordell, über die Verkehrtheit der Welt („Wenn einer die Wahrheit über diese Leute sagt, [...] sperren sie ihn in die Irrenanstalt“). ⁹⁷ Manchmal hat Hufnagl den Eindruck, dass er auf ihn herabsieht, als wäre er ein „geistiger Lakei [sic]“, ⁹⁸ dass er ihn auf die Probe stellen will und jedes Mal triumphiert, wenn er ihn „beim geistigen Diebstahl ertappt“. ⁹⁹ Allerdings verschlechtert sich die Gesundheit des Studienrates immer mehr, Hufnagl muss ihn einmal sogar nach Hause begleiten, ausziehen und ins

⁹⁵ NLTB, W 148/11, Bl. 82.

⁹⁶ NLTB, W 148/11, Bl. 82. Dabei handelt es sich um eine von *Jakob Zischek* übernommene und umformulierte Passage (vgl. W 148/1, Bl. 37).

⁹⁷ NLTB, W 148/11, Bl. 30.

⁹⁸ NLTB, W 148/11, Bl. 20.

⁹⁹ NLTB, W 148/11, Bl. 30.

Bett legen. Ab diesem Moment finden die Treffen weniger oft statt, weil der Studienrat bettlägerig ist. Die Ähnlichkeiten mit dem Maler Strauch sind groß, so dass man in *Hufnagl* schon eine gewisse Vorwegnahme des Kosmos von *Frost* spüren kann. Dieser Eindruck wird dadurch bekräftigt, dass an einer Stelle sogar der Wasenmeister auftaucht: „Der Wasenmeister kommt vorbei; er ist geschickt im Umgang mit Hunden und Frauen“.¹⁰⁰

Die zweite Figur, mit welcher Hufnagl seine Zeit am häufigsten verbringt, ist wieder der Schausteller. Im Volkspark in einem Wohnwagen lagernd, wird er vom Protagonisten oft besucht, der ihm beim Ausstellen und Abschrubben der Missgeburten hilft und mit ihm trinkt. Hufnagl akzeptiert, ihn zu vertreten, während dieser aufs Land fahren muss, um interessante deformierte Tiere abzuholen, wie etwa einen sechsbeinigen Ochsen mit drei Ohrlappen (Bl. 55). Es ist nämlich das ungewöhnlich Hässliche, was die Leute zugleich erschreckt und fasziniert: „wo es hässlich ist, möglichst hässlich und erbärmlich zugleich, strömen sie hin“.¹⁰¹ Allerdings läuft auch dieses Geschäft des Gruselns nicht mehr so gut, und der Schausteller gedenkt, bald nach Italien zu ziehen. Eines Tages ist Jahrmarkt, der Volksgarten ist überfüllt mit Menschen, die alle verschiedenen Ausstellungen sehen wollen, und Hufnagl beschließt, sich die einäugige Frau anzuschauen. Dabei handelt es sich selbstverständlich um eine Täuschung, aber das Ganze ist so eingerichtet, dass die Zuschauer den Eindruck haben, als hätte die Dame bloß ein Auge. Die optische Täuschung, der trügerische Schein, der das Theater Bernhards durchdringt, tritt schon hier in den Überlegungen des Protagonisten auf: „aber natürlich, das alles ist Schwindel, wie das ganze Leben, wie die ganze Welt, wie überhaupt alles“.¹⁰²

Eine dritte Figur, „M.“, taucht in den Aufzeichnungen ab und zu auf, mit welcher der Ich-Erzähler hinausfährt und auf dem Land Torf stechen geht.¹⁰³ Es handelt sich bei ihm allerdings um eine ambivalente Figur, bei welcher gewisse homoerotische Züge spürbar sind: Er schlägt Hufnagl einmal vor, mit ihm zu einer Badehütte am See zu fahren, dieser aber weigert sich und macht Andeutungen darauf, dass M. mit ihm bereits ein anderes Mal seltsame Versuche gemacht

¹⁰⁰ NLTB, W 148/11, Bl. 14.

¹⁰¹ NLTB, W 148/11, Bl. 42. Dieselbe Passage kommt identisch auch in *Jakob Zischek* vor (W 148/1, Bl. 88).

¹⁰² NLTB, W 148/11, Bl. 111.

¹⁰³ Es gibt in *Hufnagl* freilich andere Figuren, die oft aber nur Randerscheinungen sind. Hufnagl erzählt beispielsweise auch von einem Schauspieler, der Probleme mit dem Theaterdirektor hat und fürchtet, eine Existenz als Provinzschauspieler fristen zu müssen. Ganz eigenartig ist auch die Liebesgeschichte des Bahnhofspolizisten und der Frau R., eine Zeitungsverkäuferin, die der Protagonist am Bahnhof beobachtet, quasi voyeuristisch ausspioniert. Beide Erzählstränge befinden sich auch in *Jakob Zischek* und *Schwarzach St. Veit*.

hat (Bl. 53). An einer anderen Stelle ist die Rede von einem Mäzen, den M. gefunden habe. Allerdings stellt sich heraus, dass dieser mutmaßliche Wohltäter in Wirklichkeit nur eine ‚Bettbeziehung‘ mit ihm haben wollte. Wenn man bedenkt, dass *Hufnagl* vermutlich Mitte 1960 geschrieben und erst im August bei S. Fischer eingereicht wurde,¹⁰⁴ so könnte man in dieser Passage gewisse autobiografische Referenzen lesen, die mit der Erfahrung Bernhards bei den Lampersbergs zu tun haben und die Jahre später in *Holzfällen* ausdrücklicher thematisiert wurden. Darauf verweist auch die Tatsache, dass der Ich-Erzähler M. einige persönliche Anekdoten erzählen will: „M. erzählt das ganz atemlos, als hätte er nicht gewusst, dass es solche Sachen gibt; ich belehre ihn eines Besseren; ich zähle ein paar von meinen einschlägigen Erlebnissen auf“.¹⁰⁵

Das Privatleben Bernhards korrespondiert an mehreren Stellen mit dem Text, und so findet man ein wichtiges autobiografisches Detail auch in der journalistischen Tätigkeit des Protagonisten, die in *Hufnagl* dezidiert dargestellt wird als in *Jakob Zischek*. Es werden hier nämlich mehrere Gerichtsverhandlungen beschrieben, wie diejenige auf Bl. 6 und 7, wo eine blutige Causa analysiert wird: Ein Mann hat auf ein Mädchen eingestochen – wobei nicht klar ist, ob sie den Angriff überlebt hat, nachdem sie wegrennen konnte – und wird vom Richter verhört. Die Verhandlung wird dermaßen deutlich beschrieben, dass man fast den Eindruck gewinnt, es sei nicht Hufnagl, sondern der ehemalige Gerichtsberichterstatler Thomas Bernhard, der sie aufzeichnet bzw. sich selbst beim Aufzeichnen schildert. Das erweist sich als selbstreflexives Moment für Bernhard, der bereits seit Ende 1954 aufgehört hatte, den Gerichtshof zu besuchen und sich nun mit ganz anderen Absichten des Kugelschreibers und der Schreibmaschine bediente. In den dargestellten Verhandlungen spiegeln sich auch realistische Aspekte der Tätigkeit Bernhards beim „Demokratischen Volksblatt“, das als SPÖ-orientierte Zeitung die Pflicht hatte, eine gewisse politische Linie zu vertreten. So wird Hufnagl vom Chefredakteur eine Verhandlung gegen einen Funktionär der Gegenpartei – also der Volkspartei – zugeteilt, der der Veruntreuung von ein paar Millionen Schilling beschuldigt wird, und der außerdem im Krieg einen unschuldigen Soldaten ermordet haben soll. Der Redakteur erwartet vom Protagonisten, dass dieser die Chance nutzt und dem Artikel eine politische Färbung gibt (Bl. 67).

Der Verhandlungssaal wirkt nicht zuletzt als der Ort, wo der Mensch entwürdigt und entblößt vor einer höheren, nicht selten tückischen Macht auftritt. Diese Idee der Gnadenlosigkeit und Ungerechtigkeit der Gesetze – und vor allem ihrer praktischen, oft arbiträren Ausführung –

¹⁰⁴ Siehe dazu Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 13.

¹⁰⁵ NLTB, W 148/11, Bl. 21.

, die in *Jakob Zischek* nur angedeutet ist, wird in *Hufnagl* stärker konturiert.¹⁰⁶ In den dargestellten Causae sind die Betroffenen letztendlich arme Teufel, die ein widriges Schicksal unterdrückt und schließlich zu Verbrechern gemacht hat. Folgendes sagt ein beim Diebstahl erwischter junger Mann vor dem Richter aus:

Mein ganzes Leben bin ich im Vorzimmer gesessen, verstehen Sie das?, nie bin ich aus dem Vorzimmer hinausgekommen, nie vorgelassen worden, nie hineingekommen, nie gerufen worden... wissen Sie, was das heisst, immer auf das Vorgelassenwerden zu warten und nie vorgelassen zu werden?, und zu wissen, dass man auch nicht mehr zurückkann?¹⁰⁷

Die Parallele mit Kafka und vor allem mit seiner Erzählung *Vor dem Gesetz* ist hier nicht zu übersehen. Aber die Ähnlichkeit zwischen dem Text des Prager Autors und *Hufnagl* ist noch frappierender, wenn man bedenkt, dass bei beiden das rechtliche Element vorhanden ist: Der Mann vom Lande will zum Gesetz, aber er erreicht es nicht, weil er nie den Mut fassen kann, während der junge Dieb sich bereits vor dem Gesetz – das freilich ein anderes als bei Kafka ist – befindet und von seiner aussichtslosen Existenz berichtet, von seiner Unfähigkeit, das Vorzimmer zu verlassen. Der Mann vom Lande verfehlt das Ziel seiner Selbstverwirklichung und bleibt sozusagen im Vorzimmer, der junge Dieb identifiziert hingegen das eigene Leben, das, was er bis dahin erlebt hat, mit dem Vorzimmer.¹⁰⁸

Wie am Anfang dieses Kapitels bereits erwähnt, kommt auch hier die Figur von Kutschera wieder vor, allerdings nicht mehr als Kriegsberichterstatter, sondern als Nachbar von Hufnagl. Hier fängt Bernhard ernsthafter an, die eigene Kreativität zu beflügeln und macht aus dem alten Schreibkollegen einen halb gelähmten, unerträglichen alten Mann mit Stock, der seine Frau tyrannisiert und seinem kapriziösen Willen unterjocht. Kutschera wird also von der Frau ständig gepflegt, im Rollstuhl den Fluss entlang geschoben, und obwohl er ohne sie nichts anfangen kann, ärgert er sich oft über sie. Hufnagl hört Kutschera in der Nacht in seinem Zimmer schreien und seine seufzende Frau schlagen. Einmal sieht er sie alleine im Park, er folgt ihr und fragt, wie es ihr gehe. Sie aber wehrt sich und will nicht, dass er sich einmischt (Bl. 117f). Die Beschreibung von Kutschera ist in dieser Fassung durchaus erbarmungslos und hat mit der Wirklichkeit sehr wahrscheinlich nichts zu tun. Man könnte darüber spekulieren, dass es sich um eine Privatrache

¹⁰⁶ Zu diesem Punkt siehe auch Kapitel 1.3.2 (*Theater*).

¹⁰⁷ NLTB, W 148/11, Bl. 73. Die Interpunktion ist von Thomas Bernhard.

¹⁰⁸ Eine weitere Konvergenz mit dem Kosmos Kafkas lässt sich in der Figur der Zimmerfrau finden, die gewisse Ähnlichkeiten mit der Zimmervermieterin von Josef K. in *Der Prozeß* aufweist.

Bernhards handelt, weil er sich die kritischen Artikel des älteren Kollegen nie leiden konnte; aber man kann durchaus annehmen, dass das Bernhards Art und Weise war, Leute zu literarisieren, die eine gewisse Rolle in seinem Leben spielten.

Neben der dunkleren Krankheit, die bei Hufnagl mit seinem Verbrechen wieder ausgebrochen ist, wird auch Bernhards alte Lungenkrankheit erwähnt: An einem Vormittag hat er wieder einen Anfall, Hufnagl spürt einen starken Schmerz in der Brust und vermutet, es sei das Rippenfell bzw. die Lunge (Bl. 113). Er erinnert sich an die Zeit, wo er behandelt wurde und die Ärzte ihm ein Stück der Lunge herausschneiden wollten, was den Leser natürlich an die Jugend Bernhards erinnert. Die Figuren der Mutter und des Vaters von Hufnagl sind außerdem den Eltern Bernhards nicht ganz unähnlich: Der Ich-Erzähler behauptet nämlich, seine Mutter erst nach deren Tod wirklich geliebt zu haben (Bl. 70), während der Vater, den er nie kennenlernen konnte, sich nie um ihn gekümmert habe (Bl. 73). Auch in diesem Fall scheint die Biografie Bernhards eine nicht zu übersehende Rolle gespielt zu haben.

Mit diesem trostlosen familiären Hintergrund, in Gedanken an die betrogene Frau und an die Liebhaberin, zwischen einem Gespräch mit dem Schausteller und dem Studienrat, von der Zimmerfrau gepeinigt und von der nicht auszulöschenden Angst zerfressen, N. könnte ihn anzeigen, lebt Hufnagl sein gequältes Leben weiter. Er ist ein von der Gesellschaft Ausgestoßener, der sich seine Zeit mit dem Hund und mit lauter seltsamen Menschen in Gasthäusern, auf den Straßen oder am Fluss vertreibt. Neben den Gedanken an Marie ist das einzige Zeichen der Anständigkeit seine Stelle als Gerichtsberichterstatte. Aber auch dieser Beruf – im Grunde bloß ein Brotberuf – ist gar keine Friedensoase: Nicht nur wird Hufnagl vom Chefredakteur streng überwacht, sondern er kann dadurch auch kein eigenes Leben führen. Die tägliche Praxis des Berichtschreibens führt dazu, dass er sich in die Geschichten fremder Menschen projiziert: Er berichtet jedes Mal von einem Leben, das ihm nicht gehört, aber vor allem von gescheiterten Existenzen wie seine. Die Identifizierung mit den Angeklagten erfolgt deswegen oft sehr spontan, und in mancher Hinsicht scheint Hufnagl sich darauf zu freuen, irgendwann von seiner schweren Bürde befreit zu werden:

Ich stelle mir vor, wie gut es sein kann, dass ich eines Tages auf der Verbrecherbank sitze; die Voraussetzungen dafür sind vorhanden... ich kann mir gut vorstellen, eingesperrt zu sein... in einem

der zwei berüchtigten Arbeitshäuser zu sitzen... [...] wahrscheinlich bedarf es bei mir nur eines einzigen unbedachten Augenblicks...¹⁰⁹

In den letzten Blättern verschlimmert sich die ganze Situation sehr schnell und der Leser hat den Eindruck, dass die letztendliche Katastrophe immer näher rückt. An einem Abend, nachdem der Ich-Erzähler einen heftigen Streit mit L. hatte,¹¹⁰ kommt er nach Hause und die Zimmerfrau sagt ihm, der Studienrat sei tot. Hufnagl ist tief betroffen, obwohl es schon klar war, dass die Krankheit nur zum Tod führen konnte. Er erinnert sich noch an seine letzten Worte:

„Hier ist die Hölle“, hat er gesagt, „das grosse Bühnenhaus mit den tausendfältigen Möglichkeiten der Verwandlung [...]; in seinem Schnürboden laufen wir hin und her und finden keinen Ausweg mehr; die Metalltüren sind zu; ich weiss gar nicht, wie ich in diese Hölle hereingekommen bin“.¹¹¹

Auf einmal hört Hufnagl Geräusche auf der Straße, er tritt ans Fenster und sieht, dass ein Polizeiwagen vorgefahren ist. Die Stiefelschritte kommen näher und er denkt, dass die Polizei gekommen ist, um ihn endlich zu verhaften. Allerdings kommen sie nicht bei ihm herein, sondern bei Kutschera, der mit seiner Frau auf die Straße gebracht und in den Wagen gestoßen wird. Der Ich-Erzähler, der alles vom Fenster aus beobachtet hat, ist erschrocken und kann sich nicht vom Fleck rühren. Selbst als die Zimmerfrau bei ihm klopft, entscheidet er, nicht aufzumachen. Das ist also das offene Ende von *Hufnagl*, ein Text, der nicht mit der erwarteten Katastrophe endet und wo der Täter nicht gesetzlich bestraft wird, sondern dazu verurteilt ist, mit seiner Schuld weiterzuleben. Es kann angenommen werden, dass die ganze Spannung und die Gewissensbisse Hufnagl sogar zum Zusammenbruch führen: „die Zimmerfrau klopft an meiner Tür, aber ich öffne nicht... ich öffne nicht... nein, ich öffne nicht...“.¹¹²

¹⁰⁹ NLTB, W 148/11, Bl. 32. Dieselbe Stelle findet man mit einigen Unterschieden auch in *Jakob Zischek* (W 148/1, Bl. 12).

¹¹⁰ Es ist nicht auszuschließen, dass Hufnagl L. erstochen hat. Die Darstellung dieses Streites ist nämlich dem ersten gerichtlichen Fall (Bl. 6f) extrem ähnlich. Sowohl der Angeklagte vor dem Richter als auch Hufnagl in seinen Notizen behaupten, die Frau habe „nicht aufgehört damit...“.

¹¹¹ NLTB, W 148/11, Bl. 120f.

¹¹² NLTB, W 148/11, Bl. 121.

3.3.2.2 Zur Identität von Hufnagl

Die zweite Hauptfassung des *Schwarzach*-Konvolutes trägt als Titel wieder ein Wort, das wie „Zischek“ figürlich sehr suggestiv ist, und das in gewisser Weise mit dem bäuerlichen Herkunftsmilieu Bernhards – man denke an die Jahre in Henndorf – in Verbindung gebracht werden kann. Ein ‚Hufnagel‘ ist bekanntlich ein Nagel, der mit einem pyramiden- bzw. keilförmigen Kopf versehen ist und zum Beschlagen der Pferde verwendet wird. Er wird in die Hufe des Pferdes geschlagen und dann abgezwickt, um das Hufeisen mit dem Huf zu verbinden. Aber ‚Hufnagl‘ ist auch ein in Österreich heute noch verbreiteter Familienname, und so hieß ein ziemlich berühmter und mit Bernhard eng befreundeter Architekt, Viktor Hufnagl (1922-2007). In Neukirchen bei Altmünster geboren, wurde Hufnagl vor allem in zwei Bereichen bekannt: Einerseits im Schulbau, den er durch die Erbauung von Hallenschulen mit großen, quadratischen, hellen Räumen und mit Zentralgarderobe erneuerte; andererseits im Wohnbau, wo er versuchte, in der Tradition des Roten Wien zu arbeiten und die Wohnanlagen mit Höfen, Terrassen und verkehrsfreien Zonen auszustatten. In beiden Fällen scheint Hufnagl das zentrale Element seiner Projekte, und zwar den Menschen, nie aus den Augen verloren zu haben: Die Planung von Schulen diente präzisen didaktischen und pädagogischen Zwecken, während seine Häuser mit dem Wohlgefühl der Bewohner und einem hohen Standard von Lebensqualität verbunden waren. Nach seinem Tod sagte Peter Pircher, damaliger Vizepräsident der Kammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten für Wien, Niederösterreich und das Burgenland: „Viktor Hufnagl war ein Humanist mit einem philosophischen Zugang zur Architektur, der keine Star-Allüren, sondern immer das große Ganze im Auge hatte. Das Potenzial seines Werkes ist noch lang nicht ausgeschöpft“.¹¹³

Dass Hufnagl kein einfacher Architekt, sondern ein intellektueller Geist war, davon zeugt die Freundschaft, die sich zwischen ihm, Thomas Bernhard und einer ganzen Reihe von kunstaffinen Menschen etabliert hatte, unter welchen die Lampersbergs, Rudolf Brändle, der Maler Sergius Pauser und der Keramikünstler Franz Josef Altenburg zu nennen sind. Eine starke Beziehung zwischen Viktor Hufnagl und Bernhard lässt sich erst ab der ersten Hälfte der sechziger Jahre belegen, nachdem der Architekt 1959 eine alte Mühle im Salzkammergut gekauft, renoviert

¹¹³ Nachruf der Kammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten für Wien, NÖ und Bgld: Barbara Freitag, *Architekt Viktor Hufnagl im 85. Lebensjahr gestorben*, 26. Jan. 2007. Online-Zugriff: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20070126_OTS0183/architekt-viktor-hufnagl-im-85-lebensjahr-gestorben

und sie zu einer Künstlerkolonie gemacht hatte: „Dort waren wir unter anderem mit Sergius Pauser beisammen und haben auch Bernhard näher kennengelernt. Meine Frau und er haben sich aus Salzburg vom Mozarteum her gekannt“.¹¹⁴ Margarete Hufnagl (1921-2002, geb. Feige) studierte tatsächlich Gesang am Mozarteum, wo sie Bernhard „*en passant*“ kennenlernte und wieder aus den Augen verlor.¹¹⁵ Auch der Immobilienmakler Karl Ignaz Hennetmair, für einige Jahre enger Freund und Faktotum Bernhards, gibt in seinem Tagebuch 1972 diese Version wieder:

Thomas erzählte, daß er Frau Hufnagl schon aus der Zeit, wo er noch am Mozarteum war, kennt. Nicht persönlich kannte er sie damals, aber von den Plakaten her, wo sie als Sängerin angeschlagen war. Er könne sich an ihren Namen sehr gut erinnern, denn sie hieß mit dem ledigen Namen Grete Feige. Vor fünf Jahren besuchte Thomas in Wien seinen ehemaligen Professor vom Mozarteum. Der hatte engen Kontakt mit der nunmehr verheirateten Hufnagl, seiner ehemaligen Gesangsschülerin, und dort trafen sie sich. Es stellte sich heraus, daß die Hufnagls in Traunkirchen eine Mühle hatten, und nun trafen sie sich auch in Gmunden.¹¹⁶

So gesehen wäre es praktisch unmöglich, zwischen Bernhard und Hufnagl Ende der fünfziger Jahre eine richtige Beziehung festzustellen, die den Titel dieser Fassung erklären und begründen könnte. Allerdings ist nicht alles, was Hennetmair schreibt, auf die Goldwaage zu legen: Eine auffällige Unstimmigkeit mit der oben angeführten Aussage Hufnagls bildet die Tatsache, dass Bernhard laut Hennetmair erst fünf Jahre vor 1972 in Kontakt mit dem Ehepaar gekommen wäre. Bei weitem glaubwürdiger scheint der Bericht von Rudolf Brändle zu sein, der am Mozarteum Studienkollege von Margarete (Grete) gewesen war. 1958 traf er das Ehepaar Hufnagl in Wien wieder und redete mit ihnen über Bernhard: „Wie sich herausstellte, waren beide ebenfalls seit Mozarteumszeiten mit Thomas Bernhard befreundet“.¹¹⁷ Damals war das sehr wahrscheinlich noch keine richtige Freundschaft, wie sie sich in den kommenden Jahren trotz ihrer kuriosen Ambivalenz entwickeln sollte.¹¹⁸ Allerdings musste der künftige Ehemann, Viktor Hufnagl, schon

¹¹⁴ Dreissinger, S. 101; vgl. auch das Interviews mit Hufnagls ehemaliger Atelierleiterin Helga Mangl (ebd., S. 108).

¹¹⁵ Ebd., S. 108.

¹¹⁶ Hennetmair, S. 563f.

¹¹⁷ Brändle, S. 23. Es ist hier ratsam, an die Version Brändles zu glauben, weil sein autobiografisches Werk, *Zeugenfreundschaft*, an mehreren Stellen Informationen zu wenig bekannten Momenten von Bernhards Lebens preisgibt, die bislang nie widerlegt worden sind.

¹¹⁸ Dass Bernhard in W 148/7 „Hufnagl“ und nicht „Hufnagl“ schreibt, mag darauf hinweisen, dass er Viktor Hufnagl gerade kennengelernt hatte und deswegen die Schreibweise seines Familiennamens nicht genau kannte.

einen prägenden Eindruck auf Bernhard gemacht haben, um die Ehre zu haben, in einem seiner Werke unter den Figuren aufzutauchen.

Wie sich später herausstellte, war die Beziehung zwischen ihnen keine einfache. Sie wurde vielmehr zu einer Dreierbeziehung, da sich Grete Hufnagl auf einer Party in der Mühle „in den Thomas verknallt[e], und zwar unsterblich“.¹¹⁹ Das ging so weit, dass sie sich von ihrem Ehemann, der alles bis dahin geduldet hatte, 1970 scheiden ließ, „weil sie dann den Thomas heiraten würde“.¹²⁰ Allerdings hatte Bernhard nicht die geringste Absicht, sie mitzunehmen, und überredete sie, Viktor Hufnagl wieder zu heiraten, was tatsächlich auch passierte. Unter den vielen Beziehungen Bernhards mit Frauen war diejenige mit Grete Hufnagl sehr wahrscheinlich die komplizierteste, wo keiner der beiden auf den anderen ganz verzichten konnte.¹²¹ Sie war diejenige, die immer über alles informiert war, und ihre Neigung zu Bernhard grenzte an das Unmögliche: „Ich lebe für ihn, und ich würde alles für ihn tun“.¹²² Nachdem sie vom Tod Bernhards erfahren hatte, wurde sie depressiv und dement. Sie wurde immer von Journalisten belagert, die irgendwie hofften, ihr interessante Informationen über Bernhard zu entlocken, aber sie ließ sich nie auf Interviews ein.¹²³ Ihr Mann kümmerte sich um sie bis zu ihrem Tod.

In den Jahren nach dem großen Durchbruch war Viktor Hufnagl immer an der Seite Bernhards. In einer Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1975, unmittelbar nach der Premiere von *Der Präsident*, berichtet Siegfried Unseld, mit Bernhard in ein Garten-Café gegangen zu sein, wo das Ehepaar Spiel, die „Tante“ und Herr Hufnagl mit Frau versammelt waren, „der zu den engsten Beratern von Bernhard gehört [...]. Hufnagl ist ein aktiver, vitaler Bursche, nicht ohne Intelligenz, auch nicht ohne Respekt vor Suhrkamp, aber man wird mit ihm rechnen müssen“.¹²⁴ Tatsächlich unternahm Bernhard nicht nur mit Grete, sondern auch zu dritt mit Viktor Hufnagl mehrere Reisen, nach Istanbul, New York, nach Bayreuth zu einer Aufführung von *Tristan*.¹²⁵ Der Architekt bot ihm die Möglichkeit, in seiner Wiener Wohnung – die zugleich Privatatelier war – in der Blutgasse einzukehren, um sich dort auszuruhen, wenn er in der Hauptstadt war, was er ab 1966/1967 auch oft und regelmäßig machte.¹²⁶ In demselben Gebäude befindet sich übrigens die

¹¹⁹ Dreissinger, S. 101.

¹²⁰ Ebd., S. 108.

¹²¹ In seinem Tagebuch von 1972 zeichnet Karl Ignaz Hennenmair einen sehr präzisen Umriss dieser Beziehung.

¹²² Dreissinger, S. 110.

¹²³ Ebenda; Fialik, S. 210, Note 16.

¹²⁴ BBU, S. 470.

¹²⁵ Brändle, S. 110f.

¹²⁶ Dreissinger, S. 107f.

Wohnung, die er Dr. Peter Fabjan nach Bernhards Tod empfahl, um dort das Büro der Thomas Bernhard Privatstiftung unterzubringen.¹²⁷

Dass Bernhard von Hufnagl trotz gewisser Meinungsunterschiede und trotz des Interesses für dieselbe Frau fasziniert war, beruht auf guten Gründen. Der Architekt, der in seiner Jugend Gedichte geschrieben hatte,¹²⁸ war ein hochempfindlicher Mensch, kein reiner mathematischer Kopf. Er interessierte sich für Politik und Gesellschaft und hatte – wie Bernhard – anarchistische Tendenzen:

Also zwischen uns gab es schon auch eine geistige Verwandtschaft und eine Art Gespür für Weltverbesserung, ich nannte es Humanismus. [...] Obwohl ich durch meine Frau etwas deprimiert war, hat er mich trotzdem fasziniert, weil ich keinen Partner weit und breit kannte, der so gründlich und kritisch über die Dinge nachgedacht hat.¹²⁹

Er war außerdem ein leidenschaftlicher Sänger und verfügte über eine schöne Stimme, wie aus der Weihnachtsschilderung 1972 Hennetmairs hervorgeht:

Um 18 Uhr erklang dann ‚Stille Nacht, Heilige Nacht‘. Thomas und Hufnagl übertönten alle mit ihrer herrlichen Stimme. [...] Dazwischen sangen Hufnagl und Thomas eine Menge Ebenseer Weihnachts-Hirtenlieder, die Stimmung war ausgesprochen fröhlich. Lange Zeit hindurch konnte man das Gespräch kein Gespräch nennen, sondern einen Gesang, denn was Thomas und Hufnagl zu sagen hatten, sangen sie wie Operntenöre. Wir kamen aus dem Lachen nicht mehr heraus.¹³⁰

Andererseits hat sich Bernhard auch mehrfach für Architektur interessiert: In erster Linie anlässlich der Renovierung seines Vierkanthofes, aber dann auch im übertragenen Sinne, als er den architektonischen Begriff literarisch verarbeitet hat. Das betrifft nicht nur den Inhalt von *Korrektur* und den darin geschilderten Bau des kegelförmigen Wohnhauses für die Schwester von Roithamer. Es hat nämlich und vor allem auch mit der Struktur der Prosa Bernhards zu tun, mit der verschachtelten Architektur der Gedankengänge, die von riesigen, leeren Räumlichkeiten symbolisiert werden – man denke z.B. an *Verstörung* und *Das Kalkwerk*, die gleichzeitig auch der Orientierungslosigkeit der Charaktere als Kulissen dienen.¹³¹ Es ist jedenfalls wahrscheinlich,

¹²⁷ Ebd., S. 107.

¹²⁸ Brändle, S. 109.

¹²⁹ Dreissinger, S. 103.

¹³⁰ Hennetmair, S. 552f.

¹³¹ Man denke hier vor allem an das Motto Pascals, das Bernhard für *Verstörung* verwendete: „Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mich schaudern“ (TBW 2, S. 6).

dass er den Baustil Hufnagls nicht ganz billigte, wie Hennetmair berichtet: „Thomas möchte Bauten von Architekt Hufnagl zerstören“.¹³²

Der Architekt behauptet außerdem, dass Bernhard auch oft in seinem Elternhaus verkehrt hat, was dazu führte, dass sogar sein Vater – wenn auch indirekt – literarisiert wurde:

Mein Vater war zum Beispiel ein schlechter Geigenspieler, das hat er in Die Macht der Gewohnheit übernommen, für die Rolle, die Bernhard Minetti gespielt hat. Ich habe selten einen Menschen gesehen, der einfach alles übernimmt und einbaut in sein Repertoire. Diese Episode der dilettantischen Spielerei, die er miterlebt hat, wurde zu einem Stück entwickelt. In diesen Dingen war er begabt, er war ein Theatermacher.¹³³

Hufnagl, der sich wegen der Liebesenttäuschung beinahe ausschließlich in die Arbeit stürzte und seine Kräfte auf die Bauprojekte konzentrierte,¹³⁴ mag außerdem Modell gestanden haben für einige der Figuren Bernhards, die nach ihren Zielen streben, ungeachtet all dessen, was um sie passiert. Was er aber vermutlich nie erfahren konnte, ist die Tatsache, dass eine ganze Fassung des *Schwarzach*-Projektes ausgerechnet seinen Namen trägt.

¹³² Hennetmair, S. 125.

¹³³ Dreissinger, S 103.

¹³⁴ Rudolf Brändle ist allerdings überzeugt, dass die obsessive Haltung Hufnagls seinem Beruf gegenüber der Grund ist, warum seine Frau ihn verließ: „Viktor hing mit Leib und Seele an seinem Beruf, er war so in Beschlag genommen, daß für die Frau an seiner Seite nicht viel Zeit übrig blieb. [...] Gerne hätte sie im Büro mitgearbeitet, sagte sie später, doch da war längst eine tüchtige Sekretärin engagiert, die bald auch für Viktors leibliches Wohl sorgte. War es da ein Wunder, daß Grete schließlich ihre eigenen Wege ging?“ (Brändle, S. 110).

3.3.3 *Schwarzach St. Veit* (W 148/14)

3.3.3.1 Eine neue Sprache

*eine harte Arbeit, die bestimmt niemand würdigen wird*¹⁵⁵

Thomas Bernhard

Ein altes Schloss in den Salzburger Alpen, ein verarmter Graf, der gezwungen ist, seine Gemäuer an einen Immobilienmakler zu verkaufen, ein alter, geistig nicht mehr ganz präsenter aber geschwätziger Privatgelehrter und ein junges, naives Fräulein, die ihren Sommerurlaub auf dem Schloss verbringen. Damit hätte man schon alle thematischen Ingredienzien für einen typischen, vielversprechenden Bernhard-Roman, der dazu eine sehr anspruchsvolle syntaktische Struktur aufweist. *Schwarzach St. Veit* ist ohne jeden Zweifel das komplizierteste Experiment des ganzen *Schwarzach*-Konvolutes, ein Text, der wesentlich weniger Hauptfiguren enthält als *Jakob Zischek* und *Hufnagl* – andere erscheinen nur flüchtig am Rand der Geschichte –, deren Gedankengänge aber dermaßen verstrickt sind, dass man sie an manchen Stellen nur mit Mühe verfolgen kann. Gehen wir aber mit Ordnung vor.

Auf dem Deckblatt dieser Fassung kann man im Zentrum unter „THOMAS BERNHARD“ den maschinengeschriebenen Titel „SCHWARZACH ST. VEIT / ROMAN“ lesen, während sich in der oberen rechten Ecke die Bleistiftnotiz „Wien, Salzburg, St. Veit / 1960“ befindet.¹⁵⁶ Dem Text steht dasselbe Motto von Leonardo vor, das Bernhard bereits für *Jakob Zischek* verwendete: „Non si volta chi a stella e [sic] fisso“.¹⁵⁷ Auch hier blieb der orthographische Fehler unbeachtet. Auf Bl. 3, dem bislang einzigen veröffentlichten Typoskriptblatt, befindet sich der Einstieg:

Immer läuft er zwischen den Gräbern herum, geht da und dort hin, liest den und den Namen, lange Namen, kurze Namen, völlig bedeutungslose Namen, geht erst wieder nach Hause, wenn ihn fröstelt, wenn er Hunger hat, und todmüde ist, das Fräulein ist mit ihrer Grossmutter immer schon auf

¹⁵⁵ NLTB, W 148/14, Bl. 5.

¹⁵⁶ Dabei handelt es sich um eine Praxis, die u.a. den Einfluss der Orte betonen will, wo sich der Schreibgestus ereignet hat, und die bereits bei Autoren wie James Joyce konsolidiert ist. Man denke an die Datum- und Ortsangaben am Ende von *Ulysses*: „Trieste-Zurich-Paris, / 1914-1921“ (James Joyce, *Ulysses*, The 1922 Text, ed. Jeri Johnson, Oxford University Press, Oxford, 2008, S. 732). Eine partielle Abbildung des ersten Blattes befindet sich auch in TBL, S. 100, und Huber 2003, S. 245.

¹⁵⁷ NLTB, W 148/14, Bl. 2.

die Friedhöfe gegangen, kaum hat sie gehen können, hat ihre Grossmutter sie auf die Friedhöfe geschleppt, in die Aufbahrungshallen hinein, wenn man sich abschliesst, wenn man nicht ab und zu alle paar Tage, alle paar Wochen wenigstens Menschen aufsucht oder zu sich in das Zimmer hereinlässt, denkt David, kann man es überhaupt nicht mehr aushalten, immer wieder muss man sich an irgendeinen Menschen heranmachen, versuchen, einen dieser rätselhaften fremden Menschen, die wir gut kennen und die uns doch das ganze Leben lang fremd bleiben und rätselhaft, deren Namen wir aus der frühesten Kindheit kennen und die nichts über uns wissen und über die wir nichts wissen, nichts wissen wir, als ihren Namen und den vergessen wir immer wieder, immer wieder braucht man einen Menschen, in entscheidenden [sic] Tagen und in weniger wichtigen, aber wir brauchen einen, den wir auf unsere Leiden aufmerksam machen können, auf unseren Hunger und auf unsere fortwährenden Phantasien und auf unseren Unsinn, auf unsere Fehler und auf unser Absterben, das begonnen hat, als wir auf die Welt gekommen sind und das von Tag zu Tag deutlicher wird und schliesslich sehen wir überhaupt nichts mehr als unser Absterben [...] ¹³⁸

Diesem Auszug kann man bereits recht viele Informationen über die Struktur und den Stil dieses Textes entnehmen, der sich von den vorigen Fassungen dezidiert unterscheidet. Im Gegensatz zu *Jakob Zischek* und *Hufnagl* gibt es nämlich in *Schwarzach St. Veit* – sieht man von der Einteilung in vier Kapitel ab – überhaupt keine Gliederung in Absätze: Alle Gedankengänge und Geschichten sind zusammengeschiedet durch den endlosen Blocksatz, das Wahrzeichen der späteren Bernhard'schen Prosa, der hier zum ersten Mal in Einsatz kommt. Die Verwendung jener typischen „brodelnde[n] Sprach-Lava“ – wie Rolf Michaelis 1989 Bernhards Prosa bezeichnete – ¹³⁹ erscheint in dieser Fassung bereits auf den ersten Blick radikaler denn je, da der ganze Text durch bloße Beistriche geregelt ist. In *Schwarzach St. Veit* gibt es nur drei Punkte, und zwar am Ende der ersten drei Kapitel, während das letzte Kapitel mit Auslassungspunkten endet. ¹⁴⁰ Bedenkt man, dass die Fassung insgesamt 296 Blätter zählt und in vier Kapitel gegliedert ist, findet man durchschnittlich einen Punkt ca. alle 75 Blätter (genau genommen: auf Bl. 84, 155, 216).

¹³⁸ Auch in TBL, S. 101.

¹³⁹ Vgl. *Werkgeschichte*, S. 340.

¹⁴⁰ Das letzte Kapitel (4) ist auch das einzige, das mit einem Motto anfängt: „Was mich erstaunt, spricht Gott, ist die Hoffnung“ (NLTB, W 148/14, Bl. 217). Die Dunkelheit der dafür verwendeten Tinte im Vergleich zum Text weist darauf hin, dass das Motto zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde. Der Autor dieses Satzes, der französische Schriftsteller Charles Péguy (1873-1914), ist kein Unbekannter in der Produktion Bernhards. Von ihm stammte bereits das Motto von *Auf der Erde und in der Hölle* (vgl. TBW 21, S. 48), und sein Name wird auch in *Der Atem* genannt („Ich hatte Montaigne gelesen und Pascal und Péguy, die Philosophen, die mich später immer begleitet haben, und die mir immer wichtig gewesen sind“, TBW 10, S. 299). Zur Beziehung zwischen Bernhard und Péguy siehe Paola Bozzi, „Das Wort des Todes“. *Thomas Bernhard und Charles Péguy*, in Joachim Hoell, Kai Luehrs-Kaiser (hrsg. von), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999, S. 151-158.

Wie in den oben angeführten Zeilen zu bemerken ist, wird das Erzählte hier zu einem Zementguss, in welchem der Leser nur mit großer Aufmerksamkeit die syntaktischen Ebenen und die Schicksale der handelnden (bzw. denkenden) Figuren voneinander unterscheiden kann. Zuerst ist die Rede von einer männlichen Figur, einem Friedhofgänger, dann von einem Fräulein, das bereits in ihrer Kindheit mit ihrer Großmutter ebenso auf Friedhöfe gegangen ist, und anschließend – mit einem kühnen Perspektivenwechsel – befindet sich der Leser mitten im Gedankenstrom Davids. Das Springen von der einen zur anderen Figur setzt sich andauernd über die ganze Fassung fort: Allein auf Bl. 3 kommen Labil und wieder das Fräulein vor, was heißt, dass das Subjekt auf demselben Blatt und innerhalb derselben syntaktischen Einheit ganze fünf Male wechselt.

Es ist durchaus berechtigt, sich zu fragen, wo Bernhard die Idee für diesen Stil herhatte. Man könnte an dieser Stelle über seine Lektüren in dieser frühen Phase seitenlang spekulieren und behaupten, dass er mit großer Wahrscheinlichkeit von Modernisten wie Woolf, Joyce und Faulkner beeinflusst wurde. Das mag freilich auch stimmen, bedenkt man, wie ähnlich die Sprache Joyces und Woolfs einerseits, und das hochexperimentelle hypotaktische Zusammenspiel von *Schwarzach St. Veit* andererseits sind. Diese zwar spannende vergleichende Praxis wäre allerdings reine Vermutung und würde zu keinen konkreten Ergebnissen führen. Konzentriert man sich aber mehr auf die Manuskripte, so kann man die Antwort auf diese Frage bereits im *Schwarzach*-Konvolut finden. In W 148/4b ist die unmittelbare Vorstufe zum Einstieg von W 148/14 zu finden, die trotz einiger minimalen Unterschiede dem oben angeführten Beginn von *Schwarzach St. Veit* sehr ähnlich ist: „[...] stundenlang läuft er zwischen den Gräbern herum, kniet da und dort hin, liest den und den Namen und geht erst wieder nach Hause, wenn ihn fröstelt, wenn er totmüde [sic] ist [...]“.¹⁴¹ Statt mit „Immer“ fängt der Satz mit „stundenlang“ an, während die männliche Figur nicht „geht“, sondern „kniet“.¹⁴² Auf demselben Blatt befindet sich auch eine sehr interessante Notiz des Autors, die im Kapitel zur Struktur des Konvolutes schon erwähnt wurde. Es handelt sich dabei um die wichtigste Anmerkung des ganzen *Schwarzach*-Konvolutes, die einzige, die ein wenig Klarheit über den so kühnen Schreibstil schafft. Nachdem Bernhard den Einstieg getippt hatte, nahm er einen schwarzen Kugelschreiber und setzte auf die Schnelle

¹⁴¹ NLTB, W 148/4b, Bl. 36.

¹⁴² Beobachtet man genau die Streichung in der ersten Zeile von Bl. 3 von W 148/14, merkt man, dass Bernhard „kniet sich“ gestrichen hat. Er hat also seine Figur zuerst knien, dann sich knien und schließlich gehen lassen.

jene Gedanken auf, die ihm vermutlich während des Tippens eingefallen waren.¹⁴³ Oben links liest man:

ICH MUSS EINFACH!!! / Offenbarung heute Abend / Form? Ja, nur Form + (plus) alles / auf Gedanken aufgebaut, alles totsicher, alles / bis ins Letzte durchdacht. / Der Eindruck einer Hetzjagd (Feuerwerk) / muß entstehen!! / Muß!!! Muß!!! Muß!!!¹⁴⁴

Rechts ist hingegen eine vorläufige Gliederung des Roman-Projektes skizziert:

5 Kapitel / (Beistriche, Punkt nur am Kapitelschluß!!) / 3 Kapitel Steigerung / 4 Kapitel Nightflower / (Fahrplan) / 5 Kapitel Psalm!

In diesen rasch verfassten Zeilen ist also die Grundidee enthalten, auf welcher die neue Prosa basieren sollte: Jegliche logische Verwendung der Interpunktion gehörte abgeschafft, ausschließlich Beistriche mussten verwendet und Punkte nur am Kapitelende gesetzt werden, damit die ununterbrochenen Gedankengänge der Figuren auch im Prosastil ihre Entsprechung fanden. Mit anderen Worten war es die Form, die in der neuen Prosa eine größere Bedeutung gewinnen sollte. Der Prozess der Verflüssigung der Sprache, der bereits mit der Lyrik angefangen hatte, setzt sich auch hier im Prosabereich fort, wie Wieland Schmied betont: „er versuchte konsequent, den Ton der Litanei, der seine Gedichte allmählich zu beherrschen begonnen hatte, hinüberzuführen in die Stimme des inneren Monologs und damit in den Kontext von Prosa“.¹⁴⁵ Schmied argumentiert mit dieser These am Beispiel von *In der Höhe*, von welchem er glaubt, es sei tatsächlich bereits 1959 geschrieben worden – mit großer Wahrscheinlichkeit konnte er nicht wissen, dass dies Werk erst Ende 1988 aus den Aschen von *Der Wald auf der Straße* entstand. Bedenkt man aber, dass *In der Höhe* das ultimative Ergebnis dieser experimentellen Phase ist, dann ist das Bild, das Schmied von Bernhards Tätigkeit in jenen Jahren zeichnet, durchwegs begründet:

Denn die Prosa sollte etwas Eigenes und Außerordentliches sein, auch wenn er ihre Konturen naturgemäß nur dunkel ahnen konnte. Aber er wußte genau, daß es kein Roman, keine Novelle, keine

¹⁴³ Dass die Gedanken nach dem Text niedergeschrieben wurden, darauf verweist die Enge der Schrift, die offensichtlich wenig Platz zur Verfügung hatte.

¹⁴⁴ Diese Gedanken verdecken teilweise die ebenso mit Kugelschreiber durchgeführte Schrift „ERSTES KAPITEL“, die in eckigen Klammern mitten im oberen Teil des Blattes steht.

¹⁴⁵ Schmied 2014, S. 129.

Erzählung im herkömmlichen Sinn sein sollte. Eine Handlung aufzubauen und auszuspinnen, Charaktere vorzuführen und zu entwickeln, das erschien ihm weder möglich noch überhaupt erstrebenswert, es sollte ein Stück Sprache sein, ein Gespräch mit der Welt und über die Welt, eben Prosa. Mit Gedichten, so meinte er, könne er die Welt weder beschwören noch erobern, die Welt läßt sich nur mit Prosa erobern, sagte er immer wieder. Und er wollte die Welt erobern, mehr als alles andere.¹⁴⁶

Dass Prosa ein konkreteres, wirksameres Ausdrucksmittel ist, davon ist auch Labil in *Schwarzach St. Veit* überzeugt, der somit zum Sprachrohr Bernhards zu werden scheint:

[...] freilich ist alles, was ich schreibe, Prosa, und die Prosa ist zwangsläufig immer etwas Irdisches, etwas Fleischliches, etwas Greifbares, etwas, das keine gänzliche Auflösung zulässt, wie beispielsweise das Gedicht, aber ich bin ja kein Dichter, ich will nur ein Rutengängergehilfe sein, sonst nichts [...]¹⁴⁷

So wie ein Rutengänger den Ort für einen Brunnen zu identifizieren und somit eine Wasserquelle ans Licht zu bringen versucht, bemühte sich Bernhard, mit der Prosa das Denken der Figuren zu enthüllen. Die Gedanken und die intimen Gedankenprozesse, die sich in jedem Menschen ereignen, scheinen in *Schwarzach St. Veit* absoluten Vorrang zu haben. Sie sind das wahre Objekt der literarischen Darstellung, nicht das, was um die Figuren passiert. Es geht meistens um Gehirnprozesse, die Bernhards gesamte Prosa-Produktion imprägnieren und ausmachen, wie der Autor Ende der achtziger Jahre im Gespräch mit Krista Fleischmann betonte: „*Innere* Vorgänge, die niemand sieht, sind das einzige Interessante an Literatur überhaupt. Alles Äußere kennt man ja. Das was *niemand* sieht, das hat einen Sinn aufzuschreiben“.¹⁴⁸ Aber wie kann man Gedanken ausführlich und überzeugend schildern? Dieser Schwierigkeit war Bernhard selbst sich wohl bewusst, wie er im Gespräch mit der Journalistin Asta Scheib zeigte:

¹⁴⁶ Ebenda. Bezüglich Bernhards Streben nach Welteroerbung und Berühmtheit erzählt Lampersberg Folgendes: „Zu Wieland Schmied hat er einmal gesagt, da ist er vor dem Spiegel gestanden: ‚Ich will den Nobelpreis kriegen!‘“ (Fialik, S. 63). Schmied schreibt außerdem, dass sich Bernhard ihm gegenüber in dieser Zeit oft über seine Unzufriedenheit mit der Lyrik äußerte: Keine Lyrik mehr! Alle schreiben Lyrik! Die Lyrik bringt dich nicht weiter! Du mußt Prosa schreiben! Sätze, Zusammenhänge, etwas Festes, Großes, Stabiles. Lyrik schreiben ist zu leicht. Das fließt so dahin, da gibt es keine Widerstände. Ich könnte endlos Lyrik schreiben. Also muß ich damit aufhören...“ (Schmied 2014, S. 129).

¹⁴⁷ NLTB, W 148/14, Bl. 270. Dieselbe Passage befindet sich auch in Huber 2006, S. 43.

¹⁴⁸ TBW 22,2, S. 327.

Man kann nie zu Papier bringen, was man sich denkt oder vorgestellt hat. Das geht zum größten Teil mit der Übertragung aufs Papier verloren. Was man liefert, ist nur ein schwacher, lächerlicher Abklatsch dessen, was man sich vorgestellt hat. Das deprimiert einen Autor wie mich am meisten. Man kann sich im Grunde nicht mitteilen [...] Wenn ich schreibe, ist es nie das, was ich mir darunter vorgestellt habe.¹⁴⁹

Die Unmöglichkeit, das Gedachte in Wort oder Schrift vollkommen wiederzugeben, ist kein Novum in der Literaturwissenschaft. Die Geschichte der Literatur ist voller Figuren, die nicht imstande sind, sich zu verständigen, die missverstanden werden, die nicht kommunizieren können bzw. wollen, weil sie an jener *ἀπροσηγορία* leiden, wie der *Dyskolos* – der „Griesgram“ – von Meneander. Es handelt sich um eine reiche Tradition, die sich über die Romantik bis in die Moderne streckt, wo sie ihren bekanntesten Ausdruck im *Brief des Lord Chandos* von Hofmannsthal findet. Michael Billenkamp geht in seiner Dissertation *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis* auf diese Problematik ausführlich ein, die er als „Sichtbarmachen des Denkens“ bezeichnet.¹⁵⁰

Wie ist es möglich, das Denken, überhaupt das Innenleben eines Menschen, angemessen und ohne sprachlichen Verlust zu Papier zu bringen? Während Novalis lediglich die Frage stellt, ob zum Denken Sprache überhaupt vonnöten sei, behauptet Valéry kategorisch, dass es unmöglich sei, gedankliche Reflexionen aufzuzeichnen: „Meine natürlichste Aufmerksamkeit entzündet sich am vergeblichen Wunsch, die Arbeit des Denkens selbst wahrnehmen zu können“.¹⁵¹

Sowohl Novalis als auch Valéry – beides von Bernhard geschätzte Autoren – kommen zur Schlussfolgerung, dass das Fragment das geeignetste Mittel sei, um das Denken abzubilden. Und gerade das Fragment, diese Schreibtechnik, die Romantik und Moderne faszinierte, ist die von Bernhard bevorzugte kompositorische Einheit. Nicht nur, wenn es als visuelles Bruchstück – deutlich getrennte Absätze, die inhaltlich nicht zusammenhängen – vorkommt, wie etwa in *Amras*, *Ungenach* oder *In der Höhe*; sondern auch dann, wenn der Fragment-Charakter zwar grafisch nicht heraussteicht, wie in den Romanen, die kompakter aussehen, aber dem Leser dennoch die Idee der inhaltlichen Unvollständigkeit vermitteln, weil sie kein kanonisches Ende nehmen. Dieser Punkt wurde bereits von Wendelin Schmidt-Dengler hervorgehoben:

¹⁴⁹ Ebd., S. 340f.

¹⁵⁰ Siehe Michael Billenkamp, *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis*, Winter, Heidelberg, 2008, S. 256-267.

¹⁵¹ Ebd., S. 256.

Bernhards Werk endet meist dort, wo der Leser das Ende noch nicht ansetzen möchte, da er die Ursache der fortwährenden Irritation nicht geklärt sieht. [...] Die Möglichkeit, mit seinem Werk den Verdacht eines vollkommenen Kunstwerkes, das es in der Tat nicht geben kann, zu erwecken, unterläuft Bernhard dadurch, daß er das Fragment zum Prinzip erhebt [...].¹⁵²

Das Fragment als Ausdrucksmittel des Denkens lässt sich also bereits in den Experimenten des knapp dreißigjährigen Autors beobachten, nicht nur in tatsächlich fragmentierten Texten wie *Jakob Zischek* und – wie man noch sehen wird – *Der Wald auf der Straße* und *In der Höhe*, sondern auch in *Hufnagl* und hier in *Schwarzach St. Veit*. Am unteren linken Rand des für die Textgenese dieser Fassung so wichtigen Blattes 36 von W 148/4b befindet sich ein provisorischer Titel für das Projekt: „SCHWARZACH ST. VEIT / BRUCHSTÜCKE JUNGER KÖPFE / ROMAN / VON / TH. B.“. Auch wenn der Untertitel in der Hauptfassung W 148/14 schließlich weggelassen wurde, kann man in ihrem Fall wirklich von „Bruchstücke[n] junger Köpfe“ reden: Der Leser liest eine verstümmelte Geschichte, die sich extrem langsam aufbaut, weil sie aus Fragmenten besteht, die die Gedanken der Protagonisten widerspiegeln.

Diese Zentralität der Gedanken geht auch aus den frühen Theaterstücken hervor, die parallel zum *Schwarzach*-Projekt entstanden sind, und vor allem aus *die rosen der einöde*, jenem kleinen Gesamtkunstwerk, an welchem Bernhard gemeinsam mit Lampersberg arbeitete.¹⁵³ In der bereits zitierten „Grundsatzerklärung“ (siehe Kapitel zum Theater) geht der Autor ausdrücklich auf die förmliche Natur dieses Werkes ein, das er als einen Text bezeichnet, in welchem „die unumgänglich notwendige äusserste Konzentration von Gedankengängen und Situationen“ konvergieren.¹⁵⁴ Gerade diese Kombination aus schlicht skizzierten Situationen und frei dargestelltem Gedankenlauf sollte auch die Bernhard'sche Prosa ausmachen, und das merkt man sofort, bereits bei der Lektüre des ersten Blattes von W 148/14. Hier ist der Leser mit knappen, nie ausführlich dargestellten Szenen konfrontiert, ohne jegliche Personen- bzw. Landschaftsbeschreibungen, und er muss ständig von Figur zu Figur springen, ihre Gedanken verfolgend, die atemlos hintereinander herrennen, ohne Unterbrechungen und auf eine Weise, die den Leser unweigerlich an die Prosa von Faulkner und Joyce erinnert. In der späteren Produktion Bernhards

¹⁵² Wendelin Schmidt-Dengler, *Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*, in Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien, 1986, S. 109.

¹⁵³ Lampersberg geht auf die Entstehung der Kurzoper im Gespräch mit Maria Fialik ein, wo er erzählt, Bernhard auf Artmanns *der knabe mit dem brokat* mit folgenden Worten verwiesen zu haben: „Das ist ein Muster, ein ideales Libretto für meine Musik, also knapp, ein Skelett brauche ich. Dazwischen muß alles liegen, geheimnisvoll und nicht direkt gesagt“ (Fialik, S. 59).

¹⁵⁴ TBW 15, S. 431.

ist der Bewusstseinsstrom der Figuren sehr gebündelt; in *Schwarzach St. Veit* sind hingegen die Gedanken noch sehr verzwickelt, oft konfus wiedergegeben, und nicht selten tauchen plötzliche, kryptische Bezüge auf Gesehenes bzw. Gehörtes auf, die in langen Auflistungen und Zusammensetzungen zu erkennen sind. Aber es ist vor allem dank der großen Varietät des ausgewählten Wortschatzes und der Präzision der Hypotaxis – wo diese konventionell angewendet wurde –, dass die Sprache Bernhards bereits zu diesem Zeitpunkt einen gewissen Grad an Raffiniertheit präsentiert. Eine Raffiniertheit, die einige Jahre später manifester wurde, und die auch Ingeborg Bachmann in ihrem postum erschienenen Aufsatz *Ein Versuch* erkennen sollte:

Stil ist zweifellos unauffällig, wenn man darunter versteht, daß man ihn ebenso vergißt wie wahrnimmt, die Eigenheit kommt aus dem Zwang, und bei Bernhard ist alles zwanghaft, die Benutzung von furchtbar, dumm, geehrter Herr, Höflichkeiten, Distanzen, Vokabular des Erschreckens, eine Stigmatisierung, die Adjektive ehren wieder, die Verben sind (von der) größten Vielfältigkeit, die das Deutsche erlaubt, hinunterreden, nicht nur hineinreden, herausreden, überreden, zureden, bei Bernhard wird alles Hinunterreden, ein Hinabreden.¹⁵⁵

Der an die syntaktische Perfektion grenzende Stil Bernhards wird von Bachmann nicht zufällig mit demjenigen Kafkas verglichen. Nicht die bedrückenden Themen, wie der Tod, die Krankheit, die menschliche Misere, nicht die ähnlichen Testamente, sondern die Genauigkeit der Sprache ist in vieler Hinsicht der gemeinsame Nenner zwischen beiden Autoren, deren tatsächliche Größe nicht sofort, sondern erst später wirklich gewürdigt wurde. „In diesen Büchern“, schreibt Bachmann, „ist alles genau, von der schlimmsten Genauigkeit, wir kennen nur die Sache noch nicht, die hier so genau beschrieben wird, also uns selber nicht“.¹⁵⁶

Vergeblich übrigens, jene Fragen zu stellen, die Bachmann in ihrem Bernhard-Entwurf bereits formulierte: „Wohin gehört er, was will er, wo bleiben die Bezüge (wozu?), in welches Gespräch mischt sich dieser Monolog, also in keines, was hat er zu sagen und wem?“¹⁵⁷ Es sind Fragen, die nicht beantwortet werden können, weil das endlose Monologisieren der Figuren gleichzeitig Ziel und Ausdruck des Schreibimpetus ist, der – wie der Denkprozess – nicht aufzuhalten ist. Ein Impetus, der – wie von Bernhard geplant – den Eindruck einer „Hetzjagd“ bzw.

¹⁵⁵ Ingeborg Bachmann, *Ein Versuch*, in Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, hrsg. von Monika Albrecht, Piper, München, 2005, S. 456.

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Ebd., S. 455.

eines „Feuerwerk[es]“ vermitteln muss.¹⁵⁸ Der Protagonist Labil, der an vielen Stellen der wahrhaftige Doppelgänger Bernhards zu sein scheint, behauptet von sich selbst, weder ein Künstler noch ein Wissenschaftler zu sein, sondern etwas, „das dazwischen liegt“.¹⁵⁹ Er nutzt jede Gelegenheit zum Schreiben, aber im Grunde arbeitet er durchgehend an seiner Studie, in jedem Moment, auch wenn er weg vom Schreibtisch ist: „[...] auch wenn ich mit dem Fräulein zusammen bin, arbeite ich an meiner Schrift, es gibt keinen Moment, in dem ich nicht an meiner Schrift arbeite, sogar im Schlaf und besonders im Schlaf bringe ich diese Arbeit vorwärts [...]“.¹⁶⁰ Schreiben und Denken scheinen also hier in *Schwarzach St. Veit* sehr eng verknüpft zu sein: Das erste ist unmittelbare Folge des zweiten, trägt aber auch viel zur Weiterentwicklung des Denkprozesses bei – der berühmte Satz von Nietzsche „unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“ kann in diesem Zusammenhang nicht genug kommentiert werden.¹⁶¹ Das Schreiben besitzt außerdem eine therapeutische, erleichternde Funktion, allerdings ohne den Anspruch, dass das Resultat von allen verstanden werden kann. Exemplarisch sind die Gedanken Davids, der hier die Linie Bernhards zu übernehmen scheint:

[...] Schreiben erzeugt Vorgänge, die sonst nicht vorhanden sind, zahllose Gedanken, die einen einzigen Ursprung haben, aber ihn fortwährend verleugnen, alles kommt fortwährend durch die Hintertür herein, aber es ist besser, es kommt durch die Hintertür herein, als es kommt von vorne, durchnässt, [...] mit Atemlosigkeit herein, schreiben ist ein Vorgang wie Abführen, eine beinahe nur physische Erleichterung, und beide sind göttlichen Ursprungs, oder auch nicht, nicht, aber dass jemand auch nur ein paar Sätze verstünde, das will ich nicht glauben [...]¹⁶²

Bereits in *Schwarzach St. Veit* tauchen außerdem jene Inquit-Formeln massiv auf (auf Bl. 3 kommen sie dreimal vor: zweimal „denkt David“ und „sagt das Fräulein“), in mancher Hinsicht Gedankenfilter, die ein wesentliches Merkmal der Sprache Bernhards darstellen und die Konturen der Denkebenen deutlicher machen. Wenn sie einerseits dem Leser helfen, die Gedanken zu unterscheiden, sind es aber ausgerechnet diese Formeln, die den flüssigen, unaufhaltsamen

¹⁵⁸ NLTB, W 148/4b, Bl. 36.

¹⁵⁹ NLTB, W 148/14, Bl. 270.

¹⁶⁰ Ebenda.

¹⁶¹ Brief an Heinrich von Köselitz von Ende Februar 1882. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, DTV, München / de Gruyter, Berlin – New York, 1986, Bd. 6, S. 172.

¹⁶² NLTB, W 148/14, Bl. 119. Die Passage befindet sich auch in Huber, *Von Schwarzach St. Veit nach Weng*, S. 42.

Sprachstrom Bernhards gewissermaßen verlangsamten und versteifen. Dass man in seinen Werken oft den ambivalenten Eindruck hat, der Stil besäße eine große Mündlichkeit, sei aber keine wirklich gesprochene Sprache, liegt nämlich daran, dass seine Texte mit ständigen Wiederholungen, Umformulierungen, Steigerungen, verzögernden Diskurselementen wie „sozusagen“ oder „sogenannt“ und – nicht zuletzt – Inquit-Formeln übersät sind.

In *Schwarzach St. Veit* sind diese Formeln noch nicht ganz ausreichend, um den freien Gedankenstrom einzuschränken, der durch die ungewöhnliche Interpunktion und die Abwesenheit von Absätzen über die Ufer tritt. Sie dienen vielmehr anderen interessanten Zwecken: Bernhard verwendet sie nämlich u.a., um die Idee der Gleichzeitigkeit der Handlung der Erzählstränge von Labil und David/Karl zu vermitteln. An einer Stelle liest man nämlich: „es ist vier Minuten nach Acht, sagt David, es ist vier Minuten nach Acht, denkt Labil, es ist vier Minuten nach Acht, denkt Karl“.¹⁶³ Dabei handelt es sich um eine Passage, die bereits in früheren Entwürfen von *Schwarzach St. Veit* vorkommt, vor allem in der mit dem Jahr „1957“ gekennzeichneten Fassung dieses Werkes, wo Bernhard auf dem ersten Textblatt oben mit Kugelschreiber hinzufügte: „Es ist vier Minuten nach Acht, sagt David, / Es ist vier Minuten nach Acht, denkt Labil“.¹⁶⁴ In mancher Hinsicht erinnert diese Strategie der Narration an eine Aussage Doderers, der 1951 im Gespräch mit Hartmann Goertz behauptete, der Roman sei keineswegs „vergangen“ oder „in einer tödlichen Krise“. Er sei ganz im Gegenteil fest überzeugt, keine andere Zeit könne für dieses Genre günstiger sein als unsere:

Es heißt nur, seine Technik noch weiter zu entwickeln, und von einer mehr additiven und rein aufeinanderfolgenden Erzählung langsam vorzuschreiten, zu höheren Arten der Erzählung, zu einer Gleichzeitigkeit der Zeiten im Roman oder ähnlichen kühneren Griffen in die Wirklichkeit des Lebens, ohne sich so sehr an dessen Oberfläche zu klammern.¹⁶⁵

Genau auf eine solche „Gleichzeitigkeit der Zeiten“ scheint die von Bernhard angewendete Technik zu zielen: Drei verschiedene Figuren, David, Labil, Karl, drei Schicksale, die an verschiedenen

¹⁶³ NLTB, W 148/14, Bl. 21. Eine ähnliche Passage, wo David, Karl und die Sängerin denken, dass es neun Uhr zwei ist, kommt auch auf Bl. 131 derselben Fassung.

¹⁶⁴ NLTB, W 148/4a, Bl. 3. Dieses Typoskript ist auch in TBL, S. 102 abgebildet worden. Zuerst schrieb Bernhard „denkt David“, dann strich er „denkt“ und ersetzte es durch „sagt“.

¹⁶⁵ Heimito von Doderer, *Interview mit Heimito von Doderer anlässlich des Erscheinens der „Strudlhofstiege“*, Gesprächspartner: Goertz Hartmann. Aufnahme: 14.11.1951, Hessischer Rundfunk, in *Heimito von Doderer 1896-1966. Das Original*, CD 1, ORF, Edition Radio Literatur, 1996.

Orten ihren Lauf nehmen, scheinen durch die scheinbar irrelevante Erwähnung derselben Uhrzeit vereint zu werden. Ob sich Bernhard in seinem Vorhaben an diese Idee Doderers bezüglich der Erneuerung des Romans anlehnte, ist zweifelhaft – bedenkt man vor allem, dass er den um 35 Jahre älteren Autor nie wirklich leiden konnte.¹⁶⁶ Es bleibt trotzdem interessant zu beobachten, wie affin einige ihrer Schreibstrategien und Meinungen wirken.

Es darf schließlich nicht überraschen, dass Bernhard *Mrs. Nightflowers Monolog* in die oben zitierte vorläufige Gliederung von *Schwarzach St. Veit* einschrieb. Dieses sehr eigenartige Theaterstück unterscheidet sich wesentlich von den anderen aus dieser Zeit, wo die Dehydrierung der Sprache, die Reduktion und die Kargheit überall walten: In dem 38 Seiten langen Monolog, der 1958 in einem italienischen Schulheft (Oktavformat) verfasst wurde, werden keine kurzen, knappen Sätze ausgesprochen, sondern eine Frau schwätzt darin bis zum Geht-nicht-mehr und erzählt alles, was ihr einfällt.¹⁶⁷ Das kurze Theaterstück wurde von Bernhard 1958 beim Piper Verlag eingereicht, wie man einem auf den 25.3.1958 datierten Brief von Otto F. Best, der damals Piper-Lektor war, entnehmen kann.¹⁶⁸ In diesem unveröffentlichten Drama aus der Tonhof-Zeit werden existenzialistische Themen behandelt, wie „das ungelebte Leben, die Unsagbarkeit des eigenen Leidens, die enttäuschte Hoffnung auf Gott, die ‚Auflösung‘ sowie der Tod als ‚des Menschen einziger Freund‘“. ¹⁶⁹ Darin wird außerdem Paul Valéry erwähnt, der an mehreren Stellen als ein für Bernhard prägender Autor bezeichnet wird.¹⁷⁰

Obwohl der *Monolog* in W 148/14 schließlich nicht übernommen wurde, kommt hier der in der Gliederung ebenfalls zitierte *Psalm* doch noch vor. Das ist womöglich der ultimative Beweis der engen Verflechtung von Lyrik und Prosa, namentlich der Verwandlung in Prosa eines

¹⁶⁶ Vgl. Hennetmair 2014, S. 23: „Wir saßen vor Jahren gemeinsam vor dem Apparat, als die Meldung kam, daß Doderer gestorben sei. Wie elektrisiert sprang Thomas vom Sessel, klatschte in die Hände und rief erfreut: Der Doderer sei gestorben. Auf meine Frage, warum ihn das so freue, sagte er: Doderer war doch in Österreich das Renommierpferd, und solange er lebte, konnte kein anderer was werden, es konnte keiner hochkommen. Jetzt ist die Bahn frei, jetzt komme ich“.

¹⁶⁷ Vgl. Gamper, S. 85. Gamper verweist auf die frappierende Ähnlichkeit mit Becketts *Glückliche Tage*, das aber erst 1961 erschien und das Bernhard deswegen noch nicht kennen konnte. Zwischen 4.2. und 2.3.1958 war Bernhard tatsächlich in Italien (Sizilien, Rom und Venedig), wo er plausiblerweise das Heft hat kaufen können. In einem Brief an Gerhard Fritsch unter dem Datum 7.2.1958 aus Taormina teilt er dem Freund übrigens mit, er sei dabei, ein Stück zu schreiben: Vielleicht *Mrs. Nightflowers Monolog*? (Vgl. BBF, S. 18).

¹⁶⁸ Vgl. Dressel, S. 26, Fußnote 46.

¹⁶⁹ TBW 15, S. 445.

¹⁷⁰ Vgl. *Drei Tage*, in TBW 22,2, S. 63: „Von Valéry der *Herr Teste* – das ist auch ein Buch, das völlig zerlesen ist, und ich muß mir’s immer neu anschaffen, weil es immer wieder kaputt ist, ausgelesen, zerfranst...“; Fialik, S. 56: „LAMPERSBERG: [...] Und der Bernhard hat nichts gelten lassen neben sich! FIALIK: *Monsieur Teste!* LAMPERSBERG: Den hat er gelesen!“.

ursprünglich in Versen verfassten Textes. Wie man sehen wird, befindet sich *Psalm* am Schluss von *Schwarzach St. Veit*, wo er als Gebet Davids in das Erzählte integriert wird. Obwohl der Roman nie veröffentlicht wurde, kann *Psalm* zusammen mit *In der Höhe* – und anderen Texten, die hier später erörtert werden – als weiterer publizierter Teil des *Schwarzach*-Projektes betrachtet werden.

3.3.3.2 Auf einem Schloss in den Salzburger Alpen

Nicht also das Was, sondern das Wie hatte Bernhard beim Schreiben dieser Fassung vor allem im Visier. Im ihrem Zentrum steht die „Form“, und die ganze Struktur resultiert tatsächlich „auf Gedanken aufgebaut“. ¹⁷¹ Wieder lässt sich die Absicht Bernhards sehr gut mit derjenigen Doderers vergleichen, beispielsweise was die Form von *Die Strudlhofstiege* angeht. Diesbezüglich spricht Schmidt-Dengler von einer „Priorität der Form vor den Inhalten“:

Doderer sah in diesen Skizzen [von *Die Strudlhofstiege*, S.A.] so etwas wie ein Apriori der Form vor dem Inhalt; auf Grundlage dieses dynamischen Gesamtbildes meinte er, die Form eines Gefäßes zu haben, das er mit Inhalten nur mehr zu füllen brauchte; die Form, so legte es Doderer sich zurecht und suggerierte dies auch seinen Interpreten, habe vor dem Inhaltlichen absoluten Vorrang. ¹⁷²

Kein Wunder also, dass die in *Schwarzach St. Veit* dargestellte Geschichte im Grunde eine ziemlich uninteressante und un schlüssige ist. Der ältere Professor Labil kommt eines Tages von Wien auf dem Schloss Goldegg im Pongau an, wo er seit genau sieben Jahren im Sommer seinen Urlaub verbringt. Genau genommen kommt er mit der Eisenbahn in Schwarzach-St. Veit an, von wo er zu Fuß bis zum Schloss gehen muss, da ihn merkwürdigerweise keiner abgeholt hat. Dort trifft er auf das Fräulein Bucklich, das er schon längst kennt, weil die jüngere Dame ebenfalls üblicher Gast des alten Schlossherrn – eines verarmten Grafen – ist. Zu zweit machen sie lange Spaziergänge um den Schlossteich herum, der ältere Herr redet über hochphilosophische Themen und erwähnt, dass er bald das Buch, an welchem er bereits seit Jahren arbeitet und das den mysteriösen Titel „Der Hang zum Tode“ trägt, veröffentlichen wird; das Fräulein, dessen Vater in Amerika lebt, hat hingegen naivere Interessen und will zum Beispiel wissen, ob Labil in der Stadt das

¹⁷¹ NLTB, W 148/4b, Bl. 36.

¹⁷² Wendelin Schmidt-Dengler, *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre (1951)* [Vorlesung], in Wendelin Schmidt-Dengler, *Jederzeit besuchsfähig. Über Heimito von Doderer*, hrsg. von Gerald Sommer, C.H. Beck, München, 2012, S. 25.

Theater besucht und wie das Leben in Wien aussieht. Zusammen gehen sie in den Wald – wo sie sich aus den Augen verlieren, eine Art Versteckspiel machen und Labil sich am Knie verletzt – und bis zu der von einem Nonnenorden betriebenen Irrenanstalt Schernberg in der Nachbargemeinde Schwarzach, wo sie die geistig behinderten Gäste beobachten und von der Oberin Krispina in die neulich restaurierte Kapelle hineingeführt werden (Bl. 234f). Professor Labil – dessen Name bereits sehr sprechend ist – ist offensichtlich der Vorläufer vieler Bernhard'schen Figuren: Er schwafelt ständig, ist ein alter, mürrischer und oft cholerischer Mensch, aber vor allem arbeitet er seit Jahren erfolglos an einer geisteswissenschaftlichen Studie, die er im Herbst veröffentlichen will, eine Schrift, die ihm alles bedeutet, genau so wie auch Bernhard *Schwarzach St. Veit* buchstäblich „alles“ bedeutete.¹⁷³ Gleichzeitig ist aber Labil auch eine ziemlich plumpe, unbeholfene Figur, die an die Modelle großer Romane wie *Ulysses*, *Zeno Cosini* oder *Die Strudlhofstiege* erinnert – ein Aspekt, der in den späteren Werken Bernhards nie wieder vorkommen sollte: Er wird vom Fräulein „Schuschu“ genannt und stolpert ständig, sowohl im Wald als auch im Schloss, wo er sich ein erstes Mal verletzt, nachdem er in der Nacht vor dem Spaziergang – da er nicht einschlafen konnte – hinausgehen will und mit dem Fuß gegen einen vorspringenden Gegenstand in der Schlosshalle stößt.

Das Leben auf dem Schloss, wo auch andere Gäste untergebracht sind, ist im Grunde ziemlich langweilig: Labil, langjähriger Gast, bekommt alle Renovierungen und Änderungen des Gebäudes mit – einige kann er schlecht vertragen, wie die neue Waschmuschel in seinem Zimmer (Bl. 250) oder die verschwundenen Metallbänke im Schlossgarten (Bl. 93); er nimmt an eleganten Abendessen mit symbolischen dreizehn Tischgästen teil und unterhält sich mit dem Gärtner und mit dem Chauffeur, einem ehemaligen Soldaten – Labil selbst hat den Krieg mitgemacht, redet aber nicht gerne darüber. Er beobachtet das Ehepaar Fokin, den Diener Kasimir und Ambros, den Neffen des Grafen, letzter Spross einer alten Familie, der Archäologie studiert, sich also mit der Vergangenheit auseinandersetzt.¹⁷⁴ Er plaudert mit dem Grafen, der ihm eines Tages schweren Herzens erzählt, das Schloss einem gewissen Doktor Vogl, der ebenfalls dort zu Gast ist, bereits

¹⁷³ Huber 2003, S. 246. Dabei handelt es sich um eine Paraphrasierung des an Hirsch vermutlich nie abgeschickten Briefes, den Bernhard im Dezember 1960 verfasste. Siehe Kapitel 3.2 (*Dokumenten zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 14.

¹⁷⁴ Kasimir und Ambros sind Namen, die Bernhard wegen ihres Wortschalles und der edleren Bedeutung anziehen durften. Kasimir ist polnischer Herkunft und kann sowohl „Friedensbringer“ als auch „Unruhestifter“ bedeuten, was auf die ambivalente Position des Dieners verweisen mag (man denke z.B. an seine Rolle in *Die Erfundene*). Ambros leitet sich vom griechischen Wort ἀμβροσία ab, einer Götterspeise, die in der Ilias und in der Odyssee vorkommt und unsterblich macht. Ambros heißt daher „Unsterblicher“, was auf das Vorrücken der neuen Generation verweisen könnte, die vom Neffen repräsentiert wird.

verkauft zu haben (Bl. 70ff). Der Neffe Ambros habe bereits Pläne, das Anwesen zu modernisieren und umzubauen (man denke hier an die Pläne des Sohnes von Saurau in *Verstörung*), aber Dr. Vogl – der in mancher Hinsicht Dr. Mehlmann von *Moos auf den Steinen* ähnelt – will bis Dezember alles abreißen lassen. Nachdem die Hälfte an eine Versicherung und ein Achtel an die Perlmoser Zementwerke verkauft ist, soll ein chemischer Industriebetrieb das Areal beziehen. Dies wird also das letzte Mal sein, dass Labil die Sommerfrische auf dem Schloss Goldegg verbringt.

Dabei handelt es sich um die Literarisierung einer wahren Begebenheit: Bernhard, der oft zu Fuß vom St. Veiter Sanatorium nach Goldegg ging und die Gegend mit ihren Geschichten gut kannte, durfte nicht entgangen sein, dass die damalige Besitzerin, Gräfin Margarethe von Galen, das Schloss am 20. Juli 1959 an die Salzburger Erzdiözese verkaufte.¹⁷⁵ Die Gräfin wurde dann durch die Figur des Grafen ersetzt, die Erzdiözese durch Dr. Vogl, aber es ist ziemlich unbestreitbar, dass dieser Verkauf, der 1973 zum Erwerb des Schlosses seitens der Gemeinde Goldegg führte, als historische Grundlage für die Fiktion fungiert. Davon zeugt auch die Tatsache, dass Bernhard *Schwarzach St. Veit* erst Ende 1960 an Fischer übergab, also ein ganzes Jahr nach dem Besitzwechsel des Schlosses. Interessant ist zu merken, dass Bernhard in dieser Fassung den Namen „Galen“ trotzdem verwendete. Der Graf wird zwar nie mit dem eigenen Namen genannt, aber auf Bl. 5 ist die Rede von einem Kardinal „G...“ (der Rest wurde gestrichen), vor dessen Grab Labil und das Fräulein stehen. Betrachtet man diese Stelle genauer, sieht man, dass sich unter der dicken blauen Tintenschicht der Name „Galen“ versteckt. Clemens August Graf von Galen (1878-1946) war tatsächlich ein deutscher Kardinal, der sich aktiv gegen die Nazi-Ideologie einsetzte und deswegen 2005 seliggesprochen wurde. Allerdings befindet sich sein Grab nicht auf dem Goldegger Friedhof – wo Labil und Bucklich herumgehen – sondern im Dom zu Münster.

Die erzählte Zeit in *Schwarzach St. Veit* ist trotz der ausgedehnten Erzählweise sehr kurz, sie weist viele Anachronien, vor allem Analepsen auf, und dauert – wenn überhaupt – bloß ein paar Tage. Das lässt sich vor allem anhand der Anekdote feststellen, auf welche in der Erzählung oft verwiesen wird – auf Bl. 264 wird Labil von Dr. Vogl empfohlen, den Postminister höchstpersönlich davon in Kenntnis zu setzen – und mit welcher der Roman zu Ende geht. In den Blättern 288-293 erfährt der Leser, dass Labil am Tag seiner Ankunft eine scharfe Diskussion mit dem Postvorsteher am Bahnhof hatte. Überlastet mit Arbeit, hat dieser das am Morgen angekommene

¹⁷⁵ Vgl. Zaisberger, Schlegel, S. 28f.

Telegramm Labils nicht austragen können, was zur Folge hatte, dass keiner Labil und sein Gepäck abgeholt und zum Schloss gefahren hat. Empört wegen des Benehmens des Postvorstehers, der ihm gar nicht zuhören will und seine Beschwerden nicht beachtet, schlägt Labil mit dem Stock auf seine Hände. Darauf entwickelt sich eine Prügelei, in welcher Labil auch den jungen Gehilfen mit dem Stock zu schlagen droht. Er kommt zwar unversehrt davon, aber der Postvorsteher lässt ihn verstehen, dass diese Episode Folgen haben werde. Tatsächlich wird Labil angezeigt und – vermutlich am Tag nach seiner Ankunft – nach dem Essen, während alle anderen Gäste noch am Tisch sitzen, von zwei Gendarmen abgeholt und zur Polizeistation gefahren. Dort wird er in eine Zelle gesperrt, bis der Inspektor hereinkommt, sich beim Herrn Professor entschuldigt, ihn – vermutlich wegen seiner angesehenen Position – wieder in Freiheit setzt und persönlich wieder zum Schloss bringt.

Der Roman endet aber nicht mit dieser Szene, sondern mit dem Gedankenstrom Davids. Neben dem Erzählstrang von Labil und Bucklich scheint in dieser Fassung ein zweiter Erzählstrang auf, der sich parallel zum anderen entwickelt: Es ist die Geschichte von David und Karl, zwei Brüder, in deren Gedanken die Begebenheiten von *Jakob Zischek* und *Hufnagl* wiederzuerkennen sind. Vor allem David scheint viel gemeinsam zu haben mit den Protagonisten der anderen zwei Fassungen. Er ist mit einer Frau verheiratet – die nicht mehr „Marie“ heißt, sondern „Maria“ –, hat aber eine Affäre mit Laura, deren Namen an die „L.“ von *Hufnagl* und an die Geliebte Petrarca erinnert – und vielleicht deswegen überall gestrichen und mit blauem Kugelschreiber durch das gängigere „Lilli“ ersetzt wurde. Er wohnt alleine mit einem Hund, hat sich an einem Knaben vergangen – den er aber im Unterschied zu Hufnagl öfters auf der Straße sieht – und fürchtet Tag für Tag, von einem gewissen „Nino“ angezeigt zu werden, der auf Bl. 24 gestrichen und durch den mysteriösen Namen „Volta“ ersetzt wird. Die Geschichte des Missbrauches ist aber hier sehr kondensiert und nur flüchtig angedeutet, so dass die bloße Lektüre von *Schwarzach St. Veit* ohne die Vorkenntnisse, die *Jakob Zischek* und *Hufnagl* dem Leser vermitteln, nicht ausreichen würde, um die Sorgen Davids zu verstehen. Das Ende ist hier komplett offen: David gerät in Panik, als er den Polizeiwagen auf der Straße unter seinem Fenster sieht, seine Gedanken mischen sich mit dem *Psalm* und der Text endet – wie in *Hufnagl* – mit der Wiederholung der Absicht, keinem die Tür aufzumachen. Der Name „David“ weist übrigens dieselbe Buchstabensequenz von „Labil“ auf: Beide Namen enthalten die Vokale „a“ und „i“, haben

gleiche Konsonanten an den Wortenden und einen anderen in der Mitte. Ein ähnliches Phänomen findet man auch in Kafkas *Die Verwandlung*, wo der Nachname des Protagonisten, „Samsa“, dieselbe Struktur wie „Kafka“ hat.

Karl träumt hingegen von einer künstlerischen Karriere, er will Maler werden – man denkt an den Maler Strauch –, aber die Eltern zwingen ihn, Tapezierer zu werden, also mehr oder weniger denselben Weg wie Fritz einzuschlagen, der Mann der Joana in *Holzfällen*. Sein Glaube ist nicht unerschütterlich und er wird deswegen vom Onkel ausgeschimpft, der ihm – ähnlich wie Bernhards Mutter in *Ein Kind* – vorwirft, der Familie nur Probleme zu verursachen. In mancher Hinsicht ist das Brüderpaar eine Selbstprojektion Bernhards: David will Sänger werden, er arbeitet aber als Gerichtsreporter in Salzburg, und eine Kaufmannslehre wird in Erwägung gezogen. Karl, der auch eine künstlerische Ader besitzt, denkt über den Tod und über den Krieg nach, über die Spuren, die dieser hinterlassen hat, und er macht Tiraden gegen Österreich.

Es ist allerdings nicht einfach festzustellen, ob David und Karl zwei Brüder oder einfach zwei Seiten desselben Individuums sind, wie bereits Martin Huber hervorgehoben hat: „wobei unklar bleibt, ob es sich dabei um zwei Personen (Brüder) handelt oder um zwei Bewusstseinszustände einer Person“.¹⁷⁶ Dabei spielt auch der Stil eine große Rolle, denn das stetige Springen von Kopf zu Kopf, von einer zeitlichen bzw. örtlichen Ebene zur anderen, erschwert erheblich das Verständnis der Zusammenhänge. In *Schwarzach St. Veit* gibt es – im Unterschied zu allen anderen Fassungen – außerdem eine Reihe von Gedankeneinschüben: Es handelt sich um Pausen im Erzählduktus, um weitere Reflexionsebenen Davids und Karls, die immer genau ein Blatt lang sind und jedes Mal mit einem Gedankenstrich eingeleitet und abgeschlossen werden. Während die Geschichte von Labil und Bucklich sehr klar dargestellt ist, weil sie sich an einem bestimmten Ort abspielt, sind die Schicksale Davids und Karls hingegen noch undurchsichtiger wegen der vorherrschenden Verwendung des inneren Monologs bzw. des Bewusstseinsstroms. Andererseits gibt es im Roman viele Andeutungen darauf, dass die beiden Brüder sind: Auf Bl. 7 denkt David an die komplizierte Beziehung mit dem Bruder: „aber du und ich, wir beide, wir sind wie zwei Blätter, die von einem einzigen Windstoss in zwei entgegengesetzte Richtungen getrieben werden“. Man erfährt, dass er als Kind am Sonntag mit dem Bruder in die Kirche gegangen ist (Bl. 26), und Karl denkt, dass sein Bruder immer von einem Hausball redet, auf welchen er aber nicht gehen will (Bl. 138).

¹⁷⁶ Huber 2006, S. 38.

An einer anderen Stelle lässt Bernhard David von seinem Bruder auf eine Weise reden, die sehr autobiografisch beladen ist:

„[...] mein Bruder, der Medizin studiert, ist der einzige Mensch, der mein Dichten versteht, und dabei hat er fast nichts als seine Schulbücher gelesen, aber gerade das ist sein grosser Vorsprung gegenüber allen anderen, die sich ihr ganzes Leben in der Literatur festgefressen haben [...]“¹⁷⁷

Bedenkt man, dass Bernhard *Schwarzach St. Veit* (W 148/14) 1960 schrieb oder zumindest in dem Jahr fertigstellte, ist es durchaus plausibel, dass er sich hier an seinen wahren Bruder anlehnte, Dr. Peter Fabjan, der tatsächlich 1958 angefangen hatte, Medizin zu studieren.¹⁷⁸ Es sind aber auch Zeilen, die eine starke Skepsis den Lesern gegenüber durchsickern lassen, sozusagen eine gewisse Angst, nicht völlig verstanden werden zu können, die Bernhard wohl bereits in den ersten Jahren gespürt hatte. Davon zeugen zahlreiche Passagen im Text, wie beispielsweise das Motto dieses Kapitels, mit welchem Labil seine Studie *Der Hang zum Tode* bezeichnet: „eine harte Arbeit, die niemand würdigen wird“.¹⁷⁹

Angesichts dieser Beobachtungen wäre es also falsch zu denken, dass *Schwarzach St. Veit* einen endgültigen Bruch mit dem von Bernhard bis dahin Geschriebenen darstellt. Der Text speist sich auch aus den vorherigen Fassungen, deren Elemente kontinuierlich vorkommen: David ist mit seinen Gedanken vor allem Träger der Inhalte von *Jakob Zischek* und *Hufnagl*, in ihm befindet sich also ein starker Widerhall der Begebenheiten ihrer Protagonisten. Aber es werden immer wieder auch jene Themen erwähnt, wie die Krankheit, die Aufenthalte im Sanatorium, die Liebe für die Musik, von denen das ganze *Schwarzach*-Konvolut durchdrungen ist. Selbst die Idee des Schlosses, das die größte Neuigkeit darzustellen scheint, ist im Grunde keine Neuigkeit, denn sie befindet sich schon in W 148/7 auf Bl. 124:

[...] aber es gab noch ein paar andere, nicht so grosse, nicht so auffallende Schlösser und Herrenhäuser, verstreut lagen sie im Wald, niemand sah sie, plötzlich tauchten sie hinter langen Reihen von Büschen auf, hinter Baumstämmen, ein grosses Tor aus Untersberger Marmor, hohe Fenster mit schmiedeeisernen Gittern, in ihnen lebten sie, Neureiche, verarmte Adelige [...].¹⁸⁰

¹⁷⁷ NLTB, W 148/14, Bl. 120.

¹⁷⁸ Gespräch mit Dr. Peter Fabjan am 20.10.2015 in Obernathal.

¹⁷⁹ NLTB, W 148/14, Bl. 5.

¹⁸⁰ Vgl. Stefano Apostolo, *Il muschio della memoria. Echi del passato in "Moos auf den Steinen" di Gerhard Fritsch – Con una postilla su Thomas Bernhard*, in "Studia Austriaca", vol. XXIV, 2016, S. 43f. Dieselbe Passage ist außerdem auch in *Jakob Zischek* auf Bl. 83 mit wenigen Änderungen enthalten.

Schwarzach St. Veit stellt in gewisser Weise das Verbindungsglied der Versuchskette des *Schwarzach*-Konvolutes dar, denn es integriert bereits verwendete Elemente mit neuen Einfällen und thematischen Lösungen. Unter den Neuerungen, neben dem Erzählstrang Labil-Bucklich und dem radikal neuen Stil, lässt sich die Präsenz von Stellen registrieren, die in salzburgisch-bairischem Dialekt verfasst sind, wie z.B. auf Bl. 167 („[...] da isa einegrennt, da isa a einigrennt, da isa dann aussakemma, da isa davoglaffa, da isa hintuma kemma [...]“) und auf Bl. 205, wo man aber eine eher experimentelle Verwendung des Dialektes findet, ohne jegliche Interpunktion und Worttrennung, sozusagen eine Überspitzung der Stilradikalisierung dieser Fassung:

[...] kimmawenigeinasitzndazanninsunadadecknwerdschoanonanehockntuas-
dinetdafranamoidaseiundamoiduatseidewasdinetkennawerdtuadinet-
aufemeinasöigfreadeäpfehotsamidumagnummaidaheunumasonstwi-
adawöimuassteinegehzadapaulinunansummakimmstwidazuawamideraglo-
anawenghoagardndedabackstnetnafreisöiummadödawischtnetfreilau-
siimednetdabeiseiwosangrontadafürhoinduadfüanixunwidanix [...]

Dazu fällt auch der häufige Gebrauch von Formeln der lateinischen Liturgie auf. Obwohl Bernhard zu der Zeit bereits ein Verhältnis zur Religion entwickelt hatte, das nicht mehr als konventionell bezeichnet werden kann, spielt die Welt des Glaubens in seinen Werken – und besonders in den frühen – eine extrem wichtige Rolle. Man denke etwa an *Der Schweinehüter*, an die Gedichtzyklen wie *Auf der Erde und in der Hölle* und *In hora mortis*, an den Privatdruck *Psalm*. In den Gedanken Davids – ein biblischer Name, der mit den Psalmen in Verbindung gebracht werden kann – tauchen die Texte von Psalmen und Kirchengesängen auf, wie „Confundantur superbi“ (Bl. 29), „Gaudens gaudebo in Domino“ (Bl. 210), „Qui habitat in adjutorio Altissimi“ (Bl. 214). Es handelt sich um Gebete, die Bernhard wahrscheinlich auch unter dem musikalischen Profil interessierten – seine Sängererfahrung mit Kirchenliedern darf zudem nicht vergessen werden. Auf Bl. 285 kommt außerdem das Vaterunser vor, zwar noch nicht in der Version *ex negativo* von *Frost*, aber auch nicht in seiner Vollständigkeit, denn David, der es nach Jahren wieder auszusprechen versucht, kann sich daran nicht mehr erinnern.

Es ist schließlich wichtig zu beachten, dass in *Schwarzach St. Veit* auch Namen vorkommen, die in dieser Fassung eine sehr marginale, unauffällige Rolle spielen, in der späteren Produktion aber prominenter werden sollten. Man denke an „Zamponi“, den ursprünglichen Namen des Oberlandesgerichtsrates, der sich im Kurzprosa-Stück *Exempel* von *Der Stimmenimitator* exemplarisch umbringt – und der ab der zweiten Auflage durch „Ferrari“ ersetzt wurde, nachdem

sich die Tochter des eines natürlichen Todes gestorbenen Gerichtsrates gleichen Namens beschwert hatte. In W 148/14 kommt „Zamponi“ bereits vor, wenn der Ich-Erzähler David an die Arbeiter denkt, die kein höheres Ziel haben und ihr ganzes Leben in Gasthäusern verbringen, bis sie in einer Prügelei getötet werden. Das ist es, was sie vor einem lästigen Gerichtsprozess und vor Richtern wie Zamponi rechtzeitig rettet (Bl. 52). Einige Blätter später taucht auch der Name von Eisenberg auf, der Oberrabbiner Wiens in *Auslöschung*, dem der junge Franz-Josef Murau das ganze geerbte Anwesen weiterschicken will. In diesem Text begibt sich David zu einem gewissen Herrn Eisenberg, Besitzer einer Hautverwertungsindustrie, um bei ihm als Schreibkraft in Dienst zu treten, erfährt aber vor Ort durch einen Assistenten, dass die Stelle schon vergeben worden ist und dass er nicht eingestellt werden kann, da er keine Matura hat (Bl. 60ff). Später wird sich David auch an eine unglückliche, unpersönliche Unterhaltung mit Eisenberg erinnern, die bloß zehn Minuten gedauert und ihn negativ beeindruckt hat (Bl. 128).

3.3.3.3 Schwarzach und St. Veit als Ort für mehrfache Inspiration

Ich habe Thomas Bernhard dann besucht und bin mit ihm mehrmals Weihnachten, Neujahr nach St. Veit im Pongau hinaufgefahren, das für ihn eine große Rolle spielte. Auch das machte ihn zum Außenseiter. Er war Jahre hindurch schwer lungenkrank gewesen, er hatte TBC und war in Grafenhof in St. Veit, einem Lungensanatorium. Das Eigenartige ist, daß Menschen, die einmal in Grafenhof waren, dorthin immer wieder zurückkehren und eine Bindung an den Ort St. Veit haben.¹⁸¹

Wieland Schmied

Der Ortsname ‚Schwarzach-St. Veit‘ wird nicht nur in der Fassung W 148/14 – im Titel, und im Text auf Bl. 122 – ausdrücklich erwähnt. Er kommt auch in einigen veröffentlichten Werken vor, wie etwa in *Frost* und im autobiografischen Band *Die Kälte*; in *Holzfällen* kommt Joanas Mann Fritz aus Schwarzach St. Veit: „Er stamme aus Schwarzach St. Veit, einem mir bestens bekannten salzburgischen Eisenbahnknotenpunkt, sein Vater sei, wie auch anders, Eisenbahner [...]“.¹⁸² Die Höhlenforscher – und ihre zwei Rettungsmannschaften – des gleichnamigen Stückes aus *Der*

¹⁸¹ Wieland Schmied, *Lust am Widerspruch. Biographisches*, Radius, Stuttgart, 2008, S. 123.

¹⁸² TBW 10, S. 77.

Stimmenimitator sind auf mysteriöse Weise in der Höhle zwischen Taxenbach und Schwarzach verschwunden, und der von Gedächtnisverlust betroffene Freund und Doppelgänger des Ich-Erzählers in der Kurzgeschichte *Wiedersehen* hat „hier, auf der Station Schwarzach-St. Veit, seinen Anschluß versäumt“.¹⁸³

In Bernhards Nachlass liegt außerdem ein anderes ebenfalls unveröffentlichtes Werk, *Gedanken und Ansätze zu einer Philosophie der Überwindung* (W 124), das aber – wie man dem Titelblatt entnehmen kann – ursprünglich einen anderen Titel tragen sollte, der sehr deutlich auf die Wichtigkeit der Pongauer Ortschaft verweist: *SCHWARZACH. Ansätze zu einer späteren Philosophie der Überwindung*. Es handelt sich dabei um ein weiteres Stilexperiment, das teilweise aphoristisch gestaltet ist und die Sätze des Malers Strauch gewissermaßen vorwegnimmt. Wie man dem zweiten Blatt von W 124/1 entnehmen kann, wurde auch dieser Werkentwurf – zumindest teilweise – in Schwarzach geschrieben: „Schwarzach 1957, London, Wien, Lovran, Schwarzach 1961“. Bedenkt man die Eckdaten, dann ist es klar, dass Bernhard an diesem Experiment und am *Schwarzach*-Projekt parallel gearbeitet hat, was wiederum auch die Präsenz der Durchschläge in W 148/15 erklären könnte.¹⁸⁴ Wenn das *Schwarzach*-Projekt der Versuch eines Romans ist, stellen die *Gedanken und Ansätze zu einer Philosophie der Überwindung* eine Sammlung von Überlegungen und Maximen dar, die den Aphorismen von Pascal und Novalis nicht ganz unähnlich sind. Es handelt sich um meistens kurze, knappe Sätze, die nach Kategorien in verschiedene Sektionen gegliedert sind, lapidare Weltanschauungen, die an die Urteile des Malers Strauch von *Frost* – dessen Namen darin tatsächlich vorkommt – und des Studienrates von *Jakob Zischek* und *Hufnagl* erinnern.¹⁸⁵

Es scheint also hier angemessen, ein paar Worte zu dem Ort zu verlieren, den Bernhard als Schauplatz seines Romanprojekts herangezogen hat. Im tiefsten Salzburger Land, am Ufer der Salzach, noch im schönen Pongau, aber fast ans Pinzgau-Gebiet grenzend, liegt die von Bernhard literarisierte Ortschaft Schwarzach-St.Veit. In Wirklichkeit handelt es sich um zwei seit 1906 getrennte Gemeinden, die 1908 zu Marktgemeinden erhoben wurden: Unten im Tal liegt Schwarzach bei ca. 600 müA, ein wenig höher befindet sich hingegen St. Veit, bei ca. 760 müA. Der Begriff ‚Schwarzach-St. Veit‘ überlebt also heute lediglich im Namen des Bahnhofs, der am 5. November 1877 – dank der Intervention des ehemaligen Bürgermeisters Rupert Pirnbacher

¹⁸³ TBW 14, S. 447.

¹⁸⁴ Vgl. Kapitel 2.3.14 (W 148/15).

¹⁸⁵ Siehe dazu auch Kapitel 2.3.14 (W 148/15) und 3.3.4 (*Der Wald auf der Straße*).

beim Kaiser – eröffnet werden konnte und sowohl schnelle Güterlieferung als auch effizienten Personenverkehr ermöglichte.¹⁸⁶ Wichtiger wurde die Haltestelle Schwarzach-St. Veit aber nach 1905, als die erste Strecke der Tauernbahn – welche zwei bedeutende Städte der Monarchie, Salzburg und Triest, in direkte Verbindung bringen sollte – bis nach Badgastein fertig gestellt und Schwarzach-St. Veit ihre Ausgangsstation wurde. Von der Wichtigkeit dieser neuen Strecke zeugt übrigens die Anwesenheit des Kaisers Franz Joseph bei ihrer feierlichen Eröffnung am 20. September 1905:

Pünktlich um 7.50 Uhr fuhr der Hofsonderzug, begrüßt von stürmischen Hochrufen, Salutschüssen und unter Glockengeläute, in die Station ein. Seine Majestät verließ den Zug in Begleitung vieler Würdenträger. Nach den üblichen Begrüßungen und Ansprachen nahm Kardinal Fürsterzbischof Dr. Katschenthaler die Weihe des Eröffnungszuges und der Eisenbahnschienen vor. Dann ließ sich der Kaiser den Gemeindevorsteher von St. Veit, Robert Holzlechner, und die am Eisenbahnbau beteiligten Beamten und Ingenieure vorstellen.¹⁸⁷

Im Lauf der Zeit wurde die Linie immer bedeutender, insbesondere weil sie die einzige Verbindung zwischen Norden und Süden in der Region darstellte, und heute noch wirkt Schwarzach-St. Veit als wichtiger internationaler Eisenbahnknotenpunkt, wo täglich Züge von Münster (D) nach Klagenfurt, von München nach Rom, von Beograd nach Zürich durchfahren.

Die Eröffnung der Eisenbahnstation in Schwarzach-St. Veit und später die Fertigstellung der Tauernbahn (1909) ermöglichten natürlich auch einen raschen Aufstieg des Fremdenverkehrs. Erste Besucher aus Salzburg und Ostösterreich (Wien, Linz) fuhren immer öfter nach St. Veit wegen der günstigen Lage des Ortes, seiner Schönheit und seines tatsächlich milderen Klimas. Noch wer heute St. Veit besucht, wird angesichts der ruhigen Gemütlichkeit des Ortes staunen, der höher und abgelegen von Schwarzach und vom Großteil des Schienen- und Straßenverkehrs liegt. Umgeben von üppigen Wiesen und Almen, sieht der Kern des Dorfes genauso aus, wie ihn Postkarten aus dem frühen vergangenen Jahrhundert porträtieren, den breiten Marktplatz in

¹⁸⁶ Karin Lindenthaler, *Heimatbuch St. Veit. Unsere Marktgemeinde einst und jetzt*, Eigenverlag der Marktgemeinde St. Veit, 1991, S. 323ff.

¹⁸⁷ Ebd., S. 325f. Ein sehr ausführlicher Bericht dieses Ereignis, *Die Eröffnung der Tauernbahn*, befindet sich im „Salzburger Volksblatt“ von 20.9.1905, S. 4ff. „Von hier aus nimmt der gewaltige Schienenstrang, der den deutschen Norden mit der Adria verbinden wird, seinen Weg durch das österreichische Alpengebiet bis nach Triest, und der Kaiser selbst ist es, der der heutigen Eröffnungsfeier durch seine Anwesenheit die höchste Weihe verliehen hat. Der ganze Ort prangt im Flaggenschmuck, Fahnen und Reisiggirlanden schmücken die schmucken Bahnhofsgebäude und dicht gedrängt steht das Volk rings um den Festplatz, um den geliebten Monarchen zu sehen, der um 7 Uhr 50 Min. früh hier eintreffen soll“ (ebd., S. 4).

der Mitte und die ordentlich gereihten Häuser an beiden Seiten, die den Besucher hinauf zur Kirche und zum Friedhof still begleiten. Eine erste Pension, die vom Bäckerwirt Josef Doppler betrieben wurde, eröffnete schon 1906,¹⁸⁸ andere folgten kurz danach, und die Gegend fing langsam an, sich zu einer berühmten Sommerfrische zu entwickeln, so dass man schnell von einem österreichischen Davos sprechen konnte.¹⁸⁹ Selbstverständlich gab es auch Zeiten von Not und großen Schwierigkeiten, wie etwa während der zwei Weltkriege, die sich auf die Ernährungssituation der Gemeinde negativ auswirkten und die Pensionen – wenn überhaupt – nur mit verwundeten Soldaten füllten. Nach dem zweiten Weltkrieg besserte sich die Situation jedoch langsam, und die Ortschaft erfuhr einen neuen ökonomischen Aufschwung, der noch bis heute andauert.

Bald nach der Eröffnung der ersten Pension wurde auch die Lungenheilstätte Grafenhof errichtet, die St. Veit in einen richtigen Luftkurort verwandelte und ihm einen großen Ruf über die Salzburger Grenzen hinaus verlieh. Ein Jahr zuvor (März 1912) wurde nämlich der „Volksverein zur Bekämpfung der Tuberkulose“ gegründet, „dessen erstes Ziel die Erbauung einer Volksheilstätte in Salzburg war. Schon im Juli konnte man St. Veit als Standort dieser Heilstätte bekanntgeben. Ausschlaggebend für die Wahl [des] Ortes war dessen nebelfreie, windgeschützte Höhenlage auf der Sonnenterrasse“.¹⁹⁰ Gerade in dieser Lungenanstalt fing die langjährige Beziehung zwischen St. Veit und Thomas Bernhard an, der nach seinem ersten Besuch im Jahr 1949 mehr oder minder jährlich Gast in der Gemeinde war. Dass Bernhard in seiner Autobiografie das Sanatorium und die Umgebung mit so dunklen Pinselstrichen schilderte, darf nicht überraschen: Trotz der atemberaubenden Gegend muss die Atmosphäre des Gebäudes – das heute noch sehr seriös und solid aussieht – eine sehr finstere gewesen sein, wo Stille und Disziplin herrschten und die Präsenz des Todes über allem schwebte. Bernhard besuchte nämlich die Anstalt als Jugendlicher, als die Folge des Krieges noch längst nicht vorbei und seine Spuren noch nicht verwischt waren. Außerdem verfügte die Medizin noch über unzureichende Mittel, so dass die Patienten, die zur Anstalt hinaufgebracht wurden, nicht selten geringe Überlebenschancen hatten. Zweimal musste Bernhard in St. Veit einen Sanatoriumsaufenthalt antreten: Das erste Mal von 27. Juli 1949 bis 26. Februar 1950, und ein zweites Mal – nachdem er schon als geheilt entlassen worden war – vom 13. Juni 1950 bis 11. Januar 1951,¹⁹¹ als er sich weigert, wieder ins Sanatorium

¹⁸⁸ Ebenda, S. 276.

¹⁸⁹ Ebd., S. 286, Werbeprospekt.

¹⁹⁰ Ebd., S. 308.

¹⁹¹ Mittermayer 2015, S. 78-81.

zu fahren und auf eigene Faust – laut der Schilderung in dem Autobiografie-Band *Die Kälte. Eine Isolation* – die dortige Behandlung unterbricht.¹⁹²

Die wiederholten mehrmonatigen Aufenthalte an diesem Ort ermöglichten es Bernhard, die Gegend und ihre Menschen näher kennenzulernen. Insbesondere der Umgang mit den Einwohnern gab dem jungen Bernhard wichtige Anregungen, die ihm in seiner Karriere und in seinem späteren Schaffen weiterhelfen sollten. Zwei Namen sind hier unter allen repräsentativ für diese Zeit: Die Organistin Anna Janka und der Maler Rudolf Holz. Anna Janka (1897-1973), Anfang der vierziger Jahre ebenfalls eine Patientin in Grafenhof, wurde nach ihrer Entlassung Organistin in St. Veit und wohnte in einer kleinen Holzkammer in dem heute verschwundenen und durch das Altersheim ersetzten Armenhaus am Marktplatz, neben dem Mesnerhaus. Mit ihr konnte der leidenschaftliche Sänger Bernhard oft stundenlang musizieren; er sang, und sie begleitete ihn auf ihrem Harmonium, das heute noch im Seelackenmuseum von St. Veit zu sehen ist. Die Gesangsstunden, die Bernhard auch mit Rudolf Brändle, einem anderen Organisten und Patienten des Sanatoriums teilte, führten am 27. Juli 1950 zu einem wichtigen Ereignis im Leben Bernhards: An diesem Tag lernte er Hedwig Stavianicek kennen, die seine Stimme in der Kirche gehört hatte.¹⁹³ Es mussten allerdings noch zweieinhalb Jahre vergehen, bis Bernhard und die ältere Dame eine wirkliche Beziehung knüpfen konnten: Im Dezember 1953 war Bernhard erneut in St. Veit und traf sich bei Anna Janka mit Hedwig Stavianicek, die ihn nun endgültig unter ihren Schutz nahm.¹⁹⁴

Rudolf Holz (1899-1981) war hingegen Maler, stammte aus einer relativ wohlhabenden Familie – der Vater war Finanzbeamter – und war ein talentierter Künstler, wie seine ebenfalls im Seelackenmuseum aufbewahrten Zeichnungen zeigen. Der Alkohol ließ jedoch all die Ruhmespläne ins Wasser fallen und zwang ihn, die letzten drei Jahrzehnte seines Lebens im Armenhaus in St. Veit zu verbringen. Die vielen Besuche bei Anna Janka führten also dazu, dass Bernhard in Kontakt zu Holz kam, ihn kennenlernte und sich an seine Figur für den Maler Strauch in *Frost* anlehnte. Der Name ‚Strauch‘ ist zwar mit ‚Holz‘ zu verknüpfen, aber er kann auch an das Verb ‚straucheln‘ oder an den Austriazismus ‚strauchen‘ im Sinne von ‚schnupfen‘ erinnern, was natürlich zum Bild eines bedürftigen und aus der Gesellschaft ausgestoßenen Menschen passen kann.

¹⁹² TBW 10, S. 403.

¹⁹³ Für eine sehr detaillierte Schilderung dieser Begegnung siehe Brändle, S. 65-67.

¹⁹⁴ Mittermayer 2015, S. 106.

Aber die Gegend um Schwarzach und St. Veit inspirierte Bernhard schon vor der Niederschrift von *Frost*, dessen Handlung in der benachbarten Ortschaft Weng (Gemeinde Goldegg) spielt. Deutliche Spuren davon finden sich natürlich schon in den Fassungen des Roman-Projektes *Schwarzach St. Veit* und in der Kurzprosa *Ereignisse*, die bekanntlich zwar erst 1969 publiziert wurde, aber schon Ende der fünfziger Jahre entstand. Dass das Pongau-Gebiet im frühen Bernhard'schen Werk eine so große Rolle spielt, liegt übrigens auch daran, dass sein Bruder, Dr. Peter Fabjan, als Medizinstudent eine sogenannte Famulatur am Krankenhaus in Schwarzach machen musste, was für Bernhard einen Grund für weitere Besuche darstellte.

*

Schwarzach und St. Veit bleiben im *Schwarzach*-Projekt allerdings eher im Hintergrund, nur einmal scheint ihr Name großgeschrieben und klar buchstabiert auf, „SCHWARZ-ACH-SANKT-VEIT“, was sich sehr wahrscheinlich auf eine Bahnhofsansage beziehen mag.¹⁹⁵ Dass sich Bernhard dafür entschieden hat, seinem Werk den Namen dieser Eisenbahnhaltestelle zu geben, kann mehrere Gründe haben. Erstens der Name selbst: Bernhard war bekanntlich immer von Namen fasziniert, die in der deutschen Sprache seltsam bzw. ungewöhnlich klingen – man denke bloß an *Amras* oder *Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi*, in beiden Fällen Titel, die erst dann komplett verständlich werden, wenn man auch anderer Sprachen mächtig ist und somit die verschlüsselten Etymologien zu entziffern vermag. Etymologien, die sich trotz allem manchmal auch als völlig falsch erweisen, wie im Fall von *Beton*, wo das spanische Wort ‚cementerio‘ (Friedhof) durch die Assonanz mit ‚Zement‘ verbunden werden kann, ungeachtet dessen, dass die zwei Nomen völlig verschiedene Stämme haben. Nicht zu vergessen ist auch, dass es sehr wahrscheinlich Bernhard war, der Gerhard Fritsch die Idee für den Titel seines Romans *Fasching* vorschlug, wobei ‚Fasching‘ mit ‚Faschismus‘ nichts zu tun hat, auch wenn die daraus resultierende Suggestion sehr interessant ist.¹⁹⁶ Denkt man an den Namen ‚Schwarzach-St. Veit‘, ist man sofort vom Klang von ‚Schwarzach‘ betroffen, das die Farbe ‚Schwarz‘ und die Interjektion ‚Ach‘ enthält. Aber der Name musste für Bernhard auch eine symbolische Bedeutung haben, die mit der geographischen Lage des Ortes verknüpft ist. In *Die Kälte. Eine Isolation* liest man:

¹⁹⁵ TBNL, W 148/14, Bl. 122.

¹⁹⁶ Vgl. BBF, S. 100. In der von Fritsch Bernhard geschenkten Kopie steht die Widmung: „für Thomas/zum Dank für den/Titel und überhaupt/Gerhard/September 68“. Vgl. Hoell, S. 185.

[...] ihr Ziel war die Liegehalle gewesen, eine halbverfallene Holzveranda im Freien, angebaut an das Hauptgebäude, offen gegen das Heukareck, den zweitausend Meter hohen Berg, der vier Monate lang ununterbrochen seinen kilometerlangen Schatten auf das unter der Heilstätte liegende Tal von Schwarzach warf, in welchem in diesen vier Monaten die Sonne nicht aufging. Welche infame Scheußlichkeit hat sich der Schöpfer hier ausgedacht, war mein Gedanke gewesen, was für eine abstoßende Form von Menschenelend.¹⁹⁷

Der Name „Schwarzach“ kann also, in so einen Kontext eingebettet, die Idee einer finsternen Rettungslosigkeit hervorrufen, wo Dunkelheit, Elend und Krankheit herrschen. Darüber hinaus sollte auch nicht vergessen werden, dass der Heilige Vitus – der zweite Teil des Projekttitels – in der christlichen Tradition Schutzpatron u.a. gegen Besessenheit, Aufregung und Hysterie ist, psychische Zustände, die nicht nur deutlich von der Lungenheilstätte evoziert werden, sondern auch von dem naheliegenden Schloss der Irrenanstalt Schernberg, das in *Schwarzach St. Veit* (W 148/14) tatsächlich vorkommt.

Der Ortsname ‚Schwarzach‘ ist freilich kein Unikat im südlichen deutschsprachigen Gebiet: In Vorarlberg gibt es eine andere gleichnamige Gemeinde, und zahlreiche ‚Schwarzach‘ liegen auch in Bayern, in Baden-Württemberg, im schweizerischen Kanton Thurgau und in Westböhmen (heute Švarcava). Dasselbe gilt auch für ‚St. Veit‘, das als Ortsname nicht nur im Salzburger Pongau, sondern auch in Kärnten, Osttirol, Nieder- und Oberösterreich, in der Steiermark und auch anderswo als Ortsteilname zu finden ist. Oft hat sich Bernhard in seiner späteren Karriere ähnlicher geographischer Zweideutigkeiten bedient: Im autobiografischen Band *Ein Kind* erzählt er, auf ärztlicher Empfehlung als Kind nach Saalfeld in Thüringen, „in ein Heim tief im Wald“ geschickt worden zu sein, während seine Familie glaubte, er würde bloß nach Saalfelden (Salzburg) fahren.¹⁹⁸ Auch Weng, der Schauplatz von *Frost*, ist übrigens kein Unikat: Weng ist ein in der Schweiz, Österreich und Bayern – auch mit verschiedenen Varianten – extrem verbreiteter Ortsname, selbst im Oberpiemont, in der Nähe von Alagna (Im Lande), mitten in der ehemaligen deutschen Sprachinsel der alemannischen Walser-Gemeinde, befindet sich heute noch eine abgelegene, gleichnamige Siedlung (mit der Variante ‚In d’Weng‘).

Was aber Weng, Schwarzach und St. Veit angeht, steht außer Zweifel, dass sich Bernhard ausschließlich auf diese Ortschaften beziehen wollte, da die Andeutungen auf tatsächlich existierende Gebäude und Gegenden vielfach und bedeutend sind. Schaut man die geographische

¹⁹⁷ TBW 10, S. 313.

¹⁹⁸ Ebd., S. 486-489.

Karte Österreichs an, scheinen außerdem die Gemeinden Schwarzach und St. Veit im genauen Zentrum des Landes zu liegen, und man hat den Eindruck, dass man zwei Linien ziehen könnte, die mit den Zugverbindungen Bregenz-Wien und Salzburg-Villach identifizierbar sind und ideell das ganze Österreich in vier Segmente teilen könnten.¹⁹⁹ Auch das wäre ein typischer Zug der Poetik Bernhards, wenn man sich überlegt, wie oft und mit welcher Bedeutung das Konzept der Grenze auftaucht, sei diese geographischer, stilistischer oder biologischer Natur. Das taucht auch in der Dualität der ausgewählten Ortschaft auf: Schwarzach liegt unten im Tal und ist eine Gemeinde mit einer starken Konzentration von Fabrikarbeitern – was die ununterbrochene SPÖ-Führung seit dem Kriegsende erklären könnte –,²⁰⁰ während St. Veit ein ländliches, von Almen umgebenes Dorf am Berghang mit einer eher konservativeren Bevölkerung (ÖVP-Führung) ist.

Aber bis auf den Namen des Bahnhofs spielen im Roman-Projekt *Schwarzach St. Veit* die zwei Gemeinden keine bedeutende Rolle: Die Dörfer und ihre Einwohner werden nie ausdrücklich erwähnt, und das Sanatorium in Grafenhof wird erst in der Autobiografie ausführlich literarisiert. Es steht trotzdem außer Zweifel, dass der Schauplatz eines großen Teils des Erzählten im W148/14 die Gegend um Goldegg und Schwarzach ist: Der Graf, bei welchem Labil zu Gast ist, bewohnt ein altes Schloss, das nach einigen Seiten leicht mit dem Schloss Goldegg identifizierbar ist und ausdrücklich genannt wird. Dorthin kommen die Gäste auf einer Straße vom Bahnhof – zu Fuß oder von einem Chauffeur gefahren – hinauf. Auch der kleine Goldegger See scheint im Text auf, in welchem er aber – wahrscheinlich, weil poetischer, oder jedenfalls, weil das kein richtiger See ist – als Teich bezeichnet wird. Obwohl die Kirche und das naheliegende Dorf komplett ignoriert werden – so dass man den Eindruck gewinnt, das Schloss liege isoliert –, wird das nicht weit entfernte Schloss Schernberg ausführlich beschrieben und thematisiert. An diesem

¹⁹⁹ Mitten auf Blatt 268 von W 148/14 sagt das Fräulein: „der grosse Vorteil des Schlosses ist, dass es in der Nähe des Eisenbahnknotenpunkts liegt, dass es in alle Richtungen, das heisst zu allen wichtigeren Ausflugsorten gleich weit sei“. Dieselbe Stelle findet sich, leicht umformuliert, auch in *In der Höhe*: „Der große Vorteil des Gasthauses sei, daß es in der Nähe des Eisenbahnknotenpunkts liegt“ (TBW 11, S. 105f). Man siehe dazu auch *Frost*, wo das Schwarzacher Krankenhaus beschrieben wird: „Alles an einem Eisenbahnknotenpunkt, an der Überschneidung mehrerer Landstraßen“ (TBW 1, S. 288).

²⁰⁰ In Schwarzach gab es bis Anfang der achtziger Jahre auch die Süßwarenfabrik Schatzmann, auf welche sich Bernhard sehr wahrscheinlich bezieht, wenn er die „Schokoladenfabrik“ erwähnt (W 148/14, Bl. 174). Diese Fabrik, die – höchstwahrscheinlich unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg – von der Vorarlberger Familie Schatzmann eröffnet, 1983 bzw. 1984 geschlossen und 1986 schließlich abgerissen wurde, hatte lange Zeit großen Erfolg, und viele Menschen kamen auch von weit nach Schwarzach wegen des „Waffelbruchs“. Unbekannt ist leider das genaue Gründungsjahr der Fabrik, die jedenfalls in der Chronik der Schwarzacher Transportfirma Hettegger (<http://www.hettegger-transporte.at/geschichte.html>), die die Zuckertransporte erledigte, bereits ab 1946 erwähnt wird. Mein Dank für diese Informationen gilt Herrn Andreas Haitzer, Bürgermeister von Schwarzach im Pongau (E-Mail-Auskunft von 31.7.2017).

Ort, der heute eine Anstalt für die Betreuung von Menschen mit Beeinträchtigungen ist, aber zur Zeit Bernhards noch eine Irrenanstalt war, wurde im Jahre 1941 eine der dunkelsten Seiten in der Geschichte des Tales geschrieben: Am Morgen des 21. März holte eine SS-Abteilung fast alle Gäste der Anstalt ab – nur eine kleine Gruppe konnte sich im Wald verstecken – und transportierte sie nach Linz (Schloss Hartheim). Alle wurden dort zu einem späteren Zeitpunkt im Rahmen des Euthanasie-Plans „Lebensunwertes Leben“ ermordet. Bernhard geht in seinem Werk auf dieses Verbrechen nicht ein, aber die Irrenanstalt dient als Kulisse für den bereits erwähnten Spaziergang von Labil mit dem Fräulein Bucklich. Belegt ist, dass Bernhard während seiner Aufenthalte in St. Veit direkt in Kontakt mit den Gästen der Irrenanstalt kam, wie aus einer schönen Anekdote von Rudolf Brändle sehr gut hervorgeht. Ende Juli 1950, zwei Tage nach der ersten Begegnung mit Hedwig Stavianicek, beschlossen Bernhard und Brändle, der Dame eine Überraschung zu bereiten und sie in Goldegg zu treffen, während sie dort einen Ausflug mit einer deutschen Freundin machte. Auf dem Weg dahin trafen sie auf einen slowenischen Geistlichen, der in Schernberg Pfarrer war und sie durch die Kirche und den Hof des Instituts führte, wo die Patienten,

meist unheilbare Fälle, gerade spaziergingen oder apathisch in der Sonne saßen. Als wäre er der Prinzipal eines Panoptikums menschlichen Elends, führte er uns von einem zum anderen, da und dort auf eine besonders skurrile Figur hinweisend. Zuletzt kamen wir zu einer weißhaarigen Alten, die auf einem zerschlissenen Fauteuil thronte und uns huldvoll die Arme zum Handkuß entgegenstreckte. Wie es hieß, bildete sich ein, die letzte Kaiserin zu sein. Thomas war von der grotesken Szenerie ganz fasziniert, sie belustigte ihn und machte ihn zugleich betroffen; er war kaum wegzubringen und schien den Anlaß unseres Ausflugs ganz vergessen zu haben.²⁰¹

Solch eine Episode mag natürlich seine empathische Haltung zur Lage der Irren erklären, die er in seinem 1962 erschienenen Gedicht *Die Irren Die Häftlinge* mit der Situation der Gefangenen

²⁰¹ Brändle, S. 67f.

vergleicht.²⁰² Das Institut kommt außerdem im Prosastück *Wahnsinn* – in *Der Stimmenimitator* – vor,²⁰³ und sehr kurz auch am Schluss von *Amras*, wie Wieland Schmied betont:

Und ich habe mit Bernhard weite Spaziergänge gemacht, bei denen er auf Schernberg [sic] zeigte, auf diese Irrenanstalt, die dann in seinem Buch *Amras* eine große Rolle spielt, auch der Protagonist dieser Erzählung wird dorthin eingeliefert. Und da gibt es dann den wunderbaren Schlußsatz: „Mein Studium will ich nicht aufgeben, in Zukunft nur noch *in mir selbst* betreiben...“²⁰⁴

*

Die geographische Beschaffenheit des Kosmos im *Schwarzach*-Projekt – in W 148/14 am deutlichsten geschildert – erinnert übrigens an die Welt von Thomas Manns *Der Zauberberg*. Die schon erwähnte und aus heutiger Sicht etwas forcierte Ähnlichkeit mit dem Schweizer Kurort Davos in Graubünden, wo Manns Roman spielt, basiert nicht nur auf dem touristischen Element, sondern auch auf anderen Faktoren: Bahnhof, Sanatorium und Symbolik der Lage. Der Bahnhof von Schwarzach-St. Veit kommt in der Fassung W 148/14 (*Schwarzach St. Veit*) oft vor und spielt dort eine zentrale Rolle: Er wirkt als Verbindungselement zwischen dem Mikrokosmos des Schlosses und der äußeren Welt. Dort steigen all die Gäste aus, die dann zum Schloss kutschiert werden oder zu Fuß hinaufgehen. Auch Labil kommt mit dem Zug am Bahnhof an, wo er sofort jene Reiberei mit dem Postvorsteher und dessen Gehilfen hat, die auf den ersten Blättern nur angedeutet wird. Erst im Lauf der Erzählung erfährt man auf detailliertere Weise, was am Bahnhof wirklich passiert ist und welche Konsequenzen das für Labil haben wird. Zum Bahnhof begibt sich übrigens der alte Doktor regelmäßig, um Zeitungen zu holen (Bl. 8), was natürlich auch an die Gewohnheit des Malers Strauch in *Frost* erinnert.

²⁰² Die Insel-Ausgabe aus dem Jahr 1988 von *Die Irren Die Häftlinge* weist unter der Spalte der Irren ausgerechnet die Ort- und Zeitangabe „Schernberg 1949“ – allerdings mit einem kleinen Fehler: „Schernberg“ statt „Schernberg“. Das Jahr „1949“ ist symbolisch oder – falls es sich auf die oben geschilderte Anekdote bezieht – basiert auf falscher Erinnerung. Unter der Spalte der Häftlinge liest man hingegen „Garsten 1950“. Dabei handelt sich aber um einen Zusatz, der sowohl in dem Privatdruck von 1962 als auch im Band 21 (*Gedichte*) der Werkausgabe fehlt.

²⁰³ „Die Post hat ihn schließlich in die Irrenanstalt Schernberg [sic] einweisen lassen, wo er in einer Briefträgeruniform umhergeht und fortwährend Briefe austrägt“ (TBW 14, S 339). Auch hier ist die Schreibweise falsch.

²⁰⁴ Schmied 2008, S. 123f. Die falsche Schreibweise „Schernberg“ kommt auch in der Werkausgabe-Version von *Amras* vor, dessen Schlußsatz allerdings folgender ist: „...herrschen in unseren Irrenhäusern uns alle *beschämende* Zustände“. Der von Schmied angegebene Satz ist in Wirklichkeit der vorletzte (vgl. TBW 11, S. 179).

Der Zauberberg beginnt mit der Beschreibung der Reise Hans Castorps, der im Hochsommer aus dem nördlichen Hamburg nach Süden fährt. Eine weite, lange Reise, die ihn anlässlich eines dreiwöchigen Kuraufenthaltes nach Davos führt. Nachdem er in Landquart angekommen und umgestiegen ist,

beginnt der eigentlich abenteuerliche Teil der Fahrt, ein jäher und zäher Aufstieg, der nicht enden zu wollen scheint. Denn Station Landquart liegt vergleichsweise noch in mäßiger Höhe; jetzt aber geht es auf wilder, drangvoller Felsenstraße allen Ernstes ins Hochgebirge. [...] Er sah hinaus: Der Zug wand sich gebogen auf schmalem Paß; man sah die vorderen Wagen, sah die Maschine, die in ihrer Mühe braune, grüne und schwarze Rauchmassen ausstieß, die verflatterten. Wasser rauschten in der Tiefe zur Rechten; links strebten dunkle Fichten zwischen Felsblöcken gegen einen steingrauen Himmel empor. [...] Er sah, daß der Aufstieg ein Ende genommen hatte, die Paßhöhe überwunden war. Auf ebener Talshöhe rollte der Zug nun bequemer dahin.²⁰⁵

In der besten Mann'schen Manier wird hier der Aufstieg zum Kurort erzählt. Sehr pittoresk beschrieben und in einen Ort eingebettet, wo die erstaunlichen Ergebnisse der technologischen Unterjochung der Natur sehr präsent geschildert werden können – aber man denke auch an die Zuglektüre des Protagonisten –, ist Castorps Zugfahrt durchaus positiv konnotiert und scheint – aber natürlich scheint es nur so – daher eine wahrhafte Reise in die Höhe zu sein, und somit in die erhoffte Genesung. Obwohl das Eisenbahnelement in *Schwarzach St. Veit* nur vage angedeutet ist und der Leser noch viel Vorstellungskraft braucht, um die Handlungskulissen zu ergänzen, erhält man in *Frost*, das dieselbe Gegend als Schauplatz hat, ein ausführlicheres und symbolisch beladenes Bild:

Ich bin mit dem ersten Zug gefahren, mit dem Halbfünfuhrzug. Durch Felswände. Links und rechts war es schwarz. Mich fröstelte, als ich einstieg. [...] Der Zug ächzte durch das Flußstal [...] Der Zug polterte und stürzte, wie der Fluß neben ihm, hinunter. Immer düsterer wurde es. [...] Weng liegt hoch oben, aber noch immer wie tief unten in einer Schlucht. Über die Felswände zu kommen ist unmöglich. Allein die Bahn unten schafft einen Ausweg.²⁰⁶

Mit wenigen, prägnanten Sätzen gelingt es Bernhard, das Bild einer mühsamen, ja fast gefährlichen Fahrt wiederzugeben, die inmitten einer feindlichen und düsteren Gegend stattfindet. Der Zug wird in seiner Gangart mit dem Wasserrauschen des Flusses verglichen, obwohl sie allerdings

²⁰⁵ Thomas Mann, *Der Zauberberg*, S. Fischer, Frankfurt, 2012, S. 11-14.

²⁰⁶ TBW 1, S. 8-11.

in die entgegengesetzte Richtung laufen: Die Salzach fließt ab Schwarzach nach Norden, und der Zug des Famulanten, der sehr wahrscheinlich von Salzburg kommt, fährt nach Süden. Im Gegensatz zur Castorps Reise, die nach oben gerichtet ist, bringt die Fahrt den Famulanten symbolisch nach unten: Endziel ist Weng, eine als trostlos beschriebene Ortschaft, die gleichzeitig hoch oben und tief in einer Schlucht liegt. An beiden Orten befinden sich Sanatorien bzw. Kuranstalten, wo sich die von der Gesellschaft abgekapselten Gäste aufhalten. In Davos gibt es zahlreiche elegante Institute wie den „Berghof“, und in den Gemeinden Schwarzach und St. Veit befinden sich das Sanatorium Grafenhof und die Irrenanstalt Schloss Schernberg. Allerdings, will man beide Ortschaften und ihre Institute vergleichen, würde man auf tiefe Diskrepanzen stoßen, wie auch Rudolf Brändle, erst Mitpatient während der Sanatoriumsjahre und dann langjähriger Freund Bernhards, in seiner *Zeugenfreundschaft* betont:

Sich in Davos kuriert zu haben, deutete auf einen gewissen sozialen Status. Nach Grafenhof gehen zu müssen, das bei der Bevölkerung den denkbar schlechtesten Ruf hatte, war hingegen so ziemlich das Ärgste, was einem passieren konnte. Die Assoziation mit der Krankheit machte aus der schönsten Heilstätte eine Stätte des Unheils.²⁰⁷

Im Zentrum von *Schwarzach St. Veit* steht jedenfalls keine Kuranstalt, sondern ein Schloss: Dort trifft sich regelmäßig jedes Jahr eine raffinierte und dekadente Gesellschaft, keine heterogene Ansammlung wie am Mann'schen Berghof, sondern eine eher homogene, meistens aus großbürgerlichen Österreichern bestehende Gruppe, die schon erste Anzeichen der Krankheiten und Verstörungen der späteren Bernhard-Werke zeigt.

Interessant ist hingegen, wo genau sich die Schauplätze beider Werke befinden und welche Symbolik sie evozieren. Zwischen Vorarlberg, Südtirol und dem lombardischen Veltlin eingefasst, liegt Davos im südöstlichen Schweizer Kanton Graubünden, einem Ort, wo mehrere Kulturen zusammenkommen: die Schweizer-Deutsche, die Rätoromanische, die Schweizer-Italienische. Hans Castorp fährt dorthin um der Gesundheit willen, da er aber er aus dem hohen Norden Deutschlands stammt, erweist sich sein Reiseziel als diametral entgegengesetzt innerhalb des deutschsprachigen Raums. Dadurch hat man neben der üblichen Gegenstellung Krankheit-Leben auch die Dichotomie Norden-Süden des gleichen Identitätsraums. Davos kann außerdem als Zentrum Europas gelten, wohin kleinere Deputationen aller Länder unmittelbar vor der Katastrophe zusammenkommen. Schwarzach und St. Veit liegen hingegen – wie schon festgestellt –

²⁰⁷ Brändle, S. 49.

im idealen Mittelpunkt Österreichs. Anders als Davos Dorf/Platz, das bis 1909 – und also noch zur Zeit der Ankunft Castorps, die im Hochsommer 1907 erfolgte – Endstation der 1890 eröffneten Schmalspurbahnstrecke Landquart-Davos war, ist Schwarzach-St. Veit schon immer ein Durchgangsbahnhof gewesen, der über die Jahre immer internationaler wurde. An diesem Bahnhof kreuzen sich die verschiedenen Strecken, gehen für einen Moment parallel nebeneinander und dann wieder in alle Richtungen auseinander. Auf dieselbe Art und Weise ist die Fassung 148/14 strukturiert: Dort ist der Leser nämlich mit Erzählsträngen konfrontiert, die eng miteinander verwoben sind und sich kontinuierlich überlappen, ohne dass sie sich klar voneinander trennen. Alles ist flüssig an dieser Erzähltechnik, und die Schicksale der Protagonisten scheinen wie auf Schienen wegzugleiten, bald parallel, bald auseinander.²⁰⁸

*

Schwarzach im Pongau und die ganze Umgebung wurden noch ein weiteres Mal in der Literatur verewigt. Im Jahr 1996 veröffentlichte O.P. Zier (Künstlername des Autors Othmar Peter Zierlinger) den Roman *Schonzeit*, der sich intensiv mit der Gegend in den Jahren des Nationalsozialismus nach dem österreichischen Anschluss auseinandersetzt. In Schwarzach starb übrigens 1973 der Schriftsteller Karl Heinrich Waggerl, welcher nicht nur ein begeisterter Anhänger des Nationalsozialismus, sondern auch ein bedeutender Vertreter der Heimatliteratur der Nachkriegszeit war. Denkt man an die frühe, kurze Phase Anfang der fünfziger Jahre, als Bernhard sich der Heimatliteratur anschließen zu wollen schien, fallen gewisse Ähnlichkeiten mit dem Werk Waggerls auf, insbesondere was die Weihnachtsgeschichten betrifft. Obwohl er sich nie auf Waggerl bezog, ist Bernhards Verehrung für Stifter bekannt, und im Rahmen eines Interviews mit Peter Hamm behauptete er, dass die Bücher von Rosegger für ihn „das erste große Leseerlebnis“ waren.²⁰⁹

Nur einmal soll der Name des Pongauer Schriftstellers in Verbindung mit ihm gebracht worden sein, und zwar in einem Bericht an das Ministerium für Unterricht und Kunst, den Hans Rochelt verfasste, nachdem er Bernhard 1971 auf einer langen Lesereise in Italien und Jugoslawien im Rahmen des vom Ministerium geförderten „Literaturjahres 1971“ unter dem Motto „Zeitgenössische österreichische Literatur“ begleitete. Am 24. Februar liest Bernhard im damals lebendigen und heute verfallenen kulturellen Zentrum „Stella Matutina“ von Gorizia, aber die

²⁰⁸ Siehe dazu Kapitel 5.1.1.2 (*Das Eisenbahn-Muster*).

²⁰⁹ TBW 22,2, S. 104.

geplante Lesung findet, „trotz ausführlicher Ankündigungen, nur vor etwa 20 Personen, vorwiegend älteren Damen, statt; das Publikum erwartet eher einen Autor von der Art eines Karl Heinrich Waggerl und ist entsprechend enttäuscht“.²¹⁰

²¹⁰ Mittermayer 2015, S. 213. Ein weiterer, weniger relevanter aber doch ziemlich amüsanter Hinweis auf Waggerl kommt in einem Brief von Anneliese Botond vom 28. November 1964 vor. Hier ist die Insel-Lektorin bemüht, Bernhard zu erklären, dass ihm der Insel Verlag im Vergleich zu Suhrkamp doch die besten Chancen anbieten kann: „Selbst wenn ich keine grosse Furcht habe, dass Sie je zu einem Magermilchlieferanten werden könnten, so meine ich doch (nicht aus Konkurrenzneid), dass Sie sich besser nicht unter die Kälber am Suhrkampbarren stellen sollten. Da scheint mir die Insel-Alm, wenn sie auch jetzt ein bisschen abgewirtschaftet ist, schon allein durch das Hinterland der alten Literatur, doch freier und weitläufiger zu sein. Sie ist für Sie, glaube ich, die angemessenere Landschaft, wenn man von den waggerlschen und ein paar anderen Kraut- und Rüben-Schrebergärtlein absieht“ (zitiert nach Hackl, S. 250).

3.3.4 *Der Wald auf der Straße* (W 148/17 und W 148/2a+2b; W 148/15)

Bei *Der Wald auf der Straße* handelt es sich um eine Fassung, die im *Schwarzach*-Konvolut nicht mehr als Ganzes vorhanden ist. Sie ist *de facto* verstümmelt worden: Die 33 Blätter samt grauer Mappe, die sich heute noch in W 148/17 befinden, sind die einzigen, die von Bernhard nicht verwendet wurden, als er Ende 1988 sein letztes Werk – *In der Höhe* – zusammensetzte. Die restliche Originalvorlage dieses Werkes – d.h. fast alle aus W 148/17 herausgegriffenen Blätter – befindet sich in W 148/2a+2b.²¹¹ Wenn wir heute mit Sicherheit noch etwas über die ursprüngliche Komposition von *Der Wald auf der Straße* wissen, verdanken wir es der Tatsache, dass Bernhard es in zweifacher Kopie tippte: In W 148/15, neben den Blättern eines anderen Projektes, ist nämlich fast die ganze Fassung im Durchschlagsformat enthalten, die auch eine genaue Rekonstruktion des kompositorischen Prozesses von *In der Höhe* ermöglicht.²¹² Nur wenige Durchschläge (13) sind hier entfernt worden und verloren gegangen, während sich die ersten drei in W 148/16 befinden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Korrekturen in W 148/17, vor allem die Unterstreichungen, die auf die geplante Gliederung in Absätze verweisen, erst nach der Zurücksendung von Suhrkamp entstanden sind. Vielleicht sogar erst 1988, als Bernhard an *In der Höhe* zu arbeiten anfang. Bis auf spärliche Ausnahmen befinden sich nämlich in W 148/15 keine Eingriffe, und es ist schwer vorstellbar, dass Bernhard an Suhrkamp ein relativ stark überarbeitetes Manuskript geschickt hatte, so wie W 148/17 heute aussieht. Es kann also angenommen werden, dass die meisten in W 148/17 vorhandenen Korrekturen erst später, vielleicht erst 1988 als vorbereitende Stufe zur Realisierung von *In der Höhe* durchgeführt wurden. In diesem Kapitel soll trotzdem kurz versucht werden, anhand von W 148/17 bzw. W 148/2a+2b und W 148/15 die Beschaffenheit und die wichtigsten Merkmale der Fassung *Der Wald auf der Straße* zu analysieren.

Auf dem Titelblatt von W 148/17 (Bl. 1, in W 148/15 nicht vorhanden) steht die Überschrift „THOMAS BERNHARD / DER WALD AUF DER STRASSE / ROMAN“, und auf Bl. 2 befindet sich ein Novalis-Motto: „Gefühl des Gefühls ist schon Empfindung; Empfindung der Empfindung.“

²¹¹ Siehe dazu Kapitel 2.3.12 (W 148/17) und 3.3.5 (*In der Höhe*).

²¹² Für genauere Informationen zur Übereinstimmung der einzelnen Typoskriptblätter siehe Kapitel 2.4 (*Tabellen*), Nr. 3. Man siehe dazu auch die zwei exemplarischen Typoskriptblätter, die im Kommentar von TBW 11 abgebildet sind: Auf S. 340 befindet sich die Faksimilierung von W 148/15, Bl. 155 (BP=108), auf S. 341 diejenige von W 24/2, Bl. 81 (Kopie von W 148/2b, Bl. 77). Das erste ist die Durchschlagkopie des zweiten Blattes, d.h. beide Blätter waren ursprünglich identisch, aber das zweite weist jetzt die Änderungen auf, die während der Überarbeitung für *In der Höhe* durchgeführt wurden.

Und so fort“.²¹³ Diese Fassung kennzeichnet eine neue Wendung im Schreibstil Bernhards: Nach dem Zementblock von *Schwarzach St. Veit* findet man hier wieder die Trennung des Textes in Absätze, allerdings ohne dass eine normale Interpunktion wiederhergestellt wurde. In *Der Wald auf der Straße* kommt nämlich mehr oder minder jedes Interpunktionszeichen (Beistriche, Doppelpunkte, Auslassungspunkte, Frage- und Ausrufezeichen) bis auf den Punkt vor. Mit anderen Worten: Die Sätze sind syntaktisch noch sehr eigenwillig gestaltet und jeder Absatz fließt kontinuierlich in den nächsten ein. Der Umfang der Fassung muss auch berücksichtigt werden, denn er verweist auf eine dezidierte Kondensierung: Laut Bernhards Paginierung zählte W 148/17 ursprünglich 120 Blätter, also fast ein Drittel der knapp 300 Blätter von *Schwarzach St. Veit* – in Wahrheit sind es aber 119, weil Bernhard Bl. 4 als „4/5“ paginierte. Die in W 148/15 enthaltene Fassung zählte hingegen laut Bernhards Paginierung 122 Blätter. Gegliedert war *Der Wald auf der Straße* ursprünglich in 5 Kapitel, sogenannte „äußere Stationen Krag“, wie man dem Bl. 3 entnehmen kann: „FRAGMENT EINES NACHMITTAGS“ (Bl. 4-29), „NEUN UHR“ (Bl. 30-44), „ELF UHR (Bl. 45-68)“, „IM PARK“ (Bl. 69-105), „GASTHAUS ROSAMUNDE“ (Bl. 106-120).²¹⁴ Die „äußeren Stationen“ sind die Situationen, die der Protagonist in den fünf Kapiteln erlebt, die Orte, wo er sich aufhält und die mit verschiedenen Tagesmomenten verknüpft sind. Krag ist der neue Name des Protagonisten, der in Wirklichkeit keiner geringerer ist als Labil, dessen Name bloß geändert wurde. Dass Labil auf einmal „Krag“ heißen sollte, das verdeutlicht eine maschinengeschriebene Anmerkung oben rechts auf Bl. 4, die Bernhard dann mit blauer Tinte gestrichen hat: „anstatt Labil, hat Krag zu stehen!“.²¹⁵ Überall wurde „Labil“ gestrichen und durch „Krag“ händisch ersetzt, nur auf Bl. 3 bei den „äußeren Stationen“ nicht: Hier ist „Krag“ bereits Teil des getippten Textes. Dass mag darauf verweisen, dass Bl. 3 mit der Gliederung erst nach der Niederschrift der Fassung hineingelegt wurde. Da dieselbe Gliederung auch auf Bl. 1 von W 148/16 vorhanden ist – dem Konvolut, in dem sich die ersten drei, in W 148/15 fehlenden Durchschlägen von *Der Wald auf der Straße* befinden –, handelt es sich bei der Namensänderung sehr wahrscheinlich um eine Korrektur, die Bernhard noch vor der Einreichung bei Suhrkamp durchführte.

²¹³ Vgl. Novalis, *Teplitzer Fragmente*, Nr. 1, in Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1965 (2. Auflage), Bd. 2, S. 596: „Gefühl des Gefühls ist schon Empfindung – Empfindung der Empfindung – u. s. fort“.

²¹⁴ Die Unterteilung der Kapitel wird in 2.4 (*Tabellen*) Nr. 3 veranschaulicht.

²¹⁵ Diese Anmerkung wurde zuerst mit der Schreibmaschine unterstrichen, dann „Krag“ mit blauem Füller umrandet. Schließlich ist alles mit demselben Füller durchgestrichen worden.

Ein paar Worte sollte man auch zum Titel dieser Fassung verlieren. *Der Wald auf der Straße* ist ein durchaus anregender Titel, weil er bereits vor der Lektüre des Inhalts so unmöglich scheint. Freilich kommt im Text – wie man sehen wird – ein Wald vor, und freilich kann ein Weg dahin führen. Ein Wald kann sich neben bzw. an einer Straße befinden, sich entlang einer Straße ausstrecken, aber nicht auf ihr liegen. Die Präposition „auf“ ist hier das irritierende Element. Was mag das heißen? Dass sich der Wald „auf“ der Straße und nicht einfacher „neben“ oder „an“ der Straße befindet, kann bedeuten, dass der Weg nicht mehr frei begehbar ist, dass er verwachsen ist, dass man sich im Unterholz sogar verirren kann. Geht es hier um eine Schreibblockade? Ist das Projekt zu wild gewachsen und kann der Autor deswegen keinen Weg zur Straße oder – ein Bernhard'sches Bild – zur Lichtung mehr finden? Oder – leicht anders, aber vielleicht interessanter als Hypothese – geht es vielmehr um ein alternatives Bild, das die Idee der Gleise, des Eisenbahnknotenpunktes von Schwarzach-St. Veit ersetzen und besser auf die Kompliziertheit dieses Werkes verweisen soll?

Der Weg zum einheitlichen Verständnis scheint in dieser Fassung tatsächlich verwachsener zu sein als in *Schwarzach St. Veit*. Die meisten Inquit-Formeln fallen aus, die Präsenz einer Erzählstimme wird immer weniger wahrnehmbar, die Absätze wirken als selbstständige Einheiten, die auf einen Erzähler problemlos verzichten können. Alles fließt frei in mehrere Richtungen, so wie die Gedankengänge der Figuren, und jeder, der sich im Wald befindet, muss alleine einen Weg ins Freie finden. Das ist übrigens, was Labil und Bucklich im Einstieg dieser Fassung machen:

[...] er geht voraus durch das Dickicht, versucht, das Gestrüpp auseinander zu halten, aber das macht er so ungeschickt, dass das Fräulein jetzt schon ganz zerkratzt ist,
ich gehe lieber voraus, sagt sie und zieht mit ihrer Rechten an seinem Rockärmel, ganz plötzlich und so, dass er erschrocken ist,
wie sie aus dem Jungwald herausläuft und unter den Fichtenstämmen durch, hat er Mühe, ihr nachzukommen, die furchtbare Nacht, die er hinter sich hat, steckt noch in seinen Gliedern, er schwitzt, aber er will sie nicht aus den Augen lassen, die Bucklich,
jetzt ist sie im Hohlweg untergetaucht, um bald auf der anderen Seite wieder herauszukommen,
[...]²¹⁶

²¹⁶ NLTB, W 148/17, Bl. 4. Abgebildet in TBL, S. 97.

An dieser Passage merkt man schon, dass sich der *Wald auf der Straße* direkt aus dem Material der vorhergehenden Hauptfassung speist, weil diese Zeilen bereits in *Schwarzach St. Veit* vorkommen:

[...] Labil geht voraus durch das Dickicht, versucht, das Gestrüpp auseinander zu halten für das nachkommende Fräulein, aber er macht es so ungeschickt, dass das Fräulein schon ganz zerkratzt ist, ich gehe lieber voraus, sagt sie, Labil tritt auf die Seite und dann zieht sie mit ihrer Rechten an seinem Rockärmel, ganz plötzlich, ganz leicht, aber doch so, dass Labil zutiefst erschrocken ist und ihr fassungslos nachschaut, wie sie aus dem Jungwald herausläuft und unter den hohen Fichtenstämmen durch, er hat Mühe nachzukommen, die furchtbare Nacht, die er hinter sich hat, steckt noch in seinen Gliedern, er schwitzt, aber er will sie nicht aus den Augen lassen, jetzt ist sie im Hohlweg untergetaucht um bald darauf auf der anderen Seite wieder herauszukommen, [...]²¹⁷

Die zwei Stellen sind fast identisch, die Änderungen minimal, aber es ist klar, dass Bernhard im Rahmen des Überarbeitungsprozesses bemüht war, Beschreibungen und Gedanken, die ihm zu sperrig schienen, noch knapper zu machen. Nachdem das Moment der maximalen Ausdehnung mit *Schwarzach St. Veit* erreicht wurde, sollte der Dehydrierungsprozess anfangen. Alles, was in *Schwarzach St. Veit* üppig und überflüssig schien, musste in dieser Überarbeitung entfernt werden. Es darf also nicht überraschen, dass Bernhard die ersten Textseiten von *Schwarzach St. Veit* in der neuen Fassung komplett tilgte, und dass also W 148/17 erst mit einer Passage anfängt, die in W 148/14 auf Bl. 10 zu finden ist. Das ist auch der Grund, warum „die Bucklich“ das Einzige ist, was in der Version von *Der Wald auf der Straße* hinzugefügt wurde: Es war hier doch nötig, dem Fräulein einen Namen zu geben.

Viel ist während der Überarbeitung von *Schwarzach St. Veit* selbstverständlich weggelassen worden – was nachvollziehbar ist, wenn man bedenkt, dass die überarbeitete Fassung um über 2/3 der vorigen kürzer ist. Meistens handelt es sich um Form- und Gedankenreduzierung, da beide Fassungen inhaltlich schließlich sehr ähnlich sind. Andererseits wurde aber auch einiges Material der ersten zwei Hauptfassungen, das in *Schwarzach St. Veit* nicht mehr identisch vorkommt, übernommen und somit gerettet.²¹⁸ Man denke z.B. an den Befehl der Zimmerfrau,

²¹⁷ NLTB, W 148/14, Bl. 10.

²¹⁸ Der Großteil der Passagen von *Der Wald auf der Straße*, die von *Schwarzach St. Veit* stammen, sind fast haargenau übernommen worden und deswegen sehr leicht zu identifizieren. In manchen Fällen kann man freiere Umformulierungen feststellen. Es kann aber auch durchaus möglich sein, dass einige kühnere Übernahmen bzw. Anspielungen während der Analyse der Hauptfassungen nicht aufgefallen sind. Siehe dazu – und zum folgenden Beispiel – Kapitel. 3.3.5.2 (*Narrative Bausteine von In der Höhe*).

der Ich-Erzähler solle wegen des Hundes ausziehen (W 148/2a, Bl. 2; W 148/15, Bl. 22), eine Szene, die bereits in W 148/11 (*Hufnagl*) auf Bl. 9 vorkommt.

Es ist außerdem interessant, hier noch einige Details hervorzuheben, die in der folgenden Überarbeitung (*In der Höhe*) nicht mehr aufscheinen werden. Unter den Passagen von *Der Wald auf der Straße*, die in W 148/17 geblieben sind, gibt es den Spaziergang im Wald, wo sich Labil verletzt und das Fräulein ihn „Schuschu“ ruft, die Rast beim Gasthaus, wo sie Most trinken und das Fräulein von der Absicht des Dr. Vogls erzählt, ein Stück von Schernberg zu kaufen (Bl. 4-7). Danach kommen wieder Fragmente aus *Jakob Zischek* und *Hufnagl* vor, Überarbeitungen der Geschichte des Knaben, Gedankenbruchstücke ihrer Protagonisten (Bl. 7-11), die schon in *Schwarzach St. Veit* zu finden sind, denen sich die Beschreibung des Abendmahls im Schloss und die Erzählung Labils von der unglücklichen Konfrontation mit dem Postvorsteher am Bahnhof anschließen (Bl. 11-17). Danach wird die Anekdote der Festnahme Labils auf dem Schloss und seiner Freisetzung geschildert (Bl. 18-20), weitere Gedanken der Protagonisten bzw. Fragmente aus den ersten zwei Fassungen (Bl. 21-24), die Beschreibung seiner nächtlichen Verletzung in der Schlosshalle (Bl. 25), und schließlich gemischte Passagen aus mehreren Erzählsträngen (Bl. 26-33). Die Tagebucheinträge, mit denen die Fassung W 148/17 endet, enthalten sehr wahrscheinlich die Passage, die Bernhard zum Titel von *In der Höhe* anregte. Darauf wird im nächsten Kapitel ausführlich eingegangen.

Es ist schon angedeutet worden, dass „Labil“ in „Krag“ – noch ein rätselhafter Name – geändert wurde. In den zwei Fassungen von *Der Wald auf der Straße* – W 148/17, das was von der Originalvorlage übrigbleibt, und W 148/15, die Durchschlagskopie – taucht zweimal der Name „Strauch“ auf. Auf Bl. 18 (BP=103) von W 148/17, wo die Festnahme beschrieben wird, ist mit schwarzem Kugelschreiber „Krag“ – der bereits die Stelle von „Labil“ genommen hatte – gestrichen und durch „Strauch“ (eingekreist) ersetzt worden. Es ist jedenfalls nicht auszuschließen, dass diese Ergänzung erst später durchgeführt wurde, vielleicht sogar als Bernhard an *In der Höhe* arbeitete. Sie sieht nämlich jenen Korrekturen und Streichungen sehr ähnlich, die mit schwarzem Kugelschreiber gemacht wurden und auf Bl. 16, 17, 18 zu finden sind. Vor allem auf Bl. 16 sieht man, dass jene Änderungen bereits vollzogen wurden, die in *In der Höhe* vorkommen: „Kasimir“ und „Fokin“ sind gestrichen und durch „Der Wirt“ und „Rach“ ersetzt. Unten scheint auch in eckigen Klammern ein provisorischer Titel für die neue Überarbeitung auf: „Gasthaus Klein / Fragment“. In W 148/15 findet man dagegen den Namen des Protagonisten von *Frost* in einer Überschrift auf einem jener Blättern, die mit dem Projekt von *Der Wald auf der Straße*

nichts zu tun haben.²¹⁹ Hier, auf Bl. 86 schrieb Bernhard mit Bleistift: „Das letzte Fabulierbuch des Malers Strauch“. Dabei handelt es sich um ein Oxymoron: In den aufgelisteten Sätzen von W 148/15 – die, wie man gesehen hat, dem Projekt *Gedanken und Ansätze einer Philosophie der Überwindung* zuzuschreiben sind – fehlt der Fabulierton gänzlich, da es sich meistens um Maximen und Reflexionen über metaphysische Themen handelt. Die Präsenz des Namens „Strauch“ unter den Blättern von *Der Wald auf der Straße* kann sehr wahrscheinlich frühestens auf das Frühjahr 1962 datiert werden, als Bernhard das Manuskript von Suhrkamp zurückbekam und über die Absage des Frankfurter Verlags nachdenken konnte. Unbestreitbar ist aber, dass der Autor bereits zu diesem Zeitpunkt dabei war, an demselben Kosmos zu arbeiten, der einige Monate später, im Sommer desselben Jahres, in *Frost* münden sollte.

Der Wald auf der Straße kann zurecht für jene unmittelbare Zwischenstufe gehalten werden, die *Schwarzach St. Veit* in *In der Höhe* verwandelt hat, dem allerletzten Grad dieses Kondensierungsprozesses. Sieht man von den wenigen Blättern ab, die in W 148/17 noch erhalten sind, von den minimalen Reduzierungen und Streichungen, von den wenigen Ergänzungen, die durchgeführt wurden, um *In der Höhe* zu komponieren, kann man ohne Übertreibung behaupten, dass der Inhalt der letzten zwei Hauptfassungen des *Schwarzach*-Komplexes mehr oder minder gleich ist. In mancher Hinsicht, dass diese zwei Texte fast derselbe Text sind. Da die Unterschiede zu *In der Höhe* also wirklich minimal sind, wollen wir uns mehr auf diese letzte Fassung im nächsten Kapitel konzentrieren und – wo nötig, zum Verständnis der Änderungen – auf wichtige Unterschiede mit *Der Wald auf der Straße* verweisen.

²¹⁹ Siehe dazu das Kapitel 2.3.14 (W 148/15) und 3.3.3.3 (*Schwarzach und St. Veit als Ort für mehrfache Inspiration*).

3.3.5 *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* (W 148/2a+2b)

3.3.5.1 Der Höhepunkt. Orographie, Karriere, Leben

*Ein Werk der Erzählkunst ist es um so mehr, je weniger man durch eine Inhaltsangabe davon eine Vorstellung geben kann.*²²⁰

Heimito von Doderer

Das *Schwarzach*-Projekt bekam im Frühjahr 1989 endlich eine Buchform und konnte unter jenes Publikum gelangen, das nach dem Wirbel um die Uraufführung von *Heldenplatz* gespannt auf ein weiteres Bernhard-Produkt wartete. Es handelte sich jedoch um kein leicht zu rezipierendes Buch, wie auch die damaligen Rezensionen zeigen.²²¹ Problematisch war vor allem die Zuschreibung des Textes zu einem bestimmten Genre, wie bereits der Titel der am 24.3.1989 in „Die Zeit“ erschienenen Buchbesprechung von Rolf Michaelis zeigt: *Hohe Schule der Einsamkeit. Aus den Anfängen eines großen Schriftstellers: Thomas Bernhards frühe Prosa-Skizzen, Kurzerzählungen, poetische Miniaturen und Aphorismen „In der Höhe“*. In seiner Rezension – wahrscheinlich der besten von *In der Höhe* – verweist Michaelis auf die Eigenartigkeit der Sprache und Struktur eines Werkes, das Bernhard absichtlich fast unverändert gelassen hatte: „etwa zu beobachten, wie Bernhard die ohne Absatz über Hunderte von Seiten – mit musikalischer Anmut, aber auch kompositorischer Strenge – brodelnde Sprach-Lava späterer Bücher vorbereitet in den (noch ungeschickt) durch Kommas und neuen Absatz getrennten Sätzen hier“.²²² Ob Michaelis – ob man heute – alles von diesem Werk und von der meisterhaften Inszenierung Bernhards verstanden hat, ist fraglich. Abgesehen von der eigenwilligen Zusammensetzung ist *In der Höhe* auch ein thematisch komplizierter Text, voller Hinweise und Anspielungen auf frühere Textfassungen, die nicht immer klar zu deuten sind. Selbst eine bloße Zusammenfassung des Inhalts würde

²²⁰ Heimito von Doderer, *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen*, hrsg. von Dietrich Weber, Beck, München, 1996 (2. Auflage), S. 72.

²²¹ Siehe dazu die Rezensionen in *Werkgeschichte*, S. 338ff: „In der Höhe – ein Titel so seltsam wie der Untertitel ‚Rettungsversuch, Unsinn‘“ (Wolfram Schütte, *Erinnerungsgestöber*, in „Frankfurter Rundschau“, 25.2.1989); „Am überraschendsten freilich sind die gar nicht so seltenen Passagen sogenannter lyrischer Prosa [...], die dem Text beiläufig das Gepräge eines Prosa-Gedichts geben“ (Georg Pichler, *Das alles ist nur eine Vorbereitung auf mich selbst. Noch einmal der Meisterdramaturg Thomas Bernhard*, in „Die Presse“, 11.3.1989); „[Der Autor, S.A.] treibt ein Versteckspiel mit sich und dem Leser“ (Herbert Gamper, *Wahrheitswille und Lügenkunst*, in „Basler Zeitung“, 30.3.1989).

²²² Ebd., S. 339f.

schwer fallen, wenn man bedenkt, wie verschachtelt die Syntax oft wirkt, und wie unlogisch die verschiedenen Erzählstränge präsentiert sind.

Zeitlich gesehen, könnte eine Erörterung von *In der Höhe* hier fehl am Platz scheinen, bedenkt man, dass zwischen diesem und dem vorherigen Einreichungsversuch von *Der Wald auf der Straße* über ein Vierteljahrhundert vergangen war. Es gibt allerdings zwei Gründe, warum es mehr als angebracht ist, sich hier noch mit dieser Fassung zu beschäftigen. Erstens, weil *In der Höhe* das konsequente Resultat einer nicht allzu intensiven Überarbeitung der im Herbst 1961 bei Suhrkamp eingereichten Fassung (*Der Wald auf der Straße*) darstellt; weil dieses Werk ohne genaue Berücksichtigung nicht nur der genannten Fassung, sondern des ganzen *Schwarzach-Konvolutes de facto* fast unverständlich wirkt – so erklärt sich auch die Mühe von Bernhards Zeitgenossen, die dieses Werk ohne adäquate Vorkenntnisse lesen mussten. Zweitens, weil das Originalmanuskript dieses Werkes – sieht man vom ersten, verschollenen Blatt ab – mit dem Manuskript von *Der Wald auf der Straße* übereinstimmt. Die Originalvorlage von *In der Höhe*, deren Kopien Bernhard an jenem Novembertag 1988 in der Gentzgasse an Jochen Jung aushändigte, befindet sich nämlich im Konvolut W 148/2a+2b, und besteht aus nichts anderem als aus W 148/17 herausgegriffenen Blättern.

Beginnen wir mit dem Ende dieser Fassung, das manche Bernhard-Kommentatoren, wie z.B. den Freund Wieland Schmied, zu irreführen vermochte. Auf der letzten Seite der Erstausgabe – und natürlich auf dem letzten Manuskriptblatt – scheint unten rechts das Datum „1959“ auf. Schmied war überzeugt, dass *In der Höhe* tatsächlich 1959 entstanden war, wie man folgender Stelle entnehmen kann: „Das Manuskript ‚In der Höhe‘, 1959 entstanden, das (nachdem er es lange liegengelassen hatte) wenige Tage vor seinem Tode erschienen ist, bedeutete eine solche Einübung des Übergangs [von der Prosa zur Lyrik, S.A.]“.²²³ *In der Höhe* war allerdings keineswegs 1959 entstanden und fast 30 Jahre liegengeblieben. Wenn überhaupt, war es *Der Wald auf der Straße*, den Bernhard hatte liegen lassen. Dass die Datierung von *In der Höhe* auf 1959 unmöglich ist, davon zeugen zwei Faktoren: Das Schreibmittel, das demjenigen aller anderen Hinzufügungen in W 148/2a+2b gleicht, und – noch wichtiger – die Tatsache, dass das Manuskript, von welchem diese Blätter stammen, erst gut zwei Jahre später unter dem Titel von *Der Wald auf der Straße* zum Suhrkamp Verlag geschickt wurde. Es handelt sich also um eine weitere Inszenierung Bernhards, der mit großer Wahrscheinlichkeit ein Datum angeben wollte, das mit der Entste-

²²³ Schmied 2014, S. 129.

hungszeit des gesamten Projektes zu tun hatte. Ähnliches hatte er schon mit der Ort- und Zeitangabe am Anfang der Fassung W 148/14 (*Schwarzach St. Veit*) gemacht. So gesehen kann man den Wunsch des Autors, eine zeitliche Einstufung zu ermöglichen, sehr gut nachvollziehen. Und gerade deswegen bleibt unklar, warum die Zeitangabe „1959“, in den ersten Ausgaben von Residenz (1989) und Suhrkamp (1990) enthalten, im Band 11 der Werkausgabe schließlich getilgt wurde.

Konzentrieren wir uns aber zunächst auf den Titel, der, wie bereits jene aller anderen Hauptfassungen des *Schwarzach*-Konvolutes, ein paar wohlüberlegte Worte benötigt. Die Idee der Höhe ist in vielen Werken Bernhards ausführlich thematisiert. Man denke beispielsweise an das Theaterstück *Über allen Gipfeln ist Ruh*, oder an *Ein Fest für Boris*, das ursprünglich „IN HÖCHSTER HÖHE“ hätte heißen sollen.²²⁴ Auch die Alpenlandschaft steht oft im Zentrum der Poetik: Bergige Gegenden sind nicht selten bevorzugte Szenarien, wo die Figuren abgekapselt wirken und die Grenze zwischen Leben und Tod leichter spürbar wird. Das wird sehr deutlich vor allem in der Erzählung *An der Baumgrenze* und in jenen Werken, die man zu einer „Tetralogie des Ortlers“ gruppieren könnte: *Midland in Stilfs*, *Am Ortler*, *Nahe Sulden*, *Entdeckung* (beide letzten Titel sind in *Der Stimmenimitator* enthalten). In der Erzählung *Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi* ist die Rede von einer Bergwanderung, bei der zwei Brüder mit Mühe einen Gipfel erklimmen, der nicht nur das (täuschende) Ziel ihres Wegs repräsentiert, sondern auch das Ergebnis eines langen kreativen Prozesses symbolisiert. Im übertragenen Sinne: das Erreichen der Vollkommenheit, nach welcher so viele Figuren der Bernhard'schen Werke leidenschaftlich und vergebens streben. Will man das Biografische berücksichtigen, könnte man an die Lungenkrankheit Bernhards denken und an den Ort, wo eine Milderung dieses Zustands eintreten konnte, nämlich die Gebirgslandschaft um das Sanatorium Grafenhof, mit ihrer sauberen Luft, ihrer Ruhe der Sinne und der Seele. Das ist übrigens ein Aspekt, der bereits in *Schwarzach St. Veit* – teilweise auch in *In der Höhe* – thematisiert wird: Dort erfährt man nämlich, dass sich Labil auf einer gewissen Höhe um die 1000 müA aufhalten muss, wie ihm vom Arzt wegen seiner Herzstörungen verschrieben wurde. Das Schloss sei der perfekte Ort, weil es sich auf der passenden Höhe befände.²²⁵

²²⁴ Siehe TBW 15, S. 450. Postkarte an Stavianicek unter dem Datum 30. Juli 1965.

²²⁵ NLTB, W 148/14, Bl. 243. Diese Passage kommt auch in *In der Höhe* fast identisch vor: „wissen Sie, sage ich, das ist genau die Höhe, die mir nicht schadet“ (TBW 11, S. 78).

Figürlich gesehen, kann man natürlich auch vom Höhepunkt einer Karriere reden, vom Moment, wo ein Autor seine höchste, vollkommenste Leistung hervorgebracht hat. Und das entspricht bekanntlich bei Bernhard – man denke bloß an *Der Untergeher* – dem Zerfall einer künstlerischen Existenz. Genau das war die Situation, in welcher sich der Autor befand, als er *In der Höhe* publizierte: Der Eklat um die Uraufführung von *Heldenplatz* am 4. November 1988, die letzte und ultimative Ohrfeige für die österreichische Welt hatte ihn gerade in die Höhe des Ruhms und der Berühmtheit geworfen. So also sah der Gipfel seiner Karriere aus, der gleichzeitig auch der Gipfel seines Lebens war. Sein Bruder, Dr. Peter Fabjan, behauptete, dass Bernhard bereits gut zehn Jahre vor 1989 von seiner Todeskrankheit (Morbus Boeck) gewusst habe, und dass sein Tod von einem Moment auf den anderen hätte eintreten können.²²⁶ In den letzten Monaten des Jahres 1988 hatte sich seine gesundheitliche Lage erheblich verschlimmert, aber noch bestand der Wunsch, ein letztes Werk veröffentlicht zu sehen.²²⁷ Es sollte *In der Höhe* sein, das zugleich den extremen Moment seiner literarischen Tätigkeit und seines Lebens kennzeichnen sollte.

Die philologische Praxis scheint hier eine Hilfe zu sein und diese These zu belegen. Der Schluss von *Der Wald auf der Straße*, eines der Blätter, die Bernhard für die Zusammensetzung von *In der Höhe* nicht verwendete, und das deswegen in W 148/17 geblieben ist, lautet folgendermaßen:

...eigenhändig getötet, sie sind erstaunt, ich bin ruiniert, aber sie heben mich empor und ich atme die Luft des Ruhms, tief in meiner höllischen Bitternis atme ich die Luft des Ruhms, hoch oben, ich bin so hoch oben, dass sie mich nicht mehr sehen: in dieser Höhe ersticke ich!²²⁸

Diese Passage ist allerdings schon in W 148/12a enthalten, in der abgerissenen ersten Hälfte von Bl. 184 (BP=84), wo der handschriftliche Hinweis „!!!ENDE!!!“ aufscheint. Dies ist wiederum als die Umformulierung einer Stelle aus *Schwarzach St. Veit* zu verstehen, wo man Folgendes liest:

[...] ich habe mich getötet, eigenhändig getötet, aber sie haben gestaunt, ich bin ruiniert, aber sie heben mich empor und ich atme die Luft des Ruhms, tief in meiner höllischen Bitternis atme ich die

²²⁶ Mittermayer 2015, S. 434: „Er war also seit gut zehn Jahren ein Mensch, der seinen Tod eigentlich immer absehen hat können. Er hat nie gewußt, leb’ ich nächstes Jahr noch oder halt’ ich noch ein Jahr durch, halt’ ich noch zwei Jahre durch“. Zitiert nach Fleischmann, *Thomas Bernhard – Eine Erinnerung. Interviews zur Person*, Edition S, Wien, 1992, S. 160.

²²⁷ Aussage von Krista Fleischmann, die ihn in seiner Wiener Wohnung besuchte (Huber 2006, S. 40).

²²⁸ NLTB, W 148/17 Bl. 33, BP=120. Diese Passage – vermutlich später hinzugefügt und deswegen anders abgetippt – kommt identisch auch in der Durchschlagkopie von W 148/17 vor (W 148/15, Bl. 169, BP=122).

Luftstöße des Ruhms, ich bin hoch oben, ich bin so hoch oben, dass sie mich nicht mehr sehen, ich kann nicht mehr mit ihnen sprechen, ich habe niemals mit ihnen gesprochen, aber jetzt bin ich so hoch oben, dass sie meine Stimme nicht mehr wahrnehmen können und dabei halten sie mich so hoch hinauf, höher als die Luft, über die Luftströmung hinaus und dort ist es zum ersticken, ich erstickte, weil sie soviel Ruhm in mich hineinschütten [...] diese Höhe, diese Luftleere, diese Luftleere der Himmel, ich erstickte, ich bin tot, ich habe mich getötet, sie haben mich getötet, sie haben mich ein für allemal durch ihren Ruhm für mich getötet [...] ²²⁹

Wie gesagt, ist diese Passage in der letzten Hauptfassung komplett getilgt worden. Nur ein Echo davon hat überlebt und ist zum Titel geworden: *In der Höhe*.²³⁰ Berücksichtigt man den Kontext der ganzen Passage, dann scheint es nicht übertrieben zu denken, dass der Titel das einzige ist, was von der ganzen Stelle übrigbleibt, nachdem auch hier der Dehydrierungsprozess vollstreckt wurde. In ihm ist bereits der ganze Sinn der Passage enthalten.

Das zweite Element des Titels ist der „Rettungsversuch“. Wieder könnte man seitenlang darüber spekulieren, dass die Schreibtätigkeit für Bernhard eine therapeutische Funktion hatte, dass er schrieb, um sich zu retten: Schreiben als höchste Aufgabe, als ideelle Fortsetzung der großväterlichen Arbeit; Schreiben als Korrektur des Lebens, als gesundmachende Beschäftigung, oder – warum nicht – Schreiben als Mordersatz.²³¹ Dieser Aspekt ist für die Poetik des Autors freilich von wesentlicher Bedeutung, aber hier scheint die Betonung anderswo zu liegen. Das Stöbern in den Manuskripten, die Feststellung, dass das *Schwarzach*-Projekt doch noch überarbeitungswürdig war, schließlich die Wahl und die Umgestaltung der knapp dreißig Jahre vorher angefertigten Fassung *Der Wald auf der Straße*: Das ist der „Rettungsversuch“, der Versuch, einen Text zu liefern, der Jahre früher nicht veröffentlicht werden durfte, die ultimative Schreibprobe, mit welcher Bernhard konfrontiert wurde. So kann man den Titelteil „Rettungsversuch“ deuten, weil die Überarbeitung und die Veröffentlichung dieses frühen Werkes im Grunde nichts anderes sind als eine Rettungsaktion, mit welcher Bernhard versucht hat, die Vergangenheit aufzubewahren und in Buchform abzusichern. Allerdings musste der Autor dieses Ringen gegen das Unvollendete schon ziemlich desillusioniert betrachtet haben. Ein Werk, das viele Jahre früher

²²⁹ NLTB, W 148/14 Bl. 81-82 (BP=83-84).

²³⁰ Die Phrase findet sich allerdings auch im Einstieg des Werks: „*in der Höhe*: / die Wollsocken anziehen, / dem Wirt auf die Finger schauen, / Saugpostpapier“ (TBW 11, S. 9f).

²³¹ Interview mit Krista Fleischmann im Jahr 1979, ORF-Produktion (1994): „K.F.: Ist das Schreiben etwas, was Sie davon befreit, sozusagen eine Ersatzhandlung? Th.B.: Von Mord? Das kann schon sein“ (https://www.youtube.com/watch?v=u_JmvKCvdi8).

geschrieben worden ist, kann keineswegs in der Form gerettet und veröffentlicht werden, in welcher es ursprünglich konzipiert wurde. Die Sinnlosigkeit dieser Aufgabe durfte ihm schon während des Schreibens bewusst gewesen sein, doch war er nicht imstande, sich von dieser widersprüchlichen Situation loszureißen:

und dabei ist es ein Verbrechen, überhaupt etwas anzufangen, alles ist Lüge, jeder Beistrich ist Lüge, alles ist nichts als ein fürchterliches Geschwätz, eine Unwichtigkeit, eine Niedrigkeit, eine Erniedrigung für mich,
aber an diese paar Gedanken klammere ich mich, um jeden Buchstaben geht es, es geht um jeden Buchstaben und um das Erkennen des Stumpfsinns,²³²

So erklärt sich der „Unsinn“, der dritte Teil des Titels, der ganze acht Mal – jedes Mal kursiviert – im Text aufscheint: der Unsinn der Schreibtätigkeit, auf die der Autor trotz allem nie verzichten konnte, und der halb ironisch, halb todernt auf die Unmöglichkeit jeglicher Rettung verweist.

Doch dieses Werk sollte ursprünglich anders heißen. Auf Bl. 16 von W 148/17 – unmittelbar vor der Lücke von *In der Höhe* – schrieb Bernhard während der Überarbeitung einen provisorischen Titel: „GASTHAUS KLEIN / FRAGMENT“. Das erinnert natürlich an den Titel auf dem gelben Umschlag, den Jochen Jung 1988 ausgehändigt bekam: „[Das Gasthaus] / Ein Wochenende“.²³³ „FRAGMENT“ ist außerdem das einzige Wort, das in der Gliederung auf Bl. 3 von W 148/17 nicht gestrichen wurde, um in gewisser Weise als Untertitel hervorgehoben zu werden. Die Überarbeitung von *Der Wald auf der Straße* – seine Umwandlung in *In der Höhe* – kann also als Fragment desselben verstanden werden, in mancher Hinsicht als ultimatives Bruchstück des *Schwarzach*-Konvolutes. Dennoch ist es wichtig, sich präsent zu halten, dass die Eingriffe Bernhards in den ursprünglichen Text von *Der Wald auf der Straße* nicht besonders tiefgreifend sind. Jedes Blatt weist zwar mehrere Streichungen und Hinzufügungen auf, die aber den Inhalt nicht stark beeinträchtigen und sehr einfach zu verfolgen sind. Im Vergleich zu den Änderungen, denen W 148/14 unterzogen wurde, als Bernhard es in W 148/17 umwandelte, sind die Unterschiede zwischen der in W 148/15 enthaltenen Fassung und W 148/2a+2b geringfügig. Die Unterteilung in Kapitel wurde aufgehoben, so dass – das merkt man, wenn man W 148/2a+2b mit W 148/15

²³² TBW 11, S. 24.

²³³ Vgl. dazu 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 19; TBW 11, S. 338.

vergleicht – die Kapiteltitle „NEUN UHR“,²³⁴ „ELF UHR“,²³⁵ „IM PARK“²³⁶ und „GASTHAUS ROSAMUNDE“²³⁷ in *In der Höhe* nicht mehr aufscheinen. Der Titel des ersten Kapitels, „DAS FRAGMENT EINES NACHMITTAGS“, musste nicht gestrichen werden, da die Passage aus W 148/17 von vornherein nicht übernommen wurde.²³⁸ Die Unterteilung in Absätze ist hingegen fast komplett dieselbe von *Der Wald auf der Straße*, nur einige Strukturänderungen sind später durchgeführt worden – vermutlich in den Fahnen, weil es in W 148/2a+2b noch keine Spur davon gibt. Die Lektorierung und die letzten Korrekturen Bernhards dürften jedenfalls sehr schnell erfolgt sein, bedenkt man, dass Bernhard kurz vor dem 20. November 1988 das Manuskript an Jung abgab, und dass das Buch – trotz der Weihnachtspause – bereits im Frühjahr 1989 veröffentlicht wurde. Das liegt vermutlich auch daran, dass Bernhard keinen besonderen Wunsch hatte, weiter in den Text einzugreifen. Davon zeugen die minimalen Änderungen, meistens stilistischer Natur, die im Buch auftauchen: Analysiert man stichprobenartig das Bl. 76 (BP=80) von W 148/2b und vergleicht den Textausschnitt mit der Buchversion, so merkt man, dass die meisten Kursivierungen schon von Bernhard stammen, und dass die Lektoren bloß Kleinigkeiten wie „niemand“ in „niemanden“, „flickte“ in „flicke“, „brächte“ in „bringe“ korrigiert haben.²³⁹ Lauter Grammatikkorrekturen, wo die Verwendung von Deklinationen und des Konjunktiv I ausgebessert wurden.

Am auffälligsten sind die Umbenennungen mancher Figuren bzw. Orte: Das Ehepaar „Fokin“ wird in „Rach“ umbenannt,²⁴⁰ der Graf hingegen fast immer durch den Wirt ersetzt,²⁴¹ nur einmal wurde er durch den „Besitzer“²⁴² und durch den Immobilienmenschen „Herr Hennemüller“²⁴³ ersetzt, der den Leser unverzüglich an den Realitätenvermittler und Bernhards ehemaligen Freund Ignaz Hennemair erinnert. An manchen Stellen werden auch der Erzbischof und der

²³⁴ NLTB, W 148/2b, Bl. 8; W 148/15, Bl. 23.

²³⁵ NLTB, W 148/2b, Bl. 23; W 148/15, Bl. 38.

²³⁶ NLTB, W 148/2b, Bl. 47; W 148/15, Bl. 62.

²³⁷ NLTB, W 148/2b, Bl. 77; W 148/15, Bl. 155.

²³⁸ NLTB, W 148/17, Bl. 4.

²³⁹ Vgl. TBW 11, S. 106.

²⁴⁰ NLTB, W 148/2b, Bl. 3, 15; TBW 11, S. 18, 33.

²⁴¹ NLTB, W 148/2b, Bl. 30; TBW 11, S. 51. Der Graf wird auch durch den Studienrat ersetzt (NLTB, W 148/2b, Bl. 44, 62; TBW 11, S. 68f, 89); interessanterweise wurde „Gärtner“ statt „Graf“ („am Abend sehe ich den Neffen des Gärtners“, NLTB, W 148/2b, Bl. 74; TBW 11, S. 104; vgl. auch NLTB, W 148/14, Bl. 273) bereits in beiden Fassungen von *Der Wald auf der Straße* getippt.

²⁴² NLTB, W 148/2b, Bl. 54; TBW 11, S. 79.

²⁴³ NLTB, W 148/2b, Bl. 14; TBW 11, S. 32.

Diener Kasimir durch den Wirt ersetzt.²⁴⁴ Interessanterweise taucht aber in *In der Höhe* der Name des Fräuleins nie auf: „Bucklich“ wurde einfach gestrichen,²⁴⁵ und einmal durch „meine Jüdin“ ersetzt, eine Figur, die im Text auch anderswo auftaucht und die in Wirklichkeit nichts anderes ist als die neue Identität der malträtierten Frau von Kutschera (siehe *Hufnagel*).²⁴⁶ Der Chauffeur wird nicht mehr als bloßer ehemaliger deutscher Soldat in Russland, sondern als ehemaliger SS-Soldat bezeichnet („er [...] war bei der SS“),²⁴⁷ eine Hinzufügung, die weder in *Schwarzach St. Veit* noch in *Der Wald auf der Straße* vorhanden war. Schließlich wird das Schloss in ein Gasthaus umwandelt,²⁴⁸ was darauf verweist, dass Bernhard bemüht war, alles endgültig zu tilgen, was mit der höheren Gesellschaft – vor allem mit dem Adel – zu tun hatte. Allerdings ist ihm eine Stelle im Rahmen dieses Tilgungsprozesses vermutlich entgangen: „der Wagen bleibt im Schloßhof stehen, / ich steige aus: siehe da, gleich schüttelt mir der Besitzer die Hände“.²⁴⁹

Das Werk sollte also einen anderen Ton annehmen als den ursprünglichen, und es ist wahrscheinlich, dass Bernhard die Betonung eher auf einige authentischere Momente seines Lebens legen wollte. So lässt sich zumindest die Erwähnung des „Demokratischen Volksblattes“ erklären, der Zeitung, bei welcher Bernhard Anfang der fünfziger Jahre als Mitarbeiter tätig war. Interessant zu beobachten ist, dass „Demokratisches Volksblatt, Salzburg“ auf Bl. 10 (BP=14) von W 148/2b unmittelbar nach der Stelle zu dem „Brotherrn“ händisch hinzugefügt wurde. Bei der Zeile „Jeder mit seinem Brotherrn, auch ich mit meinem Brotherrn“ handelt es sich um eine Passage,²⁵⁰ die wahrscheinlich von der vorherigen veranlasst wurde („der riesige Fisch verschluckt den kleinen Fisch“).²⁵¹ In mancher Hinsicht geht es hier um eine autobiografische Reflexion, weil der damals junge Journalist in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre tatsächlich mit dem kleineren Fisch identifiziert werden kann, während das „Demokratische Volksblatt“ den größeren Fisch

²⁴⁴ Zum Erzbischof: NLTB, W 148/2b, Bl. 1; TBW 11, S. 15. Zu Kasimir siehe man beispielsweise NLTB, W 148/2b, Bl. 10, 13, 15; TBW 11, S. 26, 31, 33.

²⁴⁵ NLTB, W 148/2b, Bl. 52; TBW 11, S. 77.

²⁴⁶ NLTB, W 148/2b, Bl. 72; TBW 11, S. 101.

²⁴⁷ NLTB, W 148/2b, Bl. 32; TBW 11, S. 53.

²⁴⁸ NLTB, W 148/2b, Bl. 15, 32; TBW 11, S. 33, 53. Unklar ist, warum das „Glashaus“ von W 148/2b, Bl. 74 („die ganze Ortsmauer entlang bis zum Glashaus“) in der ersten Suhrkamp-Ausgabe von 1989 in „Gasthaus“ korrigiert wurde. Das war sehr wahrscheinlich ein Fehler der Suhrkamp-Lektoren, weil die Residenz-Erstaussgabe „Glashaus“ korrekt aufweist (Bernhard 1989, S. 119). In TBW 11, S. 104 steht wieder richtig „Glashaus“.

²⁴⁹ NLTB, W 148/2b, Bl. 54; TBW 11, S. 79.

²⁵⁰ NLTB, W 148/2b, Bl. 10; TBW 11, S. 26. In W 148/2b verwendete Bernhard die alte Schreibweise „Brotherrn“ statt „Brotherrn“. Diese Passage kommt in *Schwarzach St. Veit* noch nicht vor.

²⁵¹ NLTB, W 148/2b, Bl. 9; TBW 11, S. 26. Diese Passage befindet sich hingegen schon in *Schwarzach St. Veit*, vgl. NLTB, W 148/14, Bl. 88.

und gleichzeitig auch Bernhards Brotherrn repräsentierte. Autobiografisch ist natürlich auch die Erwähnung der Salzburger Paris-Lodron-Straße („den Fluss hinauf und wieder zurück, in die Paris-Lodron-Straße“),²⁵² eine Straße, die in *Schwarzach St. Veit* bereits vorhanden war aber in *Der Wald auf der Straße* gestrichen wurde. Nicht weit weg davon liegt das Mozarteum, das hier – dank einer Hinzufügung – ausdrücklich genannt wird: „du bist kein Student mehr, nur ein unterbezahlter Vertragslehrer am Mozarteum“.²⁵³ Die Identifizierung – zumindest eines Teils des Spielplatzes – mit Salzburg erfolgt auch durch die Wiedereinführung des berühmten Cafés Tomaselli (in *Schwarzach St. Veit* bereits erwähnt)²⁵⁴ und die Hinzufügung von „Salzach, *Schmutzach*, *totes Gewässer*“.²⁵⁵ Den ultimativen Beweis, dass es sich um Salzburg handelt, hat man vor allem an zwei Stellen, erst mit der Streichung von „die erste Stadt“,²⁵⁶ dann von „Grosstadt“ [sic]:²⁵⁷ Beides wurde durch „Salzburg“ ergänzt.²⁵⁸ Auch die Identität der Irrenanstalt bei Schwarzach, die in *Der Wald auf der Straße* anonymisiert worden war, wird hier durch die Hinzufügung des Eigennamens wieder verstärkt: „man hat einen herrlichen Blick von oben, von Schernberg“.²⁵⁹

Die große Menge an Verweisen auf die Herkunft Bernhards und auf seine Anfangsjahre, die in diesem Werk enthalten ist, verleiht ihm einen starken autobiografischen Ton – Wolfram Schütte nannte es in seiner Rezension den „6. Band seiner autobiographischen Recherchen“.²⁶⁰ Kein Wunder also, dass es bei Residenz – dem Verlag, bei dem die fünf Bände der Autobiografie

²⁵² NLTB, W 148/2a, Bl. 1; TBW 11, S. 11.

²⁵³ NLTB, W 148/2b, Bl. 77; TBW 11, S. 107. Der „Vertragslehrer am Mozarteum“ kommt in *In der Höhe* auch anderswo vor (TBW 11, S. 101). Dabei handelt es sich aber um eine spätere Hinzufügung, die in W 148/2+2b noch nicht aufscheint.

²⁵⁴ Vgl. *Schwarzach St. Veit*, NLTB, W 148/14, Bl. 89. W 148/2b, Bl. 10; TBW 11, S. 27: „sie setzen sich an den Geschwätztisch im Tomaselli“. Interessant ist zu beobachten, dass Bernhard in *Der Wald auf der Straße* ursprünglich „Tisch des Geschwätzes“ geschrieben hatte (NLTB, W 148/15, Bl. 25).

²⁵⁵ NLTB, W 148/2b, Bl. 26; TBW 11, S. 45.

²⁵⁶ NLTB, W 148/2b, Bl. 33; TBW 11, S. 55. Vgl. NLTB, W 148/15, Bl. 48, wo der Text noch unversehrt ist.

²⁵⁷ NLTB, W 148/2b, Bl. 46; TBW 11, S. 71.

²⁵⁸ „Salzburg“ wurde auch auf Bl. 51 von W 148/2b hinzugefügt: „Salzburg: Menschenverächter, Protestantenvertreiber“ (TBW 11, S. 75). Dasselbe passierte auch in W 148/2b, Bl. 78; W 11, S. 108: „die Stadt Salzburg hat ein Kindergesicht“.

²⁵⁹ NLTB, W 148/2b, Bl. 47; TBW 11, S. 71. Bernhards Handschrift präsentiert hier die korrekte Schreibweise „Schernberg“, was darauf verweist, dass es sich bei der falschen Schreibweise „Schernberg“, die in den gedruckten Werken vorkommt, sehr wahrscheinlich um einen Lektoratsfehler handelt. Man siehe z.B. *Amras* (TBW 11, S. 179) und *Die Irren Die Häftlinge* (Bernhard 1988, ohne Seitenzahl; die Ortsangabe wurde im Band 21 der Werkausgabe getilgt).

²⁶⁰ Wolfram Schütte, *Erinnerungs-Gestöber. Thomas Bernhards jüngste autobiographische Prosa „In der Höhe“*, in „Frankfurter Rundschau“, 25.2.1989. Es darf nicht vergessen werden, dass auch *Wittgensteins Neffe* in mancher Hinsicht als autobiografischer Band verstanden werden kann.

erschienen waren – statt bei Suhrkamp untergebracht wurde: neben gewissen Spannungen, die den ganzen Briefwechsel mit Siegfried Unseld durchziehen, lag die Entscheidung vor allem daran, dass dieses Werk „unmittelbar mit der Stadt Salzburg in Beziehung steht“.²⁶¹ Auch Jochen Jung befürwortet mit Entschlossenheit diese Idee:

Ich glaube, er wollte zeigen, dass das zu seiner Lebensumgebung gehört. Die ist Österreich, dort gibt es diesen Verlag, mit dem er schon so oft zusammengearbeitet hatte, und am Ende wollte er vielleicht ein Zeichen setzen, das sagt: Ihr habt gute Arbeit gemacht! [...] Er hätte auch jederzeit wegziehen können. [...] Warum zog er denn nicht nach Jugoslawien oder Frankreich oder Berlin? Das tat er mit guten Gründen nicht. Er wusste ganz genau, wo die Erde ist, von der er kam, wo die Sprache so gesprochen wurde und die Menschen sich so verhielten.²⁶²

Bedenkt man die Verbundenheit, die Bernhard trotz allem Österreich gegenüber fühlte, dann scheinen auch jene Bedingungen wohl weniger erstaunlich, unter welchen er dieses Werk an Residenz übergab. Laut dem Vertrag, der am 13. Dezember 1988 in Torremolinos mit Jochen Jung unterschrieben wurde, verzichtete der Autor bezüglich *In der Höhe* „ausdrücklich auf sämtliche finanzielle Einnahmen“.²⁶³ Und „aus diesen Einnahmen [durften, S.A.] keine wie immer gearteten Spenden oder Zuwendungen an Personen oder Institutionen geleistet werden“.²⁶⁴ Ein wenig seltsam bleibt freilich die Tatsache, dass Bernhard dem Salzburger Verlag sein letztes Werk fast bedingungslos schenkte, vor allem, wenn man sich überlegt, welche Rolle die Vergütung seiner Arbeit im Briefwechsel mit Siegfried Unseld immer spielte. Das kann einerseits als kleine Revanche gegenüber Suhrkamp verstanden werden, als letzter Streich des Autors gegen Unseld, mit welchem es über die Jahre bereits viele Meinungsunterschiede gegeben hatte. Andererseits, wie Bernhard selbst in dem auf dem 20. November 1988 datierten Brief an Unseld klar betonte, bestand die Hoffnung, dass dieses letzte Buch ein Anlass sei, „eine Einigung mit dem Residenzverlag, [s]eine biografischen Bücher betreffend, zu versuchen“.²⁶⁵ In dem Vertrag wurde nämlich ferner vereinbart, dass Residenz die Rechte nur für eine einzige Ausgabe eingeräumt bekommen sollte, und dass Suhrkamp zwei Jahre später das Werk in seine Bibliothek hätte aufnehmen können.

²⁶¹ BBU, S. 802.

²⁶² Dressel, S. 177f.

²⁶³ TBW 11, S. 339.

²⁶⁴ Mittermayer 2015, S. 430.

²⁶⁵ BBU, S. 802.

Dass Bernhard auf das ganze Honorar für *In der Höhe* verzichtete, mag aber auch andere, intimere Gründe gehabt haben, die sehr eng mit seiner damaligen Lage zusammenhängen. Er wusste nämlich, schwerkrank zu sein, so dass anzunehmen ist, dass das Geld nun keine große Rolle mehr spielte. Wichtig war, dass dieses Werk, die ultimative Überarbeitung seines Jugendprojektes einfach nur noch erscheinen konnte. Mit anderen Worten: dass er endlich auch jenes Werk veröffentlichen konnte, das er lange Jahre verborgen gehalten hatte. Er hatte offensichtlich einen Punkt erreicht, wo nicht das Geld, sondern die Schreibe- und in mancher Hinsicht die Lebensarbeit – absoluten Vorrang hatte. Das ist interessanterweise dieselbe Absicht wie die Labils in *Schwarzach St. Veit*, der mit *Der Hang zum Tode* fest überzeugt ist, eine großartige und absolut lesenswerte Studie geschrieben zu haben, für deren Veröffentlichung er von der „Wissenschaftlichen Gesellschaft der Universität“ überhaupt kein Honorar verlangt („natürlich verzichte ich auf das Honorar“).²⁶⁶

Von nicht geringem Interesse sind schließlich die zwei Zeilen, mit welchen das Werk beendet wird: „mein Hund weiß, daß ich ihn umbringen werde, sonst weiß das niemand: niemand soll meinen Hund haben“. Das Motiv des Hundes kommt bei Bernhard sehr selten vor und ist vor allem auf die frühe Phase der Produktion konzentriert, in der Lyrik und im Theater, sehr marginal in der Prosa (*Frost* und *Amras*). In *Psalms* liest man: „Bemitleide mich nicht wie meinen verkommenen Hund“;²⁶⁷ in *Die Irren Die Häftlinge*, im Teil der Häftlinge, stellt sich das lyrische Ich hingegen vor, einen Hund neben sich zu haben, welchem er „die blauen Hoden sauer“ krault.²⁶⁸ Die Präsenz des Hundes führt zu einer Identifizierung des Ichs mit dem Tier: „Ich bin mein eigener Hund und du bist mein Kumpan“.²⁶⁹ Auch in *Die Erfundene* taucht ein Hund auf, das Tier der erfundenen Herrin, das vom Diener hinuntergeführt werden muss. Hier wird die Gleichstellung des Menschen mit dem Tier noch klarer, denn beide sind Untertanen der Erfundenen und müssen ihren Befehlen gehorchen: „Führen Sie ihn hinunter, wenn er es verlangt. / Hören Sie! Diese Geschöpfe haben ein Anrecht / darauf, *geführt* zu werden“;²⁷⁰ „Mein kleiner Hund, den ich aus Paris mitgebracht habe, / sieht Ihnen nicht unähnlich. / [...] / aber die Ereignisse seines Daseins spiegeln sich / in derselben Weise in seinem Gesicht wie in dem Ihren“;²⁷¹ „ich glaube, Sie hassen

²⁶⁶ NLTB, W 148/14, Bl. 154.

²⁶⁷ TBW 21, S. 258.

²⁶⁸ Ebd., S. 275.

²⁶⁹ Ebd., S. 279.

²⁷⁰ TBW 15, S. 63.

²⁷¹ Ebd., S. 65.

ihn, / weil er Ihr Abbild ist“.²⁷² Ein sehr ähnlicher Vergleich befindet sich auch in *Ein Fest für Boris*, wo die Gute zu Johanna sagt: „Der Hund hat mir nicht halb so viel Schwierigkeiten gemacht / Der Hund ist schon an der Leine aber Sie / Bei Ihnen hat es ein Jahr gedauert“.²⁷³ Der Hund ist bei Bernhard also meistens ein Symbol der Abhängigkeit und der Unterwerfung, ein niedriges Wesen, mit welchem die Protagonisten verglichen werden. Aber er symbolisiert auch das Ausgestoßensein, was nicht nur in *Die Irren Die Häftlinge*, sondern auch in *Frost* verdeutlicht wird: „wie ein Hund zwischen Menschenbeinen herumzustreuen, ganz sinnlos, mich meinen Ein-drücken überlassend‘. Wie einen Hund hätten sie ihn dann auch immer getreten“.²⁷⁴

Ähnliches passiert im ganzen *Schwarzach*-Komplex, von *Jakob Zischek* bis *In der Höhe*, wo David, Karl und schließlich der anonyme Ich-Erzähler oft von ihrem treuen, stillen Begleiter reden: „ich komme heim, und die Zimmerfrau sagt, ich solle ausziehen, sie kann den Hund nicht leiden, *nicht riechen*“;²⁷⁵ „der Hund beißt auf dem Dachboden immer wieder in das Fleischstück hinein, bis ich erbreche“.²⁷⁶ Auch die Situation des Ich Erzählers im Gespräch mit dem ihm geistig überlegenen Studienrat wird mit derjenigen eines Hundes verglichen: „manchmal behandelt mich der Studienrat von oben herunter [...], redet, als sei ich sein geistiger Hund“.²⁷⁷ Das Tier ist der einzige, treue Freund des Protagonisten, ein Ausgestoßener wie er, sein Kumpan im ursprünglichen Sinn des Wortes: Es ist der Gefährte, mit welchem er alles teilt, das Schicksal, die Unterkunft und die Nahrung (*cum panis*). Die Identifizierung mit dem Hund ist dermaßen stark, dass der am Ende erschöpfte Ich-Erzähler behauptet, bereit zu sein, ihn zu töten. Den Hund zu töten, den einzigen, mit welchem er eine solide Beziehung zu haben scheint, heißt, sich selbst zu töten, oder jedenfalls eine starke Projektion des Ichs zu vernichten. Diese Projektion kann aber auch Anderes symbolisieren: Was Bernhard sein ganzes Leben wirklich am Herzen lag, war seine Arbeit, seine Schriften, seine Projekte. Alles investierte er in die Realisierung seiner Werke. In den Schlusszeilen von *In der Höhe* könnte man also relativ leicht eine Literarisierung des zwei Tage vor dem Tod aufgesetzten Testaments lesen: Der zum Tod verurteilte Hund ist der Nachlass, aus welchem „kein Wort mehr veröffentlicht werden“ darf.²⁷⁸ „Niemand soll meinen Hund haben“. Stirbt der Autor, dann soll auch das ihm Bedeutendste erlöschen, damit es nicht in die

²⁷² Ebd., S. 67.

²⁷³ Ebd., S. 155.

²⁷⁴ TBW 1, S. 272.

²⁷⁵ TBW 11, S. 10.

²⁷⁶ Ebd., S. 91.

²⁷⁷ Ebd. S. 23.

²⁷⁸ BBH, S. 13.

falschen Hände gerät. Warum und wie das glücklicherweise nicht passiert ist, ist schon in der Einleitung auseinandergesetzt worden.

3.3.5.2 Narrative Bausteine von *In der Höhe*

In der folgenden Tabelle sind die wichtigsten Bausteine von *In der Höhe* aufgelistet. Es handelt sich um Aufzeichnungen, Szenen, Aussagen, die in den verschiedenen Hauptfassungen des *Schwarzach*-Konvolutes – teils unverändert, teils mit minimalen Änderungen – vorkommen und schließlich in *In der Höhe*, die allerletzte Überarbeitungsstufe, integriert wurden. Diese Tabelle ermöglicht eine konkretere Veranschaulichung des Übergangs der angeführten narrativen Bausteine von Fassung zu Fassung: Darin kann man genau beobachten, wo sie zuerst entworfen und in welche Stufe sie übernommen wurden. Für *Jakob Zischek*, *Hufnagl* und *Schwarzach St. Veit* sind die Blätter nach der Paginierung der Archivare angegeben, wo diese Passagen aufscheinen. Für *Der Wald auf der Straße* hat man sich der ursprünglichen Paginierung Bernhards bedient, die dann vom Autor in W 148/2a+2b gelöscht und durch eine neue ersetzt wurde (siehe *Tabellen*, Nr. 3). Für *In der Höhe* wird hingegen sowohl auf die in W 148/2a+2b enthaltene Fassung, als auch auf die Druckvorlage verwiesen, so wie diese im Band 11 der Werkausgabe erscheint. Obwohl die ersten vier Fassungen unveröffentlicht sind, handelt es sich um Passagen, die – nicht selten unverändert oder zumindest erstaunlich ähnlich – auch in *In der Höhe* vorkommen. Alle Sätze bzw. Satzstellen in Anführungsstrichen sind aus *In der Höhe* (W 11) zitiert und können in den anderen Fassungen leicht abweichen.

Legende:

JZ	<i>Jakob Zischek</i> , W 148/1, Paginierung der Archivare
H	<i>Hufnagl</i> , W 148/11, Paginierung der Archivare
SSV	<i>Schwarzach St. Veit</i> , W 148/14, Paginierung der Archivare
WS	<i>Der Wald auf der Straße</i> , Originalblätter von W 148/17 und W 148/2a+2b. Bernhards ursprüngliche, von ihm selbst gelöschte Paginierung wird hier immer angegeben.
HRU	<i>In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn</i> , W 148/2a+2b, Bernhards Paginierung
HRU-W11	<i>In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn</i> , Werkausgabe, Bd. 11
	Passagen, die erst in SSV vorkommen

Narrative Bausteine	JZ	H	SSV	WS	HRU	HRU-W11
Vaterland-Passage	14	- ²⁷⁹	42-43	19 (fehlt)	1 (fehlt)	9
„Ich komme heim, und die Zimmerfrau sagt, ich solle ausziehen“		9		20	2	10
„Ich schreibe eine Zeile“	10, 123	12	51	22	4	13
„eines Tages wird man abgeschnitten“	111	13	51	22	4	14
Schwimmen zum anderen Ufer + „Ich bin für das Bordell“ + „auf dem Markt esse ich Karotten“	117	13	52	22	4	14
Bettzeug des Wirts riecht nach Bauernmagd		14 („Wirt“ fehlt)	54 („Wirt“ fehlt)	23	5	15
Klosterbesuch, Mönch			54 (Überarbeitung früherer Szenen)	23-24	5-6	16
Einladung zur Fasanenjagd und zum Besuch der Irrenanstalt			72	24	6	17
„der Wirt schiebt die große Suppenschüssel“ (Abendessen)			73	25	7	17
Kaktus des Gärtners			74	26	8	19
„ich laufe ins Gerichtsgebäude hinein“	71	16	76	28	9	20
„die Leute, die ankommen, und die Leute, die abfahren, haben alle den gleichen Ekel“	1, 2	22	78	29	11	22
Artikel abliefern		21	78	29	11	22
„die Welt ist ein riesiger Katafalk“	118 (Mönchsberg)	72-73 (Berg)	221 (Mönchsberg)	31	13	25
Kluger Briefträger ohne Post	124	19	88	32	14	26
am Nachmittag Damen und Herren im Kaffeehaus Tomaselli		19 (Name des Cafés fehlt)	89	32	14	27
Vergessene Künstler			89	33	15	27
„ich sehe in Ihnen [...] einschüchternde, merkwürdige Güte“ (Auszug aus <i>Die Erfundene</i>)			90-92	33-35	15-17	28

²⁷⁹ Diese Passage fehlt in *Hufnagl* (W 148/11), ist aber in W 148/10 Bl. 37 vorhanden.

Narrative Bausteine	JZ	H	SSV	WS	HRU	HRU-W11
Wäschehändler			92	35	17	31
„Ihr Ton [...] ist nicht der Ihnen angemessene“ + Herr Hennetmüller			92-93 (Graf)	36	18	31
„mein Beruf verbietet mir [...] beschleunigen könnte“ (Auszug aus <i>Die Erfundene</i>)			94-96	37-40	19-22	33-36
„ich beurteile die Früchte [...] dieser Kolonatur wegen hätte ich sterben können“ (Auszug aus <i>Frühling</i>)			98-99	41-43	23-25	38-40
„aber meine Reisetasche“ + „welchen Auftritt habe ich“			100	43	25	40-41
„Mein Lieber, sagt sie“ + Schicksalszerstörer + „durch den Mittelgang und dann rechts“			101	44	26	41
„im Gespräch mit der Redakteurin“			103 (Überarbeitung früherer Szenen)	45	27	42
„Es gibt Leute, die nicht mehr existieren“	2	23	104	46	28	43
Weltanschauung	50	24	105	47	29	44
Nächtelang kein Auge zu	125	25	106	48	30	46
Klettern am Fenster	3(N.), 125(B.)	25(L.)	108	48	30	46
Ich-Erzähler (Labil) am Bahnhof nicht abgeholt + Postgehilfe hat Mühe			107	48-49	30-31	46-47
Auf dem Berggipfel	23, 57		111	51	33	50
Rom-Beschreibung			113	52	34	51
Neue Bäder in den Schlosszimmern + Chauffeur im Krieg			130-131	53-54	35-36 (ab hier SS)	52-53
„mein ganzes Leben trachte ich“	17	36	132	55	37	54
Drei Anzüge	17	36	133	55	37	55
„wer viel sieht, sieht viel Häßlichkeit“	18 ²⁸⁰	36	133	55	37	55
„ich wache in der Badewanne auf“	27	46	133	56	38	56
Schausteller im Volksgarten		47	135	56	38	56

²⁸⁰ Zum ersten Mal als handschriftliche Notiz in W 148/7, Bl. 30 zu finden (Studienrat-Aussage).

Narrative Bausteine	JZ	H	SSV	WS	HRU	HRU-W11
Bahnhofspolizist und Musikkapelle	29	49	136	58	40	58
„der Hund stellt Fragen an mich“	30	50	137	58	40	58
„immer wird ein Bruder Abel gesucht“	79	42	139	59	41	60
Nachbar schlägt die Frau		43	264	60	42	61
Die sozialistischen Funktionäre	22	43-44	143	61	43	62
Kinder des Studienrats	20	38	145	63	45	65
„die Allee hinauf, es regnet, du watest durch den Schlamm“ + Schä- deldeckenfetzen + „wie ich schon sagte [...] handle ich aus Egois- mus“			147-148	64-65	46-47	66-67
„Wenn du dem Pfarrer aus dem Weg gehst“			153	67	49	70
„ich bin einen Augen- blick stehengeblieben“			154	67	49	70
„der Morgen ist da, und ich arbeite, fange so- fort an“			154	68	50	70
„jetzt hört man Schritte [...] alle lachen durcheinander“ (Aus- flug zur Irrenanstalt)			230-235	69-71	51-53	71-74
Gemüsehändler	34	76	237	72	54	74
„hinter den Fenstern: Vergil, Dante, Byron“ + Spiritus vitae + „Men- schenverächter, Pro- testantenvertreiber“			238	72-73	54-55	75
Pissoirgeruch	105	50	238	73	55	76
Cembalospiele aus offe- nem Fenster	105 (Klavier)	80 (Kla- vier)	238-239	73	55	76
„alles und jedes [...] nur der Tod ist nicht lä- cherlich“	36		239	73	55	76
„ich löfle meinen Brei aus“	105	80	240	74	56	77
„ich sitze im Gerichtss- aal“		81	245	76	58	79
Augenoperation des Studienrats + <i>Zynist</i>	36-37, 105	82	246	76-77	58-59	80
motorisierte Polizisten	39	84	247	77	59	81

Narrative Bausteine	JZ	H	SSV	WS	HRU	HRU-W11
Bahnhofsrestauration + „wenn wir einen Menschen gefunden haben“	42-43	86-87	249	78	60	81-82
Österreich „kleiner Schmutzleck“			251	79	61	84
Um das Gerichtsgebäude herumlaufen	40	85, 90	256	81	63	86
Teuerungswelle + Uniformröcke	63	90	256	82	64	87
„nach der Verhandlung schreibe ich meinen Artikel“		91	257	83	65	88
Abendessen bei der Journalistin	116	91	257	83	65	88
„ich gehe in den Gemüseladen hinein“		91	258	84	66	90
„mit klarem Denken durch den Morast“	67 („Morast“ fehlt)	92 („Morast“ fehlt)	259	85	67	90
Erpresser	3, 12, 15, 125 (immer Nino), 66	92	259	85	67	90
„ich bin der Unrat“ + kein Licht		92	259	85	67	90-91
„der Hund beißt auf dem Dachboden“		93 (Ich-Erzähler)	259	85	67	91
„trübsinnig gehe ich nach Hause [...] das war ein großer Fehler“		93-94 „Fehler“ fehlt	260	85-86	67-68	91
„die halbe Nacht im Gastgarten“		95	261	86	68	92
„der Staat ist ein großer Dreck“	33	96	261	87	69	93
Redaktionsleute verpesten dem Hund die Luft + Delogierung + Brutalität		99 (Delogierung)	262	87-88	69-70	93-94
„Pergolesi: <i>Stabat mater</i> “	118	73	109	88	70	95
Schulfreund	11	32	262	88-89	70-71	95
„alle Leute bewegen sich über dem Abgrund“	9	31	263	89	71	96
„aber schreiben Sie doch dem Postminister“			264	90	72	97
Brillenträger	54	114	281	92	74	100
Geschwür des Studienrates, Geruch in seinem Zimmer		117 „Geschwür“ fehlt	282	93	75	100
Jüdin hinter den Jasminbüschen		117	282	93	75	100

Narrative Bausteine	JZ	H	SSV	WS	HRU	HRU-W11
„Der große Vorteil des Gasthauses sei, daß es in der Nähe des Eisenbahnknotenpunkts liegt“			268 (Schloss)	97	79	105-106
Gedankenläufe + Shakespearebrocken + Grab der Mutter			156	106	81	107
Chefredakteur bietet Stelle als Lokalredakteur		52	157	106	81	107
„ohne wirkliche Lust am Leben“ + „verstößt in Wahrheit gegen alles“			158	107	82	108
„die Stadt Salzburg hat ein Kindergesicht“			159	107	82	108
„sinnlose Jahreszeiten, Formalitäten, Verleumdungen“			160	107	82	108
„mein Hund weiß, daß ich ihn umbringen werde“	119	14 (bloße Überlegung)	160	107	82	108

Zum Schluss werden hier einige Erkenntnisse aufgelistet, die anhand dieser Tabelle gemacht werden können:

1. Jede Fassung speist sich aus der vorigen.
2. Die ersten drei Fassungen liefern das Material; die letzten zwei überarbeiten es nur, ohne thematische Neuigkeiten einzuführen.
3. Die Szenen bzw. Aussagen (Bausteine) sind nicht immer wortwörtlich in die folgenden Fassungen übernommen, sondern sie werden oft adaptiert bzw. umformuliert.
4. Die Bausteine, die zum ersten Mal in *Schwarzach St. Veit* eingeführt wurden, bilden eine Minderheit, d.h. das meiste Material von *In der Höhe* war bereits in *Jakob Zischek* und *Hufnagl* vorhanden und ist nicht erst mit *Schwarzach St. Veit* entstanden.
5. Die Progression von *Schwarzach St. Veit* ist auch in *Der Wald auf der Straße* und *In der Höhe* eingehalten worden, d.h. die Reihenfolge der Bausteine variiert in den letzten zwei Fassungen meistens nicht.

4 KONTAMINATION UND PRÄFIGURATION

Es ist bereits hervorgehoben worden,¹ dass das *Schwarzach*-Konvolut für einen literarischen Steinbruch gehalten werden kann, und in seiner schon zitierten Rezension vergleicht Rolf Michaelis *In der Höhe* mit einer „Schatzgrube“ für Bernhard-Leser und -Forscher.² *Schwarzach St. Veit* – aber im Grunde das ganze Konvolut W 148 – beinhaltet tatsächlich beide Momente: Es ist ein Steinbruch von Ideen, die dieses Romanprojekt durchdringen bzw. die zur Zeit seiner Entstehung auch in anderen Werken ausprobiert wurden; aber es ist auch eine Schatzgrube, ein Ort des Staunens und der Erkenntnis für die Forschung, wo ein ganzes Repertoire von Bernhard'schen Motivansätzen zu finden ist, die in der späteren Produktion als konsolidierte Themen vorkommen sollten. In diesem Teil wird zunächst auf diese Eigenschaft der Schreibtechnik Bernhards fokussiert, d.h. auf seine Gewohnheit, die Teile des Schreibmosaiks ständig umzulegen, um das schriftlich Fixierte zu erweitern und neue Darstellungsmöglichkeiten zu erforschen.³ Es wird also eine Auseinandersetzung mit dem Prozess der Kontamination gesucht, den Bernhard Ende der fünfziger Jahre vollzogen hat, und die Überschneidungen zwischen verschiedenen Projekten hervorgehoben. Mit anderen Worten wird man untersuchen, was von den einzelnen Werken, die Ende der fünfziger Jahre geschrieben wurden, im *Schwarzach*-Projekt zu erkennen ist.

Nachdem die wichtigsten inhaltlichen und stilistischen Aspekte der fünf Hauptfassungen in den vorherigen Kapiteln ans Licht gebracht worden sind, soll sich dieser Teil auch mit der Erörterung von einigen relevanten Motiven auseinandersetzen, die für die spätere Produktion Bernhards typisch sind und die bereits in diesem Romanprojekt eine zentrale Stelle belegt haben. Viele Merkmale der Poetik des Autors wurden im Rahmen der Analyse der Hauptfassungen erkennbar: Man denke bloß an die geschilderte Landschaft, an die Figur von Labil, an das schwierige Verhältnis zwischen Herr und Diener, an die intensive Auseinandersetzung mit existenziellen Fragen wie Tod und Krankheit. Hier wird nichtdestotrotz versucht, drei Themen exemplarisch zu behandeln, die im späteren Schaffen Bernhards sehr relevant sind und die im *Schwarzach*-Projekt deutlich herausstechen.

¹ Vgl. Kapitel 0.5 (*Vorhaben*).

² *Werkgeschichte*, S. 339.

³ Renate Langer und Manfred Mittermayer verwenden das sehr treffende Bild des Baukastensystems, um die Schreibtechnik Bernhards zu beschreiben (vgl. TBW 3, S. 250; Mittermayer 2006, S. 61).

4.1 Überschneidungen mit anderen Projekten

4.1.1 Prosa

Es wäre praktisch unmöglich gewesen, dass das *Schwarzach*-Projekt und *Ereignisse*, die zwei Prosa-Werke, die Bernhard so viel Mühe kosteten und parallel entstanden, keinen Konvergenzpunkt thematischer Natur aufweisen.⁴ In diesem Fall lassen sich vor allem thematische Überschneidungen aber auch materielle Spuren von Arbeitsinterferenzen feststellen. Nicht überraschend sind auch gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem großen Romanprojekt und dem ebenfalls unveröffentlichten *Tamsweg*. Von diesem Werk weiß man bis heute sehr wenig, aber die spärlichen Informationen, die uns dank Mittermayer bekannt sind, verweisen auf interessante Berührungspunkte. Auch *Amras* weist schließlich überraschenderweise einige Zeilen auf, die ursprünglich vom *Schwarzach*-Projekt stammen.

4.1.1.1 *Ereignisse*

Liest man die Haupt- und Nebenerzählstränge des *Schwarzach*-Projekts, kann man ziemlich einfach feststellen, dass einige davon den Kurzscenen von *Ereignisse* sehr ähnlich sind. Irgendwie hat man den Eindruck, dass manche Geschichten des *Schwarzach*-Projekts knapper formuliert in *Ereignisse* vorkommen, oder – anders gesagt, da es nicht genau feststellbar ist, welches Projekt zuerst entstanden ist – dass es sich dabei um Wiederhalle von *Ereignisse*-Bildern handelt. *Das Mädchen*, das zweite Stück der Kurzprosa-Sammlung, ist ein erhellendes Beispiel für diese Ähnlichkeiten. Im Einstieg liest man: „Das Mädchen sitzt auf einer Bank unter einem Apfelbaum neben dem Haupttor zu einem schloßähnlichen Gebäude, das in einem Hochtal liegt, und das ein vornehmer Herr [...] entdeckt hat“.⁵ Wahrscheinlich ein Tourist aus der Stadt, „ein vornehmer Herr“, der Labil nicht ganz unähnlich ist,⁶ beobachtet wie verzaubert das schöne Mädchen und überlegt, ob er sie nicht ansprechen soll. Das Wunder ist aber abrupt unterbrochen, das Mädchen ist in Wirklichkeit geistig krank und infolge eines Anfalls wird sie von Nonnen in das Gebäude

⁴ Zur Gleichzeitigkeit der Entstehung siehe Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*).

⁵ TBW 14, S. 196.

⁶ Auch Labil beobachtet in der Irrenanstalt ein Mädchen (vgl. W 148/14, Bl. 234).

gebracht. Erst dann erfährt der schockierte Herr, dass er sich auf dem Hof einer Irrenanstalt befindet. Es besteht wenig Zweifel daran, dass der Schauplatz der Handlung vom Schloss Schernberg in Schwarzach inspiriert wurde. Das ist übrigens auch der Ort, wohin Labil und das Fräulein ihre gemeinsame Wanderung machen, wo sie die Gäste beobachten und die Schlosskapelle besichtigen. Die bereits erwähnte bedeutende Zeugenaussage von Brändle verweist sehr klar auf den tiefen Eindruck, den dieser Ort und seine Bewohner auf Bernhard gemacht haben.⁷ Seine Betroffenheit bei solchen Begegnungen drückte er in *Ereignisse* aus, in *Schwarzach St. Veit* (aber auch in *Der Wald auf der Straße* und schließlich in *In der Höhe*) und marginal in *Amras*, aber am tiefsten – wie man später noch sehen wird – in *Die Irren Die Häftlinge*.

Der Schuldirektor handelt hingegen von einer Vergewaltigung: Ein junger Lehrer wird vom Schuldirektor beschuldigt, sich an einem Schüler vergangen zu haben. Von der ganzen Gemeinde gehasst und ausgestoßen, von der Frau verlassen und gezwungen auszuziehen, wird er in einem Fluss tot gefunden. Erst dann enthüllt der angeblich misshandelte Schüler die Wahrheit: Er habe alles erfunden, „um sich an dem jungen Lehrer zu rächen“.⁸ Diese Geschichte erinnert an das Schicksal von Jakob Zischek und Hufnagl, die sich ebenfalls an einem Knaben vergangen haben. Allerdings haben Zischek und Hufnagl im Gegensatz zum Lehrer das Verbrechen wirklich begangen und werden nicht bestraft; der Verfolgungswahn, der vom Erpresser N. im *Schwarzach*-Projekt erzeugt wird, kann also in dem *Ereignisse*-Stück nicht präsent sein. Die Figur des Lehrers kommt außerdem auch in *Jakob Zischek* und *Hufnagl* vor und nicht zuletzt in *In der Höhe* („du bist kein Student mehr, nur ein unterbezahlter Vertragslehrer am Mozarteum“),⁹ und verweist auf das Interesse Bernhards an den tieferen Schichten der Gesellschaft, die in vielen Szenen von *Ereignisse* dargestellt werden.

Man denke zum Beispiel an *Die Trafikantin*, wo die Protagonistin in einem Kiosk in der Stadt arbeitet. Das ist eine Figur, die sehr an diejenige von Frau R. von *Jakob Zischek* und *Schwarzach St. Veit* erinnert, die an einem Zeitungskiosk am Bahnhof arbeitet und mit dem Bahnhofspolizisten eine zögernde Liebesbeziehung hat – in Wirklichkeit wird sie von diesem ständig belagert. Wie die Trafikantin hat auch Frau R. große Brüste und ist nicht ganz sicher, den Mann zu lieben. Ihr bleibt aber keine andere Wahl und wegen ihrer prekären finanziellen Lage braucht sie ihn und sein sicheres Einkommen. Die Trafikantin scheint allerdings einen anderen

⁷ Vgl. Brändle, S. 67f.

⁸ TBW 14, S. 221.

⁹ TBW 11, S. 107.

Weg einzuschlagen: Vom Bild des älteren Liebhabers plötzlich angeekelt, stiehlt sie das Geld aus der Kioskkasse und flüchtet. In *Ereignisse* gibt es aber auch weitere Echos des „Schwarzacher“ Figurenkatalogs: In *Der Schauspieler* wird das furchtbare Ende eines Schauspielers geschildert, das eine mögliche Fortsetzung des unglücklichen Schicksals des Schauspielers in *Jakob Zischek* und *Hufnagl* sein könnte;¹⁰ der Protagonist von *Der Professor* ist ob des Studiums der Schmetterlinge verrückt geworden – auch Labil ist Professor und nicht mehr ganz bei Sinnen; in *Schwarzach St. Veit* wird das drohende, sausende Geräusch eines Instruments onomatopoetisch wiedergegeben, das an das sehr kafkaeske Stück *Eine Maschine* erinnert.¹¹

Interessanter aus philologischer Sicht ist die Präsenz in W 148/7 – dem umfangreichsten Konvolut des *Schwarzach*-Projekts – vieler Szenen, ja richtiger Kurzgeschichten, die mit den Texten von *Ereignisse* viele Ähnlichkeiten aufweisen, insbesondere was den Stil angeht. In diesem Konvolut befinden sich mehrere maschinengeschriebene Entwürfe von Figuren, wie etwa der Studienrat, der Bahnpolizist usw., die in den späteren Textfassungen integriert, überarbeitet und modelliert wurden und die an die Struktur der Kurzprosa-Sammlung erinnern. In der folgenden Tabelle befindet sich eine vollständige Liste dieser Stücke.¹²

Titel	Blattzahl von W 148/7
<i>Kutschera</i>	7 ¹³ , 320, 340-341
<i>Bruder und Schwester</i> ¹⁴	10, 14
<i>Die Beichte</i>	24
<i>Studienrat</i>	56
<i>Schmutz</i>	43, 99
<i>Unter Umständen</i>	49
<i>Der Unmensch</i> ¹⁵	52, 60, 104, 130, 177, 200, 323-324
<i>Der Berufschullehrer</i>	64

¹⁰ Vgl. z.B. NLTB, W 148/1, Bl. 82, und W 148/11, Bl. 104.

¹¹ Vgl. NLTB, W 148/14, Bl. 62.

¹² In Wirklichkeit gibt es viel mehr maschinengeschriebene Figurenentwürfe. Nicht alle aber weisen dieselbe Struktur auf, sondern sie enthalten sehr oft Inquit-Formeln und direkte Rede – was in den *Ereignisse*-Stücken nie zu finden ist. Da viele Blätter von Bernhard im Rahmen der Collage-Arbeiten abgeschnitten wurden, kann man nicht ausschließen, dass einige dieser Blätter in der Tabelle fehlen.

¹³ In der oberen linken Ecke befindet sich auch der unterstrichene Titel „Die Umwelt“, der übrigens gestrichen auf dem Umschlag desselben Konvoluts steht. Es ist nicht auszuschließen, dass ein früher Versuch von *Ereignisse*-ähnlichen Stücken *Die Umwelt* heißen sollte.

¹⁴ Das ist die Geschichte des Juweliers Eligius von *Jakob Zischek*.

¹⁵ Der ursprüngliche, gestrichene Titel lautete „Der Zopfenschneider“. Das ist das längere, komplexere Fragment, aus welchem Bernhard die Hauptfassung *Jakob Zischek* entwickelt hat. Vgl. Kapitel zu *Jakob Zischek*.

<i>Rum</i>	76
<i>Der Grafiker</i>	85, 309
<i>Das Konzert</i>	124/212
<i>Der Prokurist</i>	151-157
<i>Der Bahnpolizist</i> ¹⁶	160-161, 195, 230, 326-328, 333-334
<i>Der Schauspieler</i> ¹⁷	164
<i>Der Kellner</i>	178-180 ¹⁸
<i>Vor der Hoteltür</i>	208
<i>Der Deserteur</i>	229, 232-233, 236
<i>Doktor Schwerbrock</i>	239
<i>Herr Gmeiner</i> ¹⁹	241
<i>Lansky</i>	284, 286, 290, 306
<i>Der Steuerberater</i> ²⁰	300, 303-304, 311-312, 318
Ununterbrochene Auflistung von Berufen	246

Dazu gibt es eine ganze Reihe von konkreten, materiellen Interferenzen zwischen *Ereignisse* und dem *Schwarzach*-Projekt, Blätter, die in andere Konvolute hineingelegt wurden, und Notizen, die auf Blätter des anderen Projekts geschrieben wurden. Bl. 163 von W 148/8 ist z.B. ein bis zum Textende abgerissener Durchschlag von DER ÜBERLEBENDE NOTIERT. „Der Überlebende“ ist hier gestrichen, an seiner Stelle wurde „Labil“ und „in sein Notizbuch“ nach „notiert“ hinzugefügt. Oben links befindet sich eine erste Korrektur („Er sieht“), die dann gestrichen wurde.²¹ Zwei ganze, identische Durchschläge davon befinden sich in den *Ereignisse*-Konvoluten W 27/4 (16) und W 27/4b (Bl. 35). Auch Bl. 1 von W 148/9 ist in Wirklichkeit ein Durchschlag von *Ereignisse*, und zwar eines Titelblatts, auf dem unter dem Titel der Hinweis „zu LABIL“ steht, und leicht unten „Labil sieht“. Bl. 1 vom *Ereignisse*-Konvolut W 27/4 sieht genau gleich aus, nur ohne irgendwelche Hinweise auf Labil. Auf beiden Blättern befindet sich aber schon ein Pfeil zur korrekten Zentrierung des Titels.²² Bl. 59 von W 148/9 ist die geplante Rückseite der Sammlung: Auf ihr befindet sich „© [ein mit Tinte eingekreistes „c“] 1960 S. Fischer Verlag GmbH / Frankfurt/Main“. Auch dieses Blatt ist Bl. 2 von W 27/4 gleich.

¹⁶ Entwurf der Szene des Bahnhofs-polizisten, die auch in *In der Höhe* vorkommt (vgl. TBW 11, S. 58).

¹⁷ Dieses Stück wurde im Teil „Ein Schauspieler“ von *Amras* übernommen. Vgl. TBW 11, S. 154f.

¹⁸ Ab Bl. 179 handschriftlich fortgesetzt.

¹⁹ Der ursprüngliche, teilweise gestrichene Titel lautete „Herr Gmeiner und der Theaterdirektor“.

²⁰ Der Steuerberater, der von der Zimmerfrau tot gefunden wird, kommt auch in *Jakob Zischek* vor (vgl. W 148/1, Bl. 55).

²¹ Zu diesem Blatt hat man schon einige Worte im Kapitel zu W 148/8 verloren.

²² Vgl. Kapitel zu W 148/9.

Aber auch in den *Ereignisse*-Konvoluten gibt es Spuren der parallelen Arbeit am *Schwarzach*-Projekt.²³ In W 27/3 befindet sich das interessanteste Verbindungselement, das von der engen Verwobenheit beider Projekte zeugt. Auf Bl. 14, einem maschinengeschriebenen Durchschlag von *Zwei junge Leute*, findet man eine handschriftliche Notiz Bernhards. Nach ein paar durchgestrichen Versuchen gelang es ihm, den richtigen Einstieg zu finden: „In seinem Liegestuhl, der weit genug von allem Lärm ist, sieht Labil“. Dann zog er eine diagonale Hinweisklammer nach unten, wo er in der zweiten Blatthälfte unter dem maschinengeschriebenen Text weiterbeschreibt, was Labil sieht: eine ganze Reihe von unzusammenhängenden Bildern, Traumfragmenten, Erlebnissen, die auf einmal erscheinen und wieder verschwinden, Szenen ohne Zeit, die weder der Zukunft noch der Vergangenheit angehören. Das war also die ursprüngliche Natur von *Ereignisse*, die Art, auf welche diese Stücke verstanden werden sollten, und zwar – mindestens in dieser Fassung – als Produkt von Labils Einbildungskraft, während er an einem angenehmen windigen Vormittag in seinem Liegestuhl sitzt. So erklärt sich auch die bereits zitierte handschriftliche Einfügung auf Bl. 1 von W 148/9 („Labil sieht“).

Das *Ereignisse*-Konvolut W 27/3 enthält auch weitere Interferenzen mit dem *Schwarzach*-Projekt. Bereits auf Bl. 1 (*Der Zöllner*), fügte Bernhard handschriftlich ganz am Anfang „Labil sieht“ hinzu; auf Bl. 4 (*Im Herrschaftsbesitz*) „Er sieht“, und ganz unten „Er sieht einen Sakristan“;²⁴ auf Bl. 5 (*Der Diktator*), Bl. 12 (*Eine Maschine*) und Bl. 30 (*Der Schlossherr*) wieder dieselbe Inquit-Formel von Bl. 4. Auf Bl. 13 (*Der Gastwirt*) befindet sich unter dem maschinengeschriebenen Text eine weitere Notiz Bernhards: Labil wird in seiner Betrachtung von der Rückkehr des Grafen kurz gestört und muss sich erneut konzentrieren, um die Bilderreihe fortzusetzen. Auf Bl. 25 (*Der Vorzugsschüler*) wäre Labil beinahe der Protagonist geworden, sein Name ist aber dann gestrichen worden. Auf Bl. 28 (*Der im Hals, unterhalb des Kehlkopfs operierte*) kommt schließlich die Einfügung „und dann:“ vor, um zu kennzeichnen, dass die Auflistung von Szenen weitergeht.

Wenn diese Überschneidungen von der Gleichzeitigkeit der Arbeit an diesen Projekten zeugen, so fällt es trotzdem schwer zu bestimmen, ob *Ereignisse* das *Schwarzach*-Projekt beeinflusst hat oder von diesem beeinflusst wurde, bzw. an welchem Projekt Bernhard zuerst gearbeitet hat. Dass sich im Konvolut W 27/3 viele zusätzliche Notizen zu Labil befinden, mag heißen,

²³ Diese Hinweise verdanke ich Alfred Gelbmann, der sich im Rahmen seiner Dissertation mit den Manuskripten von *Ereignisse* intensiv auseinandergesetzt hat.

²⁴ Der Sakristan war der Titel eines unveröffentlichten *Ereignisse*-Bilder. Vgl. W 27/3, Bl. 3.

dass die Idee für diese Figur erst nach der Niederschrift von *Ereignisse* entstanden ist. Sehr wahrscheinlich ist jedenfalls auch, dass Bernhard aus einem gemeinsamen Reservoir von Ideen schöpfte, die er dann nach Bedarf in die zwei Projekte hineingehen ließ.

4.1.1.2 *Tamsweg*

Auch das unveröffentlichte, im Jahr 1960 beendete Prosa-Projekt *Tamsweg* weist mehrere Ähnlichkeiten mit dem *Schwarzach*-Projekt auf, vor allem thematischer Natur. Darin befinden sich weitere Andeutungen auf die Biografie Bernhards, auf die Krankheit und die Krankenhausaufenthalte, die Mittermayer – der einzige, der sich bislang mit *Tamsweg* auseinandergesetzt hat – von einer „Vorwegnahme der späteren fünfbändigen Autobiographie“ reden lassen.²⁵ Auch die schmerzhaften Kriegsepisoden, die damals eine ganze Generation von Kindern wie Bernhard geprägt haben, werden in beiden Projekten verarbeitet und wiedergegeben. In *Tamsweg* befindet sich außerdem jene „Tendenz des Autors zur Selbst-Vergrößerung“,²⁶ der Versuch, der eigenen Familie eine noblere, oder mindestens respektablere Herkunft zu verleihen. Darin behauptet der Ich-Erzähler, seine Familie, eine der ältesten des Landes, sei bis 1240 zurück verfolgbar, während diejenige des Vaters bis 1320 dokumentiert werden könne.²⁷ Es ist schon gezeigt worden, dass das *Schwarzach*-Konvolut W 148/7 eine Art Steinbruch-Konvolut darstellt, in dem lose Fragmente und Entwürfe enthalten sind, die später für die Arbeit an *Jakob Zischek* und *Hufnagl* verwendet wurden. Interessanterweise befindet sich darin auch die gerade erwähnte Passage von *Tamsweg*, allerdings mit leicht geänderten Jahresangaben. Dieselbe Stelle kommt auch in *Jakob Zischek* vor: „Bis 1278 lässt sich die Familie meiner Mutter zurückverfolgen; bis 1302 die meines Vaters, beide haben ununterbrochen auf dem flachen Land draussen regiert, als Bauern, als Händler, als Tagelöhner“.²⁸

Mittermayer weist auch auf die Präsenz eines Lehrers im Erzählten von *Tamsweg* hin, der als „*abwegig veranlagt*“ bezeichnet ist.²⁹ Kein sexuelles Verbrechen wird diesmal begangen, aber das Thema ist hier zum dritten Mal behandelt, genau genommen nach dem *Schwarzach*-Projekt

²⁵ Mittermayer 2006, S. 46.

²⁶ Ebd., S. 50.

²⁷ Vgl. ebenda.

²⁸ NLTB, W 148/1, Bl. 47. In meiner Arbeit habe ich das *Tamsweg*-Konvolut nicht eingesehen. Eine genaue Analyse seines Inhalts wäre jedenfalls sehr erstrebenswert: Aus einem Vergleich mit dem *Schwarzach*-Konvolut könnten nämlich weitere Texttransfers resultieren.

²⁹ Mittermayer 2006, S. 58. Die Kursivierung ist von Mittermayer.

– vor allem in den ersten drei Hauptfassungen – und nach dem Stück *Der Schuldirektor* aus *Ereignisse*. Hier fragt sich aber der Erzähler, warum man überhaupt „*abwegig*“ sagt, und versucht, die damals noch sehr umstrittene und tabuisierte Homosexualität zu verteidigen:

mit dieser Interpretation bin ich nicht einverstanden, kann ich nicht einverstanden sein; denn es gibt ja nichts, das gegen die Natur wäre, es gibt auch nichts Widernatürliches; wenn gesagt wird, etwas gegen die Natur und Das und Jenes und Der und Der ist widernatürlich, so wird damit ein Unsinn gesagt; die Natur kennt nichts, das gegen sie ist, weil alles, was es gibt, die Natur ist.³⁰

Das ist eine überraschende und kühne Erklärung, die in den späteren Werken nie wieder vorkommt, die aber die Spürbarkeit des (homo)sexuellen Elements in der frühen Schreibphase Bernhards verstärkt.

Sehr interessant ist schließlich Mittermeyers Erkenntnis, *Tamsweg* sei zu einem guten Teil eine frühere Fassung von *Amras*. Es ist nämlich sehr wahrscheinlich, dass Bernhard auf das von Otto Müller abgelehnte Manuskript zurückgegriffen hat, als er kurz nach der Veröffentlichung von *Frost* an seinem neuen Werk schrieb. Vor allem der zweite Abschnitt von *Tamsweg* und „In Aldrans“ von *Amras* sollen identisch sein, aber auch viele andere Stellen kommen laut Mittermeyers Analyse in beiden Texten vor, wie etwa das quälende Zusammensein mit der Mutter, die Geschichte des Vaters (*Amras*) bzw. Urgroßvaters (*Tamsweg*), der mit einem Fuhrwerk über den zugefrorenen See gefahren ist, die Entwicklungsmöglichkeiten des Ich-Erzählers usw.³¹

4.1.1.3 *Amras*

In diesem 1964 veröffentlichten Werk, das Bernhard wiederholt als seinen Lieblingstext bezeichnete, kann der Leser allerdings nicht nur konsistente Konvergenzen mit *Tamsweg* finden, sondern auch starke Spuren von *Schwarzach St. Veit*. In den konfuse Gedanken des Ich-Erzählers liest man nämlich:

³⁰ NLTB, W 152/1, Bl. 29, zitiert nach Mittermayer 2006, S. 58.

³¹ Mittermayer 2006, S. 46-53.

Ich gehe voraus, ich versuche, dem Fräulein das Gestrüpp im Wald auseinanderzuhalten... sie ist ganz zerkratzt... zieht mich am Rockärmel aus dem *Jungwald* heraus und stößt mich unter die Fichtestämme hinein... Ich will ihr nach, sie läuft aber im Zickzack... *Ich* verstecke mich, *sie* versteckt sich... *Ich* rufe, *sie* meldet sich nicht, *sie* ruft, *ich* melde mich nicht...³²

Das ist eine klare Umarbeitung des Einstiegs von *Schwarzach St. Veit* (W 148/14, Bl. 10f), wo Labil sich im Wald am Arm verletzt und mit dem Fräulein eine Art Versteckspiel spielt. Dieselbe Passage kommt in *In der Höhe* nicht vor, sie kann dort einfach nicht vorkommen, weil sie sich in *Der Wald auf der Straße* auf dem ersten Textblatt (Bl. 4) befindet,³³ das für die Zusammensetzung von *In der Höhe* bekanntlich nicht verwendet wurde. Dass die Stelle erst wieder in *Amras* vorkommt, darf aber nicht überraschen, sondern es heißt, dass Bernhard auch nach dem großen Durchbruch von *Frost* versucht hat, Teile aus seinem bisherigen Reservoir zu verwenden. Das ist allerdings nicht die einzige Passage des *Schwarzach*-Projekts, die der Autor fast wortwörtlich in diese längere und finstere Erzählung hineingeschrieben hat. Wie auch Mittermayer am Rand seines *Tamsweg*-Aufsatzes unterstreicht, gibt es weitere *Schwarzach*-Passagen, die in *Amras* leicht modifiziert eingegangen sind. Das Ende des dritten Kapitels von *Schwarzach St. Veit* besteht nämlich aus Tagebucheinträgen, die hintereinander aufgelistet sind und die in der Form an das „Notizbuch“ *Amras* erinnern. Vergleicht man beide Texte, so stellt man fest, dass mehrere Passagen fast identisch in die Erzählung übernommen wurden, wie etwa: „warum hassen Kinder ihre Eltern und umgekehrt?, wahrscheinlich sagt ihnen das eine wie der andere [sic] nichts“;³⁴ oder „ein Eisenbahnschaffner mit dem Gehirn Montaignes“, eine Stelle, die gleich in beiden Texten vorkommt;³⁵ oder ebenso: „3. Juni, der Tod beisst in die Seele und lässt sie liegen, 4. Juni, auf dem Heimweg durch den Wald warte ich immer, angerufen zu werden, ich weiss, dass es etwas Böses ist, das mich anruft“.³⁶ Anhand dieser Passagen lässt sich feststellen, dass *Amras* sich nur aus den düsteren Passagen von *Schwarzach St. Veit* gespeist hat, denn es ist ein Text, der weit eher dem finsternen Ton von *Frost* ähnelt als demjenigen des unveröffentlichten Romanprojekts. Und dennoch weisen diese zwei Texte – der geplante und der tatsächliche Debütroman – überraschende Affinitäten auf, die später noch erörtert werden.

³² TBW 11, S. 171.

³³ Der Einstieg von *Der Wald auf der Straße* ist in TBL, S. 97 abgebildet.

³⁴ NLTB, W 148/14, Bl. 215, zitiert nach Mittermayer 2006, S. 61 (der Autor gibt als Blattzahl 216 an, weil er sich auf Bernhards Paginierung bezieht). Vgl. TBW 11, S. 157.

³⁵ NLTB, W 148/14, Bl. 215f, zitiert nach Mittermayer 2006, S. 61. Vgl. TBW 11, S. 157.

³⁶ NLTB, W 148/14, Bl. 216, zitiert nach Mittermayer 2006, S. 61. Vgl. TBW 11, S. 157.

4.1.2 Lyrik

4.1.2.1 *Die Irren Die Häftlinge*

Die Themenverwandtschaft zwischen dem Romanprojekt und der 1962 als Privatdruck erschienenen Lyriksammlung *Die Irren Die Häftlinge* ist schon angedeutet worden. Das stärkste *trait d'union* stellt der Besuch von Labil und Bucklich beim Schloss Schernberg dar, wo der Professor einige Gäste und ihr auffälliges Benehmen beobachtet. Die damalige Irrenanstalt, die Bernhard laut Brändle und Schmied faszinierte,³⁷ stellte ihm einen ganzen Katalog von Menschentypen zur Verfügung, die er in der linken Spalte des Lyrikbandes porträtierte: Hier werden die geistig behinderten Patienten in ihrer autoreferenziellen Welt geschildert, Frauen und Männer, alle anhand einer gewissen Eigentümlichkeit, einer Geste oder eines Kleidungsstückes. In dem Band, in der rechten Spalte, wird aber auch die Lage der Häftlinge beschrieben. Bernhard wollte nämlich darauf hinweisen, dass beide Situationen in Wirklichkeit sehr ähnlich sind, ja sozusagen spiegelbildlich: Wenn die Patienten einer Irrenanstalt Gefangene in ihrem eigenen Kopf sind, gehen die Insassen einer wahren Strafanstalt das konkrete Risiko ein, geistesgestört zu werden.³⁸ Die Häftlinge erleben im Grunde eine Art Verrohungsprozess, der sie zur niedrigsten Stufe der Gesellschaft und der Menschenwürde treibt, so dass ihre Situation gut mit der Lage eines Hundes vergleichbar ist. Die Präsenz des Hundes ist ein weiterer Konvergenzpunkt zwischen dem *Schwarzach*-Projekt (vor allem *Jakob Zischek* und *Hufnagel*) und *Die Irren Die Häftlinge*: In beiden Texten wird das Tier zum Symbol des menschlichen Elends und ist der letzte, einzige Gefährte des Ich-Erzählers.

In diesem Prozess der Tierwerdung darf die Rolle der Aufseher nicht vergessen werden: Die Uniformträger, die Vertreter von Ordnung, Vernunft und Disziplin in einer Strafanstalt – alles nur scheinbar positive Eigenschaften –, werden im Gedicht als Feinde der Insassen dargestellt, als Mittäter bei der Verunstaltung des Menschen. Das wird in den Strophen 3 und 4 von *Die Häftlinge* sehr deutlich ausgedrückt:

³⁷ Vgl. Brändle, S. 67f; Schmied 2008, S. 123f.

³⁸ In der Neuausgabe des Privatdrucks im Jahr 1988 (Insel-Bücherei, Nr. 1101) scheint ein Zusatz am Ende beider Spalten auf: Unter *Die Irren* „Schernberg 1949“, unter *Die Häftlinge* „Garsten 1950“. Damit hat Bernhard dem Werk eine konkretere Konnotation verleihen wollen, indem er zwei Anstalten erwähnt hat, die tatsächlich existieren. Beide Hinzufügungen sind dann im Band 21 der Werkausgabe getilgt worden, da sie in der Originalausgabe nicht vorhanden waren.

Da auf dem Hof, da stehn die Pharisäer,
vom Koppel bis hinunter Kreatur!
Die Knüppelschläger, Schreier, Schießler, Späher
Im fetten Stiefelschwarz der Präfektur.

Der Staat ist mächtig, du bist stur und schwach.
Die Uniform ist mit dem Recht verschwägert.³⁹

Die Gewalt und Verantwortungslosigkeit der Staatsdiener, die hier als „Knüppelschläger, Schreier, Schießler, Späher“ bezeichnet werden, wird auch an verschiedenen Stellen des *Schwarzach*-Projekts thematisiert: In *Jakob Zischek* behauptet der Ich-Erzähler, dass die Uniform alle Menschen zur „Hunderasse“ macht,⁴⁰ Kutschera wird in *Hufnagl* mit der Frau von der Polizei in den Wagen gezerrt und abgeführt, während zwei Gendarmen in *Schwarzach St. Veit* Labil brutal verhaften und zur Polizeistation führen. Hier taucht aber vor allem eine weitere Komponente dieses Bilds auf, eine Faszination, die die Uniform der Polizisten (aber nicht nur von ihnen) auf den Ich-Erzähler ausübt. Es handelt sich um eine weitere homoerotische Tendenz, die in *Jakob Zischek* immer wieder vorkommt und an folgender Stelle sehr deutlich wird:

Es bereitet mir Genuss, junge Männer in Lederanzügen auf Motorrädern hocken zu sehen; dieser Anblick reizt mich beinahe zum Erbrechen; dieser Genuss kommt mir immer beim Anblick von Uniformen; aber beim Anblick von glänzenden Lederanzügen, die mit prallen Männerkörpern gefüllt sind, erreicht er seinen Höhepunkt; ersteigert sich ins Unerträgliche beim Anblick von uniformierten Gruppen; vom Militär, von Feuerwehr, von Polizei und Gendarmerie, selbst beim Anblicken von grauen Arbeiterkolonnen.⁴¹

Diese Passage, die eine veritable Klimax sexueller Anregung des Ich-Erzählers darstellt, kommt mit leichten Änderungen auch in *Hufnagl* und *In der Höhe* vor.⁴²

³⁹ TBW 21, S. 267.

⁴⁰ NLTB, W 148/1, Bl. 100. Vgl. auch Kapitel 3.3.1 (*Jakob Zischek*).

⁴¹ NLTB, W 148/1, Bl. 75, zitiert nach Mittermayer 2006, S. 58 (der Autor gibt aber eine falsche Blattzahl an).

⁴² Vgl. NLTB, W 148/11, Bl. 41; TBW 11, S. 61. Siehe auch Kapitel 3.3.1 (*Jakob Zischek*).

4.1.2.2 *Psalm*

Wenn *Die Irren Die Häftlinge* zwar starke thematische Konvergenzen aufweist, nie aber ausdrücklich zitiert wird, kommt *Psalm* – der andere, 1960 erschienene Privatdruck – im *Schwarzach*-Konvolut direkt vor. In *Jakob Zischek* findet man eine Passage, wo vom Ich-Erzähler die Schwierigkeit des Schreibens thematisiert wird: „Ich schreibe eine Zeile ‚Wirf meinen Schatten...‘ dann breche ich wieder ab; seit wieviel Wochen habe ich keine ordentliche Zeile mehr geschrieben?“⁴³ Die geschriebene Zeile ist, wie bekannt, das Incipit von *Psalm*. Der Text des Gedichts kommt aber bereits unter den Entwürfen von W 148/8 vor,⁴⁴ nicht als Fließtext wie im Privatdruck, sondern noch in Verse gegliedert fast wie in der frühen Fassung, die im Anhang vom Band 21 der Werkausgabe wiedergegeben ist.⁴⁵ Später, auf dem bereits zitierten Bl. 36 in W 148/4b, scheint der Titel in der vorläufigen Gliederung von *Schwarzach St. Veit* als planmäßiger Schluss des Romanprojekts auf – was auch tatsächlich geschieht: Auf Bl. 294 und 295 (BP=295 und 296) von W 148/14 wird der Text des Gedichts mit den Gedanken Davids verflochten, um die Spannung des Endes zu steigern, bis zum finalen Entschluss, sich im Zimmer einzusperren und die Tür nicht aufzumachen. Sehr interessant ist also zu beobachten, dass *Psalm* ursprünglich als lyrischer Text konzipiert wurde, dann in einen Prosa-Text einging, der nicht veröffentlicht werden konnte, und schließlich doch als Gedicht erschien, aber in einer Form – dem Fließtext –, die der Prosa sehr ähnelt.

4.1.2.3 *Schädelmost* und *Dich kennt keiner*

Schädelmost ist ein Gedicht, das Bernhard ursprünglich für seine erste Sammlung *Auf der Erde und in der Hölle* geschrieben hatte, das aber ausgeschieden und erst 1961 mit *Dich kennt keiner*, einem anderen Gedicht aus dem unveröffentlichten Lyrikprojekt *Frost*, gedruckt wurde.⁴⁶ In *Schwarzach St. Veit* kommen in prosaischer Form beide Texte vor. Der Text von *Schädelmost* ist in W 148/14, Bl. 188f wiedergegeben, wo er auf den ersten Blick nicht als Gedicht auffällt. Bernhard hat aber hier das letzte Wort von jedem Vers mit blauem Füller unterstrichen, so dass die

⁴³ NLTB, W 148/1, Bl. 10.

⁴⁴ NLTB, W 148/8, Bl. 192f.

⁴⁵ TBW 21, S. 471f.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 474. *Dich kennt keiner* ist im C-Konvolut der Sammlung *Frost* enthalten (ebd., S. 555f). Beide Gedichte erschienen zum ersten Mal in *Stillere Heimat*, herausgegeben vom Kulturstadtrat der Stadt Linz. Linz, München: Donau Verlag 1961, S. 111-113.

Kreuzreime nicht zu übersehen sind. Vergleicht man diesen Text mit dem Gedicht, so merkt man, dass der letzte Reim anders ist: Im Gedicht steht „Schwanz [...] Tanz“, in W 148/14 „Schweif [...] Gekeif“.⁴⁷ Unmittelbar nach *Schädelmost* kommt in W 148/14 auch – durch ein „denkt David“ getrennt – ein weiteres Gedicht mit Paarreimen vor, die ebenfalls unterstrichen sind. Es ist aber unklar, ob es sich um ein reelles, aus einer Sammlung ausgeschiedenes Gedicht handelt oder um einen eigens für die Fortsetzung improvisierten Text. Anschließend, auf Bl. 189, findet man *Dich kennt keiner*, hier aber ohne Unterstreichungen, da der Text keine Reime aufweist, sondern von einem sehr Litanei-ähnlichen Rhythmus charakterisiert ist.

4.1.2.4 *Ave Vergil*

Unter den lyrischen Interferenzen – wie bereits auf vielen Rückseiten der Blätter von W 148/8, W 148/9 und W 148/4a+4b+4c zu sehen war – hätten natürlich einige Gedichte aus *Ave Vergil* nicht fehlen können. Es ist nämlich wichtig, präsent zu halten, dass die Ende Oktober 1981 erschienene Gedichtsammlung in Wirklichkeit eine Zusammensetzung von Texten ist, die Bernhard bereits 1959 und 1960 schrieb.⁴⁸ In *Schwarzach St. Veit* kommt folgende Stelle vor:

[...] für viele redete ich, aber um zu reden, müsste ich auffliegen wie einer dieser schwarzen Vögel, ich durchruderte die Erde, ich durchruderte sie, ich sammelte mich zu Jahrtausenden, ich durchbohrte die Firmamente, Oktober, mein Kumpan, mein niedriger Alkohol, der mir Qual, Qual, Qual, Qual, auf die Darmwände schreibt, Christus, gnädiger Vorläufer, Biertrinker der Armen, Frostbeulenträger der Mittelmäßigen, ich vertraue dem Wald, dem forschen Widerzeugen der Kälte, ich klammerte mich an die Trägheit der Flüsse, ich flüchtete in die dicken Bücher, ich starb in die Hügelrücken [...].⁴⁹

Das ist in Wirklichkeit die leicht modifizierte Adaption in Prosa einer Passage von *Ave Vergil*, die sich am Anfang von Teil I (*Hochzeitgesellschaft*) befindet.⁵⁰ Vom Übergang der Gedichte von

⁴⁷ Vgl. TBW 21, S. 307ff. Der Gedichtssatz dieser Version erschwert aber das Wiedererkennen der Reime, da die Verse in zwei Teile gebrochen sind – statt vier hat jede Strophe acht Verse.

⁴⁸ Siehe TBW 21, S. 435-440.

⁴⁹ NLTB, W 148/14, Bl. 60, zitiert nach TBW 21, S. 443f.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 343 und Fellingners Kommentar, S. 443f.

Ave Vergil in die Prosa von *Schwarzach St. Veit* gibt es freilich andere Beispiele, wie etwa *GASTHOF FREUMBICHLER* von Teil II (*Wintermorgen*),⁵¹ das in W 148/14 am Anfang des dritten Kapitels, unmittelbar nach drei kurzen Zitaten auf Latein aus Tibull, Propertius und Horaz, mit einigen Zusätzen und Änderungen vorkommt.⁵² Und schließlich, fast am Ende von *Schwarzach St. Veit*, unmittelbar vor *Psalm*, findet man auch einige Bruchstücke von Teil III („Tempeltrümmer, Bruchstücke sammelnd an den wiedergefundenen Ufern“; „du pflügst die Erde mit deinen Fragmenten, die leblose Kälte erzeugte dich in Schluchzen und Weinen“) und von Teil VI („wo aber hast du deinen Vertrag mit dem Vaterland, den schmutzigen Papierfetzen?“).⁵³

Die Präsenz von so vielen Gedichten und Gedichtfragmenten im *Schwarzach*-Projekt kann zwei Sachen bedeuten. Einerseits, dass Bernhard die lyrische Erfahrung für endgültig abgeschlossen bzw. gescheitert hielt – man denke an die bereits erwähnten Ablehnungen der Verlage Fischer und Otto Müller (siehe *Die Tonhof-Ära*) – und dass die Produkte dieser Phase höchstens noch wert waren, in die Prosa integriert zu werden. Andererseits kann aber gerade diese Übernahme als Rettungsversuch verstanden werden, als Zeichen, dass Bernhard die eigenen Gedichte überhaupt nicht für wertlos hielt, sondern dass er damit noch viel anfangen konnte. Der ultimative Beweis für diese Verbundenheit lässt sich gerade an der über 20 Jahre später erfolgten Veröffentlichung von *Ave Vergil* beobachten.

4.1.3 Theater

In diesem letzten Teil werden die Interferenzen zwischen dem *Schwarzach*-Projekt und der frühen dramatischen Produktion Bernhards analysiert. Ab der Hauptfassung *Schwarzach St. Veit* lassen sich nämlich signifikante Textübernahmen aus jenen Kurzstücken feststellen, die im Sommer 1960 am Tonhof uraufgeführt wurden. Es ist sogar möglich zu behaupten, dass der ganze Text von *Die Erfundene* – fast bis zum Ende, mit kleineren Abweichungen, Tilgungen, Hinzufügungen – in drei Passagen in *Schwarzach St. Veit* übernommen ist, allerdings in verkehrter Reihenfolge. Der dritte Teil des Theaterstücks (von „ich sehe in Ihnen die Nachkommenschaft“ bis „grenzenlose“) kommt auf Bl. 90-92 vor; den zweiten Teil („Mein Beruf verbietet mir, zu sagen,

⁵¹ Vgl. ebd., S. 350f.

⁵² NLTB, W 148/14, Bl. 156 (BP=158) Der Einstieg „Wer schlief mit meinem Kinn“ befindet sich schon in W 148/8 auf der Rückseite von Bl. 53. Siehe dazu Kapitel zu W 148/8.

⁵³ NLTB, W 148/14, Bl. 294 (BP=295). Vgl. dazu auch Mittermayer 2006, S. 62.

wie alt ich bin“ bis „von einem Ihrer Freunde?“) findet man auf Bl. 94; den ersten Teil („Das Glück bezahlt meine Rechnung erst“ bis „das Ihr Alter beschleunigen könnte“) auf Bl. 94-96.⁵⁴ Alle drei Teile sind schließlich über *Der Wald auf der Straße* auch in *In der Höhe* eingegangen. Unter den wichtigsten Unterschieden zu dem Stück lässt sich die Umbenennung der Erfundenen in die Sängerin beobachten, die auch alle Sätze des Dieners übernimmt. Ein weiterer, philologischer Beweis der Wiederverwendung dieses Materials kann außerdem in W 148/4c gefunden werden, wo Bernhard vier Blätter eines Manuskripts von *Die Erfundene* – die ganze zweite Hälfte, von „Und richtig, ich sehe in Ihnen die Nachkommenschaft“ bis zum Ende des Stücks – hineingelegt hat.⁵⁵ Am Anfang des ersten Blatts fügte er mit blauem Kugelschreiber hinzu: „Die Sängerin denkt.“⁵⁶

In *In der Höhe*, unmittelbar nach den *Erfundene*-Passagen, liest man: „sie singt jetzt schon neun Jahre nicht mehr“. Instinktiv würde man sofort an das zweite Stück, *Frühling*, denken, vor allem wegen der Figur der Sängerin, die in den vorherigen Passagen schon eingeführt wurde. Dabei handelt es sich allerdings um eine neue Einfügung Bernhards in dieser Hauptfassung, sehr wahrscheinlich mit der Absicht, eine gewisse Linearität zu schaffen.⁵⁷ Viele andere Passagen, die die Geschichte der Sängerin schmücken, wurden schon in *Schwarzach St. Veit*, andere in *Der Wald auf der Straße* geschrieben und in *In der Höhe* übernommen (z.B. „der Wahnsinn dieser Sängerin, der mich zu ihr hingezogen hat“ und „welchen Auftritt habe ich?, was für einen Part zu singen?“).⁵⁸ Der Text von *Frühling* wird gerade zwischen diesen Zusätzen hineingebracht und kommt in *Schwarzach St. Veit* auf Bl. 98-99 vor (von „In frühen Jahren“ bis „hässlich geworden“).⁵⁹ Es handelt sich um eine kleinere Textportion als *Die Erfundene*, die trotzdem ebenfalls einer Serie von Änderungen unterzogen wird. *In der Höhe* präsentiert schließlich einen noch knapperen Auszug davon, von „ich beurteile die Früchte“ bis „nur um dieser einzigen Koloratur wegen wäre ich hässlich geworden“.⁶⁰ Der Verweis auf die Königin der Nacht von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ist bereits sehr klar. Es ist trotzdem interessant zu merken, dass dieser Verweis in *Schwarzach St. Veit* noch expliziter ist und sogar als richtige Vorwegnahme des berühmten Stückes wirkt. Hier redet die Sängerin nämlich von einer „Königindernachtkoloratur“

⁵⁴ Vgl. TBW 15, S. 63-70; TBW 11, S. 28-31 (Teil 1); S. 33-34 (Teil 2); S. 34-36 (Teil 3).

⁵⁵ Siehe Kapitel zu W 149/4a+4b+4c.

⁵⁶ NLTB, W 148/4c, Bl. 42.

⁵⁷ Vgl. NLTB, W 148/2b, Bl. 22, wo der Satz mit schwarzem Kugelschreiber hinzugefügt wurde.

⁵⁸ TBW 11, S. 38, 41.

⁵⁹ Vgl. TBW 15, S. 81-85.

⁶⁰ TBW 11, S. 38-40.

und sie zitiert in Klammern eine Passage aus der Zauberflöte („der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“).⁶¹ In mancher Hinsicht kann man also behaupten, dass die Sängerin die richtige Vorläuferin der Königin der Nacht und das ganze Stück eine Art Vorbereitung auf *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ist.

Das dritte Stück dieses Tonhof-Triptychons, *Rosa*, kommt im *Schwarzach*-Projekt nicht vor, zumindest nicht explizit. Es ist ungefähr Mitternacht, ein Mörder hat gerade eine Frau Namens Rosa umgebracht und jetzt redet er in einem Stadtpark mit ihrer Leiche. Ein Polizist kommt, sieht die beiden, die er für ein Pärchen hält, und geht davon. Der Mörder vergräbt Rosa hinter der Bank. Es handelt sich um eine Geschichte, die in keiner Fassung, in keinem Entwurf des *Schwarzach*-Konvoluts zu finden ist, und dennoch hat man den Eindruck, dass sich der Mörder wie Zischek, der ursprünglich „Zopfenschneider“ werden sollte,⁶² bzw. wie Hufnagl heimlich verhält und hofft, unbemerkt gehandelt zu haben: „Wenn mich nur niemand / gesehen hat. / Aber es hat mich niemand / gesehen“.⁶³ Man erfährt außerdem, dass der Mann sie geliebt und hofiert hat („Vor drei Tagen / hab ich dich / sehr geliebt“),⁶⁴ so wie der Bahnhofspolizist die Zeitungsverkäuferin in *Hufnagl* und *Schwarzach St. Veit*, die – interessanterweise – Frau R. heißt. Es besteht natürlich kein konkreter Zusammenhang zwischen beiden Texten, aber man könnte spekulieren, dass Rosa eine Fortsetzung dieses marginalen Erzählstrangs von *Schwarzach St. Veit* ist.

Es sei schließlich auf ein weiteres frühes Stück hingewiesen, das zwar am Tonhof nicht aufgeführt wurde, aber das doch zur gleichen Zeit entstand.⁶⁵ Hier ist der Zusammenhang mit dem *Schwarzach*-Projekts klarer nachweisbar, denn unter den Manuskripten von *Der Berg*, auf dem letzten Blatt von W 72/5, befindet sich ein Text, in welchem es um eine Figur Namens Labil geht.⁶⁶ Der Name kommt im Stück freilich nicht vor, aber in Teil II spielen ein Mädchen und ein Philosoph, die unschwer in Verbindung mit Bucklich und Labil gebracht werden können. Das Mädchen ist eine einfache, gütige, vor allem konkrete Figur, sie erwähnt einen Teich, der derselbe des Schlosses von *Schwarzach St. Veit* sein könnte, und fragt den Mann, ob er sie liebt, ob

⁶¹ NLTB, 148/14, Bl. 99.

⁶² Man denke an den frühen Entwurf von *Jakob Zischek*, der sich in W 148/7 befindet. Vgl. Kapitel zu *Jakob Zischek* und zu den Überschneidungen mit *Ereignisse*.

⁶³ TBW 15, S. 73.

⁶⁴ Ebd., S. 76.

⁶⁵ Im Erstdruck steht das Datum „1957“, aber in einem Typoskript des Nachlasses kann man die handschriftliche Notiz „Jänner-Februar 1959“ lesen. Vgl. ebd., S. 447.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 448.

er sie küssen möchte. Die Sätze des Philosophen, der auf ihre vielen Fragen nicht eingeht, behandeln hingegen immer gewichtige Themen, als wäre er ganz konzentriert auf der mühsamen Suche nach etwas Neuem, Großem und Unbekanntem. Genau wie Labil, der von seiner fortwährenden geistigen Arbeit nicht abzubringen ist. Daraus resultiert also, dass nicht nur das Theater in die Prosa einging, sondern dass Bernhard vermutlich auch versuchte, einige Prosa-Einfälle für die dramatischen Experimente zu adaptieren.

4.2 Präfiguration des Bernhard'schen Kosmos

Sich auf das sprechende Beispiel von *Korrektur* stützend, unterstreicht auch Martin Huber in seinem Aufsatz „*Alles zusammen ist das Ganze*“ die vorgestaltende Natur des *Schwarzach*-Komplexes, wenn er schreibt, dass darin, „wenn schon nicht ‚alles [...] niedergelegt‘, so doch vieles angelegt ist und erst die verschiedenen Fassungen zusammen, vor allem im vergleichenden Blick auf die veröffentlichten Werke, ‚das Ganze‘ des Bernhardschen Schreibprozesses zeigen“.⁶⁷ Ähnlicher Meinung ist auch Hans Höller, der *In der Höhe* als „ein einziger Steinbruch später aufgegriffener oder für immer liegengelassener literarischer Themen und Motive“ bezeichnet –⁶⁸ eine Aussage, die problemlos nicht nur für das 1989 erschienene Bruchstück gelten kann, sondern für den gesamten *Schwarzach*-Komplex. Das Einzige, was man dagegen einwenden kann, ist, dass diese Themen und Motive in der Produktion Bernhards ab 1963 nicht wirklich spurlos verschwunden, sondern vielmehr amplifiziert und variiert worden sind. Wer *In der Höhe* liest und das Gesamtwerk Bernhards kennt, der kann nicht den Eindruck haben, darin viel Neues zu finden. Der Blickwinkel mag freilich anders sein, aber das entfaltete Repertoire ist ein längst bekanntes: Autobiografisches – darunter seien die Krankheit und die Sanatorium-Aufenthalte, die Beziehung zur Mutter, der Salzburg-Grundriss, die journalistische Tätigkeit verstanden –, das Brüderpaar und die damit verbundene Dichotomie Natur- und Geisteswissenschaft, die Figur des Wissenschaftlers als Mensch, der von der Gesellschaft abgekapselt lebt und wirkt, das Schreiben als

⁶⁷ Huber 2003, S. 244. Huber bezieht sich auf die *Korrektur*-Passage: „Und die Hauptschrift Roithamers, nämlich jene *über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*, in welcher schließlich, wie ich gleich bei der ersten Berührung mit dieser Schrift im Spital gesehen habe, alles, was Roithamer jemals gedacht hat, in der konzentriertesten und in der ihm entsprechendsten Weise niedergelegt und wie nichts anderes von ihm zu Veröffentlichung geeignet ist [...]“ (TBW 4, S. 157).

⁶⁸ Höller 1993, S. 69.

end- und sinnlose Tätigkeit, das Schloss, das Testament. Auch der Stil stellt kein absolutes Novum dar: *Amras*, das – wie bereits erwähnt – teilweise aus *Schwarzach St. Veit* entstanden ist, ähnelt diesem Werkprojekt auch in der Form (Tagebucheinträge) und in der Tendenz zur Bruchstückhaftigkeit von *In der Höhe*.

Viele dieser Aspekte wurden bereits in den Kapiteln zu den Hauptfassungen unter die Lupe genommen und – wo nötig – tiefer analysiert. In den folgenden Kapiteln wird hingegen näher auf drei Themen eingegangen, die für Bernhards Poetik von kardinaler Bedeutung sind: Die Lust zum Schimpfen, das Abendessen und der Nationalsozialismus.

4.2.1 Beschimpfungen

Das literarische Schimpfen wird bei Bernhard zu einer regelrechten Gewohnheit, einer Praxis, die mit großer Intensität und höchster Genauigkeit in der ganzen Produktion ausgeübt wird. Was aber Bernhards Beschimpfungen von schlüpfrigen, respektlosen Ausdrücken unterscheidet, ist der verwendete Wortschatz: In seinem literarischen Idiolekt findet man nie Wörter niedrigen Niveaus, die den Autor sofort in Misskredit bringen könnten. Schimpfen – vor allem grob und banal – kann jeder, Bernhard erhebt es zur Kunst, weil es ihm gelingt, es immer mit einem gewissen Stil zu machen. Man denke etwa an die Art und Weise, auf welche Heidegger in *Alte Meister* verächtlich gemacht wird, als ihn die Hauptfigur Reger für einen „lächerlichen nationalsozialistischen Pumphosenspießer“ und „Schwarzwaldphilosoph“ hält:⁶⁹

Heidegger kann ich nicht anders sehen, als auf der Hausbank seines Schwarzwaldhauses, neben sich seine Frau, die ihn zeitlebens total beherrscht und die ihm alle Strümpfe gestrickt und alle Hauben gehäkelt hat und die ihm das Brot gebacken und das Bettzeug gewebt und die ihm selbst seine Sandalen geschustert hat. Heidegger war ein Kitschkopf, sagte Reger, genauso wie Stifter, aber doch noch viel lächerlicher als Stifter, der ja tatsächlich *eine tragische Erscheinung* gewesen ist zum Unterschied von Heidegger, der *immer nur komisch* gewesen ist, ebenso kleinbürgerlich wie Stifter, ebenso verheerend größenwahnsinnig, ein Voralpenschwachdenker, wie ich glaube, gerade recht für den deutschen Philosophieintopf.⁷⁰

⁶⁹ TBW 8, S. 55.

⁷⁰ Ebd., S. 56.

Die Stärke der Beschimpfungen und der Tiraden Bernhards liegt genau in der Präzision der Sprache: Die Satzelemente sind immer sorgfältig gewählt, abwertende und teilweise vernichtende Ausdrücke elegant formuliert. Daraus resultiert der groteske Effekt, der Leser und Zuschauer unwiderstehlich zum Lachen bringt. Denn es ziemt sich nicht, dass ein alter, betagter Mann schimpft, dessen Alter und soziale Stellung doch Respekt gebührt, der einen gewissen Wohlstand genießt und – vor allem – eine solide Bildung besitzt. Das wird anhand der Figuren von Reger in *Alte Meister*, oder von Labil in *Schwarzach St. Veit* besonders klar.

Dieser Vorläufer der Bernhard'schen Gelehrten, Schlüsselfigur für das Verständnis der Entwicklung der Poetik des Autors, erweist sich nämlich als geschickt in der Kunst des Schimpfens, wie es sich im Rahmen des Abendessens zeigt, während er den Tischgästen vom Vorfall am Bahnhof erzählt. Er beschwert sich, dass der Postvorsteher sein Telegramm nicht ausgetragen hat – der Grund also, warum keiner am Schloss von seiner Ankunft verständigt wurde:

[...] ich habe ein Telegramm geschickt, um fünf Uhr früh habe ich in Wien ein Telegramm aufgegeben, aber das Telegramm ist einfach nicht ausgetragen worden, man befördert hier die Telegramme einfach nicht, wenn man keine Lust hat, um Fünfuhrzwanzig ist mein Telegramm schon auf der Station unten gewesen, aber niemand hat es ausgetragen, er wendet sich an alle und sagt, wissen Sie, das ist eine Zumutung, was fällt doch diesen Bauerntölpeln ein [...] ⁷¹

Hier tritt das Moment des Lachens ein, wenn der Leser beim Lesen gewisse Erwartungen hat, die nicht erfüllt werden, weil sie durch ein unerwartetes und an sich komplett fehl am Platz befindliches Element erschüttert werden. Diesbezüglich schreibt auch Schopenhauer, einer der Lieblingsphilosophen Bernhards, im ersten Buch, § 13 von *Die Welt als Wille und Vorstellung*:

Das LACHEN entsteht jedesmal aus nichts Anderem als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgendeiner Beziehung, gedacht worden waren, und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz. ⁷²

Im Zentrum dieser Inkongruenz steht der alte, angesehene Professor Labil, von welchem sich der Leser ein anständiges, ja fast ehrwürdiges Benehmen erwartet, und der doch gnadenlos die Provinzmenschen beschimpft und sich gegen sie vergeht. Das ist die Ironie Bernhards, die ganz auf der Austauschbarkeit von Komischem und Tragischem basiert, auf der ständigen Rekurrenz des

⁷¹ NLTB, W 148/14, Bl. 32.

⁷² Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Gesamtausgabe, DTV, München, 1998, S. 102.

Dualen, des Antinomischen. Sehr überzeugend ist die Erkenntnis von Clara Ervedosa, die schreibt, „dass das Ferment des Komischen bei Bernhard in einer theatralischen Wirkung bzw. in einer Poetik des Schocks liegt, bei der diskontinuierliche Kompositionsmittel zum Einsatz kommen, die fortwährend Inkongruenzen, d.h. Schocks, produzieren“.⁷³ Daraus besteht also das Triebkraft der Komik, ja fast der ganzen Literatur Bernhards, die eine verkehrte Welt präsentiert und bemüht ist, die geltende Ordnung der Welt zu demontieren.

Labil aber lästert nicht nur über die Provinzler, sondern auch über die Politik, und zwar über den Postminister, seinen Feind „mit Leib und Seele“, „ein sozialistischer Minister“.⁷⁴ Die Sozialisten scheinen im ganzen *Schwarzach*-Komplex im Zentrum der Angriffe zu sein, dezidiert mehr als die Nationalsozialisten – aber auch auf die Schrecken des Nationalsozialismus geht Bernhards ausgiebig ein, wie man noch sehen wird. Bereits in *Jakob Zischek* findet man eine Passage, die in jeder Hauptfassung bis *In der Höhe* fast wortwörtlich übernommen wurde:

[...] die sozialistischen Funktionäre besuchen die sozialistischen Hausfrauennachmittage und beißen in die von den sozialistischen Funktionären eingekauften für die sozialistischen Rentnerinnen bestimmten sozialistischen Würste hinein, die die sozialistischen Konsumvereine im letzten Augenblick auf sozialistische Art und Weise den Sozialistischen zur Verfügung gestellt haben: sozialistischer Kaffee, sozialistische Zeitungen, sozialistische Methoden in einem sozialistischen Staat, sozialistische Kindergärtnerinnen, sozialistische Jugend, ein sozialistischer Bär und eine sozialistische aufgeblähte Gans und ein sozialistischer Gott in einer sozialistischer Welt, der von der sozialistischen Regierung eingesetzt worden ist [...]⁷⁵

Das Staatsbild der Sozialisten steht also im Zentrum dieser Tirade, in welcher die Idee verspottet wird, dass alles in einer sozialistischen Regierung nach sozialistischem Muster geordnet sein soll. Aber es gibt natürlich weitere und härtere Schimpfpassagen, wie z.B. diejenige von Kutschera in *Jakob Zischek* gegen den Staat, die wieder auch in *In der Höhe* zu lesen ist: „der Staat, sagt da jemand, hat kein Geld!, der Staat, sage ich: *der Staat ist ein großer Dreck!*“.⁷⁶

⁷³ Clara Ervedosa, *Das Komische als Resultat von Thomas Bernhards theatralischem und antinomischem Schreiben*, in Mireille Tabah, Manfred Mittermayer (Hg. von), *Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013, S. 34.

⁷⁴ NLTB, W 148/14, Bl. 33.

⁷⁵ TBW 11, S. 62f. Für die genaue Lokalisierung dieser Passage in den einzelnen Hauptfassungen siehe Kapitel 3.3.5.2 (*Narrative Bausteine von In der Höhe*).

⁷⁶ Ebd., S. 93.

Das Raffiniertheitsniveau dieser Beschimpfungen ist zugegebenermaßen noch nicht mit demjenigen bestimmter Tiraden vergleichbar, die außerhalb der Werkproduktion Bernhards erschienen und doch durchaus als literarische Produkte anzusehen sind. Man denke etwa an den am 1.5.1967 veröffentlichten, pikierten Leserbrief an „Der Spiegel“, in dem sich Bernhard über die negative *Verstörung*-Rezension von Herbert Eisenreich beschwert: „Mein nächstes Buch lassen Sie bitte gleich von einem natürlich auch in Oberösterreich geborenen oder ansässigen Schimpansen oder Maulaffen besprechen. Ohlsdorf (Österr.) Thomas Bernhard“. ⁷⁷ Oder an das am 12.8.1974 in der „FAZ“ erschienene Telegramm, in welchem der Autor auf die Kritiken an seinem Stück *Die Macht der Gewohnheit* erwiderte: „Von Lissabon aus empfinde ich Augsburg noch elementarer scheußlich als in meinem neuen Theaterstück. Mein Mitgefühl mit den Augsburgern und allen in Europa, die sich als Augsburger verstehen, ist ungeheuer grenzenlos und absolut“. ⁷⁸ Das Phänomen des Schimpfens ist im *Schwarzach*-Komplex freilich noch dabei zu keimen, was Form und Inhalt angeht, und seine Entfaltung hat deswegen noch nicht den Gipfel erreicht – kein Wunder also, dass im letzten Werk *In der Höhe* trotz des vielsagenden Einstiegs „Vaterland, *Unsinn*“ keine große Schimpftirade enthalten ist. Die richtigen Ideen sind aber unbestreitbar schon da, und der Leser kann durchaus erahnen, was daraus in den kommenden Jahren noch werden sollte.

4.2.2 Abendessen

Den Gästen des Grafen wird dreimal am Tag ein gediegenes Essen im Speisezimmer angeboten: Das ist ein zentraler Moment von *Schwarzach St. Veit*, der einzige, wo alle Gäste versammelt sind und über verschiedene, meist uninteressante Themen reden können. Der Erzähler liefert uns in mehreren Passagen eine ausführliche Schilderung des Abendessens, das mit Recht als das erste Abendessen des Bernhard'schen Werks bezeichnet werden kann. Somit ist die ganze Reihe von Abendmahlen eröffnet, die vor allem die Theaterproduktion durchdringen, von *Ein Fest für Boris* über *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Vor dem Ruhestand* bis *Heldenplatz*, alles unheimliche Momente der Exzesse, der Gefräßigkeit und nicht selten der Trunkenheit, wo eine Figur die

⁷⁷ TBW 22,1, S. 633.

⁷⁸ Ebd., S. 641. In *Die Macht der Gewohnheit* schreibt nämlich Bernhard über die deutsche Stadt Augsburg: „Gibt es denn in Augsburg / überhaupt einen Arzt / einen Rheumaspezialisten / in diesem muffigen, verabscheuungswürdigen Nest / in dieser Lechkloake“ (TBW 16, S. 102).

Oberhand über alle anderen gewinnt und diese mit einem endlosen Monolog quält. In dieser frühen Darstellung gibt es – trotz einiger Passagen, wie etwa die Tirade Labils gegen den Postminister – noch Platz für eine Art Dialog, an welchem Labil, Bucklich, der Graf und Dr. Vogl zu verschiedenen Zeitpunkten teilnehmen.

Die Repräsentation des Essens überstand teilweise die Überarbeitung von *Der Wald auf der Straße* und gelang in *In der Höhe*, wo sie folgendermaßen zu finden ist:

[...] der Wirt schiebt die große Suppenschüssel herein; ich bekomme natürlich meine Diät, sage ich, meine Sonntagsdiät, selbstverständlich, Herr Professor!, es dauert noch ein paar Minuten, und: soll es in angewärmtem Teller auf den Tisch kommen, Herr Professor?, selbstverständlich, Herr Professor!, dann löffeln sie alle die Suppe aus, die einen schneller, die anderen langsamer, das Fräulein hat sich keine Suppe geben lassen, sie geht nicht ab von ihren Vorsätzen [...] der Wirt bringt mir ein Schinkenomelett und einen Berg grünen Salat, ich fange gleich an zu essen, herumstochern, in meinen Mund hinein [...] das Fräulein hat den Mund voll Gemüse und nickt, Kalbsbraten, man sieht, er schmeckt ihr [...] ⁷⁹

In *Schwarzach St. Veit* kommen auch weitere Passagen vor, die in *In der Höhe* getilgt wurden und doch so typisch für die Bernhard'schen Abendessen sind: An einer Stelle betont das Fräulein etwa, dass ihr der Salat nur schmeckt, wenn er mit Zitrone angemacht ist, und dass jedes andere Dressing zu „ordinär“ ist.⁸⁰ Nach dem Topfenstrudel, den Labil nicht hat fertigessen können, da er Mehlspeisen nicht mag, bestellt er beim Diener Kasimir eine Flasche Wein, die mit Hilfe des Fräuleins bald geleert wird. Allerdings fehlt hier noch die Lust zur Übertreibung und es ist noch nicht von Betrunkenheit die Rede, die in manchen späteren Werken zu furchtbaren Eskalationen führt.⁸¹

Der Erzähler liefert nie eine vollständige Liste der Tisch- und Schlossgäste. Aus dem Text geht hervor, dass Labil mit dem Fräulein Bucklich, mit dem Grafen und mit dem Immobilienspekulanten Dr. Vogl während des Essens redet. Am Tisch sitzt schweigsam das Ehepaar Fokin (in *In der Höhe*: Rach) und vermutlich auch Ambros, der Neffe des Grafen, während Kasimir alle bedient – am Schloss wohnen außerdem ein Chauffeur und ein Gärtner, und einmal ist die Präsenz des Ehepaars Maltzahn erwähnt (siehe folgendes Kapitel). Was man aber doch erfährt, ist, dass die Tischgesellschaft insgesamt aus „zwölf oder dreizehn Personen“ besteht und dass diese

⁷⁹ TBW 11, S. 17f. Vgl. NLTB, W 148/14, Bl. 73f.

⁸⁰ NLTB, W 148/14, Bl. 34.

⁸¹ Vgl. ebd., Bl. 36.

nach dem Essen „wie nach einem Begräbnis“ aussieht.⁸² Die Anspielung auf das letzte Abendmahl ist bereits durch die Anzahl der Tischgäste erkennbar, aber der Verweis auf das Begräbnis wirft ein neues Licht auf die Szene. Es ist tatsächlich eine dämmerige Stimmung, die über dem Schloss und seinen Gästen schwebt: Hier am Schloss Goldegg, vor dieser noblen Kulisse, sind die letzten Anhänger einer abgeschlossenen Epoche versammelt. Es ist eine Welt, die unvermeidlich dabei ist auseinanderzufallen, wie in *Verstörung* und in *Auslöschung*. Der einzige Eindringling, der einzige Gast, der hier in diesem Nostalgikergefüge fehl am Platz scheint, ist Dr. Vogl, der Immobilienspekulant – in mancher Hinsicht eine Anspielung auf Dr. Mehlmann in *Moos auf den Steinen* –, der diesem künstlich am Leben gehaltenen Stück Vergangenheit ein Ende setzen will. Der Graf weiß, dass alles verloren ist, und trotzdem verbringt die ganze Gesellschaft den Sommer am Schloss wie immer, zwischen einem eleganten Abendessen, einem Spaziergang im Park und einer geplanten Fasanenjagd mit Übernachtung in der Jagdhütte – eine weitere Anspielung auf das Stück *Die Jagdgesellschaft*.

4.2.3 Nationalsozialismus (I)

Dass der Nationalsozialismus von den Figuren des *Schwarzach*-Komplexes im Unterschied zum Sozialismus ausdrücklich weder verdammt noch kritisiert wird, beruht auf gewissen Gründen. Vor allem in der Hauptfassung *Schwarzach St. Veit*, wo man präsent halten muss, woher die Protagonisten kommen und zu welchem Milieu sie gehören. Die Gäste des Grafen in Goldegg sind nämlich alle vornehme Leute, von welchen man nicht genau weiß, was sie beruflich machen. Wohlhabend sind sie auf jeden Fall, und sie gehören zu einer höheren Gesellschaftsschicht. Nur von Labil weiß man, dass er Gelehrter ist. Von ihm kann sich der Leser eigentlich ein ziemlich genaues Bild machen, vor allem wegen seiner elitären Persönlichkeit und seiner Tendenz, auf die normalen Menschen herabzublicken. Er beansprucht Privilegien und kann es nicht leiden, dass gewisse Institutionen verstaatlicht werden – die Verstaatlichung ist für ihn „grösster Feind“.⁸³ Labil ist ein Nostalgiker, der aber mit dem Grafen gleichzeitig auch über das Kaisertum lästert, das seiner Meinung nach die gleiche Dummheit der Sozialisten aufgewiesen hat. Sehr bildhaft bezeichnet der Graf den Ersten Weltkrieg als „ein langes die ganze Nacht anhaltendes

⁸² Ebd., Bl. 35.

⁸³ Ebd., Bl. 33.

Fest“,⁸⁴ das von der großen Gesellschaft gegeben wurde. Davon sind nur die Adligen übriggeblieben, meint er: „wir also sind übriggeblieben in der Bratpfanne, deren Inhalt längst verkohlt ist“. ⁸⁵

Es mag überflüssig scheinen, aber es sei hier daran erinnert, wie gerne ein Großteil des deutschen Adels den Nationalsozialismus unterstützte: Da war auf einmal die Möglichkeit, nach dem Desaster des Ersten Weltkriegs die vergangene Größe zu restaurieren, vor allem aber gewisse Privilegien und einen angemessenen finanziellen Stand zurückzubekommen bzw. abzusichern. In Österreich sah das allerdings ganz anders aus, weil der Adel, der 1938 den Anschluss an Hitlers Deutschland willkommen hieß, eine Minderheit darstellte. Nach dem Sturzflug von 1919 und der Abschaffung des Adels wurden Mitglieder von einst adligen Familien bereits in den Ständestaat von Dollfuß und Schuschnigg integriert: Der gemeinsame Nenner für Regierung, Adel und Kirche wurde von da an die Abwehrhaltung gegen gemeinsame Gegner wie Sozialdemokratie, Republikanismus und Bolschewismus. Abgesehen von einigen Ausnahmen, konnte sich aber das international verwandte österreichische Adel mit dem deutschen Nationalsozialismus nie wirklich anfreunden. Gründe dafür waren vor allem der stark verwurzelte Katholizismus, der im Kontrast mit den inhumanen Methoden der neuen politischen Macht stand, und der Legitimus vieler adliger Familien, die auf eine Rückkehr der Monarchie hofften und mit dieser Absicht den Ständestaat aktiv unterstützt hatten. Niemals hätten sie einen Emporkömmling, einen Parvenü wie Hitler gefördert. Selbstverständlich gab es auch Vertreter des österreichischen Großadels unter dem Hakenkreuz – wie etwa der österreichische bzw. deutsche Großgrundbesitzer Max Egon II zu Fürstenberg –,⁸⁶ aber die Geschichte hat vornehmlich einen überzeugten Widerstand unter den Adligen der ‚Ostmark‘ registriert, die nicht selten verfolgt, deportiert und ermordet wurden.⁸⁷ Sehr sprechend ist das Beispiel von Otto von Habsburg, der von Anfang an – im Unterschied zum deutschen Kronprinzen Wilhelm von Preußen – ein vehementer Feind Hitlers war und sich am Widerstand beteiligte.

In *Schwarzach St. Veit* wird diese zwiespältige Haltung des Adels nicht erwähnt. Die Position des Grafen lässt sich nicht klar einschätzen, da er sich nie explizit über den Nationalsozialismus äußert, aber man kann spüren, dass er gewisse Sympathien empfinden muss. Das wird

⁸⁴ Ebd., Bl. 128.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Vgl. Stephan Malinowski, Sven Reichardt, *Die Reihen fest geschlossen? Adelige im Führerkorps der SA bis 1934*, in Eckart Conze, Monika Wienfort (hrsg. von), *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien, 2004, S. 135-137.

⁸⁷ Man siehe zu diesem Thema: Gudula Walterkirchen, *Blaues Blut für Österreich. Adelige im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Amalthea, Wien – München, 2000.

vor allem in einem Gespräch zwischen ihm und Labil klar, wo beide einverstanden sind, dass der Krieg zu rasch vergessen worden sei, dass nun die Klerikalen und die Sozialisten dabei seien, das Land zu vernichten, und dass man mehr denn je „eine feste Herrscherhand“ brauche, um das Land zu retten, das „ein kleiner Schmutzfleck auf der Landkarte“ geworden sei.⁸⁸ Sehr sprechend ist auch die Passage, wo der Graf Labil erklärt, warum er den Chauffeur eingestellt hat, eine ursprünglich vage, neutrale Passage, die aber in *In der Höhe* unmissverständlich gemacht wurde:

[...] Sie haben einen neuen Chauffeur, fährt ausgezeichnet, sehr schnell, aber ausgezeichnet, er hat eine Narbe auf dem Nacken, eine Kriegsnarbe,
der Wirt sagt, er hat auch einen verkrüppelten Fuß,
ja ja,
er hat zwei Kinder und war bei der SS, und gerade so ein Mann bekommt keinen Posten!, *er hat mir leid getan*, ich habe ihn aufgenommen, aus freien Stücken und zufällig!, er hat mir kein einziges Zeugnis gezeigt, ich weiß kaum, wer er ist,
solche Existenzen, nach dem Krieg,
der Mann gefällt mir [...] ⁸⁹

Diese Stelle zeigt klar ein gewisses Desinteresse des Grafen an dem Thema, es scheint ihm gleichgültig zu sein, dass der Chauffeur SS-Soldat war, und er will das Anliegen nicht weiter erforschen. Andererseits kann das auch als Müdigkeit gegenüber der Kriegszeit verstanden werden, als Wunsch, die Furchtbarkeit dieser Periode hinter sich zu lassen. Das ist zumindest der Eindruck, den der vorletzte Satz vermittelt – der in *Schwarzach St. Veit* deutlich von Labil stammt: Es ist der Versuch, auf das menschliche Element zu verweisen, auf die Verstörung, die der Krieg in allen verursacht hat, die daran teilgenommen haben. Aber dass der Nationalismus von den Figuren nie wirklich erwähnt wird, hat auch andere historische, reelle Gründe: Man muss sich nämlich präsent halten, wie ungerne die Menschen über eine rezente Vergangenheit redeten, in welcher nicht wenige von ihnen als Mittäter galten. Es handelte sich um ein sehr heikles und unangenehmes Thema, das nicht selten auch die kleinsten Gemeinden spaltete.

⁸⁸ Ebd., Bl. 250f. Zitate von Bl. 251. Hier wird flüchtig erwähnt, dass der Krieg seit zwölf Jahren zu Ende ist. Damit würde es heißen, dass die Handlung des Romans 1957 stattfindet, im selben Jahr, in dem Bernhard angeblich angefangen hat, an *Schwarzach St. Veit* zu arbeiten (man denke an die Datierung der Vorstufe W 148/4a).

⁸⁹ TBW 11, S. 53. „Der Wirt“ ist natürlich in *Schwarzach St. Veit* der Graf. Vgl. NLTB, W 148/14, Bl. 131.

Tatsächlich ist der *Schwarzach*-Komplex voll Episoden und Andeutungen, die auf die Brutalität des Krieges und des Nationalsozialismus hinweisen. In *Schwarzach St. Veit* gibt es mehrere Beispiele davon, Anekdoten, die wahrscheinlich vom jungen Thomas Bernhard selbst in den letzten Kriegsmonaten gehört oder erlebt wurden. Auf Bl. 8-9 ist die Rede von Soldaten mit Maschinengewehren, von toten Eisenbahnern auf dem Bahndamm und toten Reisenden, die von Kugeln durchlöchert wurden. Der Ich-Erzähler (Karl) beschreibt den Ekel und das Erbrechen, das ihn und seinen Freund erfasste, als sie die erstarrten Körper und das geronnene Blut sahen; er beschreibt konfus die Feuersbrunst, die Uniform des SS-Soldaten und der „Sträflinge“ – sehr wahrscheinlich KZ-Insassen –, den unbeholfenen Versuch, ihnen etwas zum Essen zu bringen, und die Ohrfeigen der Aufseher, die sie erwischte hatten. Auf Bl. 108 wird die Episode mit einer Passage, die fast unverändert auch in *In der Höhe* vorkommt, fortgesetzt:

zuerst die schönen Menschen: zu Tausenden, Zehntausenden, Millionen, nackt, blutverschmiert, mit langen Nägeln, langen Haaren, riesigen Bäuchen, aufgedunsen, mit Striemen auf den Rücken, auf den Brüsten: das Gas hat ihre Köpfe aufgeblasen, ihnen die Gehörgänge verstopft: eine richtige Riesenschaufel schiebt die tote Masse dieser Menschen in einen riesigen Ofen hinein: die Hitze ist so groß, daß alles zu Staub zerfällt,⁹⁰

Es ist wie eine Sequenz von Schreckensbildern, die ununterbrochen im Kopf des Ich-Erzählers und vor den Augen des Lesers ununterbrochen fließen, aufgebauscht und verunstaltet wie in einem Alptraum. Ähnliches findet man auch auf Bl. 200 mit einer Auflistung von Ausdrücken wie „Soldatenheimkehr, Offiziersverstecke, durchbohrte Brustkörbe, zerrissene Oberschenkelstücke“, usw. Auf Bl. 227 wird hingegen ein Bombardement beschrieben, das dumpfe Rollen der Panzer in der Nacht, das dem Geräusch des Meeres ähnelt, patrouillierende Soldaten; der Ich-Erzähler (diesmal David) erzählt, dass er mit anderen Kindern die Zuckerbrocken gesammelt hat, die von einem abgeschossenen Zug herunterrollten. Und viele andere Schreckensszenen werden präsentiert: Frauen mit abgebrannten Haaren, in Lumpen, mit kleinen Kindern in ihren Armen, weinend. Auf Bl. 228 ist dann die Rede von einer Sanitätsvorratskammer, die von SS-Soldaten überwacht wird. Sobald diese weg sind, stürzen sich mehrere Zivilisten in den Raum – auch der Ich-Erzähler – und schleppen alle Vorräte weg. Dabei handelt es sich um Szenen, die, auch wenn sie nicht in erster Person erlebt wurden, sehr stark autobiografisch beladen erscheinen: Man denke etwa an die Erwähnung von Trostberg – einer Gemeinde in der Nähe von Traunstein, dem

⁹⁰ TBW 11, S. 47f.

bayerischen Dorf, in dem Bernhard seine Kindheit verbrachte – und von der Traun, die nicht mit dem oberösterreichischen, im Traunsee mündenden Fluss zu verwechseln ist, sondern ein bayrisches Gewässer ist, das bei Traunstein und Trostberg fließt. Es steht jedenfalls fest, dass der Autor die Darstellung dieser Kriegsmomente sorgfältig geplant hatte: In W 148/12a, unter den Durchschlägen von *Schwarzach St. Veit*, gibt es nämlich eine Notiz Bernhards zur Struktur des Romans, wo man u.a. lesen kann: „Empfindungen am Rand des Kriegs“.⁹¹

Abgesehen von diesen Passagen, die keinen richtigen Zusammenhang mit dem Erzählstrang Labils haben, sondern zur Gedankenkette Davids und Karls gehören – auf Bl. 175 wird auch Dünkirchen erwähnt –, gibt es weitere Elemente, die den Leser an Nazi-Verbrechen erinnern, wie etwa die Irrenanstalt des Spaziergangs von Labil und Bucklich, Schloss Schernberg, wo SS-Soldaten 1941 die Patienten abholten und nach Linz zur Ermordung im Rahmen des Euthanasie-Programms transportierten.⁹² Auf Bl. 16 erfährt man von der unerwarteten Präsenz weiterer Gäste am Schloss: Das Fräulein teilt Labil mit, dass auch ein gewisser Maltzahn, deutscher Botschafter im letzten Krieg, und seine Frau da seien. Sehr wahrscheinlich bezog sich Bernhard auf Vollrath von Maltzan (1899-1967), deutscher Adeliger und Diplomat, der in verschiedenen Botschaften arbeitete, aber erst nach dem Krieg tatsächlich deutscher Botschafter in Frankreich war. Obwohl Maltzan während des Kriegs Assistent des Leiters der Auswärtigen Amtes – und Kriegsverbrechers – Karl Ritter, war er mit Sicherheit kein überzeugter Nazi: Wegen jüdischer Abstammung wurden nämlich seine Mutter und Schwester von der Gestapo inhaftiert.⁹³ Auf jeden Fall behauptet Labil, dass es erstaunlich ist, dass heute keiner mehr fragt, was diese Leute waren, was sie früher gemacht haben. Auch die Landgendarmen, die Labil verhaften, sind ein klares Zeichen der Nazi-Vergangenheit. Nachdem der Inspektor Labil in Freiheit gesetzt und sich entschuldigt hat, versucht er doch die Gendarmen zu verteidigen: „Landgendarmen, junge Leute, ehemalige SS-Leute, sie verhaften gern“.⁹⁴

Man denke schließlich an zwei Momente von *Hufnagel*: Erstens an die Inhaftierung von Kutschera und seiner Frau, die insgeheim in der Nacht von der Polizei weggeführt werden. Das

⁹¹ NLTB, W 148/12a, Bl. 3.

⁹² Vgl. dazu Kapitel 3.3.3.3 (*Schwarzach und St. Veit als Ort für mehrfache Inspiration*). Das Verbrechen wird allerdings von Bernhard nicht erwähnt.

⁹³ Es bleibt trotzdem kurios zu merken, dass Maltzan während des Kriegs auch Mitarbeiter der *I.G. Farben* war, das Chemieunternehmen, das u.a. Mitproduzent von Zyklon B war, und dem die Fabrik in Auschwitz III gehörte. Vgl. Eckart Conze, Norbert Frei, Peter Hayes, Moshe Zimmermann, *Das Amt und die Vergangenheit*, Karl Blessing Verlag, München, 2010 (3. Auflage), S. 359.

⁹⁴ NLTB, W 148/14, Bl. 293.

ist sehr wahrscheinlich eine Anspielung auf jene Methoden, die von der Gestapo angewendet wurden, um kein Aufsehen zu erregen und um den Terror gleichzeitig doch zu verbreiten – man bedenke außerdem, dass die Frau in den späteren Hauptfassungen immer als „Jüdin“ bezeichnet wird. Zweitens an die Aufgabe, die der Ich-Erzähler, der Journalist Hufnagl vom Chefredakteur bekommt, den Bericht, den er über die Verhandlung gegen einen Funktionär der Volkspartei schreiben muss, der im Krieg einen Soldaten umgebracht haben soll.⁹⁵

Die Referenzen auf den Nationalsozialismus sind wirklich zahlreich im *Schwarzach*-Komplex, vermutlich viel mehr als in jedem anderen Werk Bernhards. Sie sind sehr oft in unauffälligen Bemerkungen bzw. Ausdrücken enthalten, wie etwa die Erwähnung der französischen Hafenstadt Dünkirchen, die 1940 Schauplatz einer verheerenden Niederlage der britischen Truppen war und zu einer bis zum letzten Kriegstag von den Deutschen verteidigten Atlantikfestung wurde. Dass sie mit dem deutschen und dadurch mit den Nazis assoziierten Namen anstatt dem französischen ‚Dunkerque‘ genannt wird, ist sicher kein Zufall. Alles weist darauf hin, dass der Krieg und der Nationalsozialismus auch in Bernhard tiefe Spuren hinterlassen haben, die hier literarisch verarbeitet wurden: Mit expressionistischen, fast halluzinierenden Tönen wird die krudeste, gnadenloseste Seite des Kriegs geschildert, die in den späteren Werken – vor allem in Theaterstücken wie *Vor dem Ruhestand* und *Heldenplatz*, in welchen die Nazi-Vergangenheit Deutschlands und Österreichs verdammt und ihre schleichende, lauernde Präsenz in der Gegenwart angeklagt wird – beinahe komplett fehlen. Wieland Schmied hatte Bernhards Ängste nur zu gut verstanden, als er dessen Lage mit derjenigen Gerhard Fritschs verglich:

Diese Erinnerungen [von Fritsch, S.A.] lassen sich unter wenigen Stichworten zusammenfassen: Faschismus – Krieg – Soldatsein – Fronterfahrung – Gefangenschaft. Diese Erinnerungen kamen immer wieder, bedrängten ihn, bedrohten ihn. Manchmal glaubte ich, er sei aus dem Krieg nicht ganz heimgekehrt, so mächtig standen die Erinnerungen um ihn. In seinen Gedichten und in seiner Prosa hat er sie beschworen, um sie zu bannen, sie zu überwinden, für sich und für andere. Mochten ihn zweifellos einige „gültige Gedichte“, wie man sagt, gelungen sein – die Erinnerungen zu bannen, wollte ihm nie ganz gelingen. Vor allem die Zeit des Nationalsozialismus (und des vorangegangenen sogenannten Austrofaschismus) bedrückte ihn, und zuweilen währte er, sie sei gar nicht wirklich vergangen. Die mögliche Wiederkehr des Faschismus – deren Zeichen schon früh allenthalben zu finden waren – machte ihm Angst wie nichts sonst. Ihr galt es entgegenzutreten, wieder für sich

⁹⁵ NLTB, W 148/11, Bl. 66f.

selbst und für alle anderen. Das sollte nicht wiederkehren, niemals. Die Sensibilität für Zeichen eines nicht erstorbenen Faschismus war übrigens etwas, das ihn mit Thomas Bernhard verband.⁹⁶

Bernhard hat im Unterschied zu Fritsch das Soldatenleben freilich nie kennengelernt: Als Kind, zur Kriegszeit, war er zu jung, als dass er eingezogen werden konnte; als junger Erwachsener war Österreich von den Alliierten besetzt und der Wehrdienst temporär aufgehoben. Wie der ältere Freund, und wie ihre ganze Generation, konnte er aber die Schrecken eines Krieges, der am Ende doch im eigenen Zuhause geführt wurde, nicht einfach vergessen: Dazu gehörten Bombenangriffe, Tod, der ständige Anblick von Soldaten und Gewaltepisoden, Zerstörung, Armut und Elend nach dem Krieg. Dies alles sind Faktoren, die im Gedächtnis einer Person eingepägt bleiben und diese oft das ganze Leben begleiten. In dieser Hinsicht hat Gerhard Scheit absolut recht, wenn er behauptet, dies sei der wahre Ursprung der Verrücktheit mancher verstörter Figuren Bernhards:

Der „ungeheure Ausnahmezustand“, in dem sie sich zu befinden glauben, die „Synthese der Weltverworfenheit und der Weltverrücktheit“ und „die Urteilslosigkeit der ganzen übrigen Welt“, der sie sich ausgeliefert sehen: so sehr solche Urteile auch als Diagnose der *condition humaine* gemeint sein mögen, sie haben ihr Datum im nationalsozialistischen Vernichtungskrieg.⁹⁷

Auch Labil, der Soldat war, ist vom Krieg beschädigt worden und redet nicht gerne darüber. Und trotzdem wird er unwillkürlich daran erinnert, wie etwa vom Chauffeur und von den Gendarmen, die ihn verhaften. Dass Bernhard im *Schwarzach*-Projekt seine Figuren nicht ausdrücklich gegen den Nationalsozialismus reden bzw. über ihn verurteilen lässt, heißt nicht, dass dieser von seiner Kritik irgendwie verschont bleibt: Die furchtbaren Bilder, die in den Hauptfassungen evoziert werden, die literarische Darstellung der Kriegsverbrechen und ihrer langfristigen Wirkungen sind bereits stärkste Kritik. Und diese Spuren, die nur scheinbar marginal sind, sollten wenige Jahre später auch die Seiten von *Frost* durchdringen.

⁹⁶ Schmied 2005, S. 20.

⁹⁷ Gerhard Scheit, *Komik der Ohnmacht. Die Sehnsucht nach dem wahren Souverän und ihre Enttäuschungen bei Thomas Bernhard*, in Mireille Tabah, Manfred Mittermayer (Hg. von), *Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013, S. 148. Die darin enthaltenen Zitate sind alle von *Frost* (TBW 1, S. 285f).

5 DER ÜBERGANG ZU FROST

5.1 Der Weg führt tiefer ins Tal. Von Goldegg nach Schwarzach

Wer die Landschaft der oberen Salzach kennt, den Pongau, mit seinen wie vom Zufall zusammengewürfelten kleinen Industriestädten, Rangierbahnhöfen, im ewigen Sprühregen ihrer Wasserstürze, mit seinen finsternen, schluchtartig eingeschnittenen Seitentälern, der weiß, mit welcher beklemmenden Realistik der Autor ihren Farbton und ihr Klima trifft. In einer überheizten Kleinbahn, gemeinsam mit einem Trupp übermüdeten Schneeschaufler, fährt der „Famulant“ nach dem Dörfchen Weng hinauf. „Es war wie in einem Kuhbauch so warm“. Aber der Frost hängt in den feuchten Kleidern. „Weng ist der düsterste Ort, den ich jemals gesehen habe“. Eine dieser inzüchtigen Siedlungen, in der man nicht die Straße überqueren kann, ohne einem Dorftrottel zu begegnen, der einen sabbernd anlotzt, mit den Fingern nach einem greift.¹

Carl Zuckmayer

Nachdem in den vorangegangenen Teilen das *Schwarzach*-Konvolut gründlich erschlossen und dessen Hauptfassungen ausführlich analysiert worden sind, sucht dieser letzte, abschließende Teil eine Auseinandersetzung mit dem Übergang zum Werk des Durchbruchs, *Frost*. In der Einleitung zu dieser Arbeit wurde bereits angedeutet, wie schwer der damaligen Kritik die Rezeption von Bernhards Debütroman fiel. Die Rezensenten wussten, ein rutschiges, neues Terrain betreten zu haben, das geht aus ihren oft ambivalenten Besprechungen ziemlich klar hervor. Urs Jenny schrieb in „Die Weltwoche“:

Dieser Bericht über einen Menschen, der an entsetzlicher Einsamkeit, an sich selbst zugrunde geht, und über eine Welt, die sich langsam auflöst, erfriert, in einer Eiszeit versinkt, ist ein düsteres Buch.

¹ Carl Zuckmayer, *Ein Sinnbild der großen Kälte*, in „Die Zeit“, 21.6.1963; auch in Anneliese Botond (Hg. von), *Über Thomas Bernhard*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, S. 83, und in *Werkgeschichte*, S. 53.

[...] Aber Thomas Bernhard verbreitet nicht wohlfeile Verzweiflung, nicht Nihilismus zu Einheitspreisen. Sein Buch überzeugt durch die Dichte seiner Visionen, durch die außerordentliche Kraft seiner Sprache [...].²

Martin Gregor-Dellin sprach hingegen von einer konstanten Koppelung von Tief- und Unsinn, die der Autor selbstbewusst einsetzte, und bezeichnete die fragmentarische, verwirrte Ausdrucksweise des Malers Strauch als ein wahres „Fest der Widersprüche“.³ Für Günter Blöcker war *Frost* „ein Porträt des total illusionslosen Menschen“,⁴ während andere Kritiker – der Innovation nicht gewachsen – sich gezwungen sahen, auf den Vergleich mit Kafka zurückzugreifen, um diese neue Prosa überhaupt einstufen zu können, wie etwa Peter Jokostra:

Der Autor aber hat die Chance verpaßt, diesen großartigen Stoff, der ihn in die Nachfolge Kafkas und dessen Vorbild Kubin verweist, wirklich aus der Rohfassung eines klinischen Berichtes in eine auch für Laien lesbare und verständliche Erzählung zu übertragen.⁵

Eckhard Henscheid hielt das Romanpersonal für „verwirrend“ und Bernhard für nicht ganz kundig des von ihm eingeschlagenen Weges,⁶ und Humbert Fink sprach von einem Debüt, „das zweifellos Genie verrät“ und das „von der Zukunft dieses Autors überzeugt“; andererseits bezeichnete er das im Roman dargestellten Menschenschicksal als „deprimierend“.⁷

Seit diesen ersten, teils lobenden, teils vorsichtigen bzw. skeptischen Kritiken von *Frost* sind jetzt über fünfzig Jahre verstrichen. Viele ähnliche, wenn auch nicht immer dermaßen düstere Werke folgten, und das Publikum gewöhnte sich relativ schnell an die Poetik eines Autors, der in der Zwischenzeit zu einem wahren Klassiker der Weltliteratur avanciert ist. Freilich konnten die damaligen Rezensenten nicht wissen, was der junge Autor in seiner Schreibkammer bislang experimentiert hatte, noch konnten sie die Existenz des gescheiterten Romanprojekts

² Urs Jenny, *Die Krankheit zum Tode*, in „Die Weltwoche“, 20.9.1963, in *Werkgeschichte*, S. 53.

³ Martin Gregor-Dellin, *Thomas Bernhard. Frost*, in „Deutschlandfunk“, 7.7.1963, in *Werkgeschichte*, S. 54.

⁴ Günter Blöcker, *Die Gefangenschaft des Menschen*, in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 3.8.1963, in *Werkgeschichte*, S. 54.

⁵ Peter Jokostra, *Experiment mit dem Wahnsinn. Eine Krankengeschichte als Roman*, in „Rheinischer Merkur“, „Christ und Welt“, 3.4.1964, in *Werkgeschichte*, S. 54.

⁶ Eckhard Henscheid, *Der Kripto-Komiker: Wie der österreichische Schriftsteller Thomas Bernhard seine Bewunderer, seine Kritiker und wahrscheinlich sich selber an der Nase rumführt*, in „pardon“, 1973, Heft 6, S. 21-23, in *Werkgeschichte*, S. 55.

⁷ Humbert Fink, *Auf der Spur des Malers Strauch*, in „Deutsche Zeitung“, 24./25.8.1963, in *Werkgeschichte*, S. 55.

Schwarzach St. Veit erahnen. Darin besteht der Vorteil der Posterität, die – obwohl sie andererseits die Zeit einer gewaltigen literarischen Überraschung nicht miterleben durfte – mit einem Instrumentarium und mit Informationen arbeiten kann, über welche die Zeitgenossen nicht verfügten. Vor übereilten Schlussfolgerungen sei trotzdem gewarnt: Der *Schwarzach*-Komplex stellt keinen unmittelbaren Prätext von *Frost* dar. Es wäre sinnlos und irreführend, sich auf der Suche nach logischen bzw. unmittelbaren Zusammenhängen zu machen, und doch gehen aus der Analyse des *Schwarzach*-Konvolutes unübersehbare Aspekte hervor, die in *Frost* beobachtet werden können und einem aufmerksamen Leser mit Sicherheit bereits aufgefallen sind. Der Übergang zum Durchbruchroman wird in diesem Teil der vorliegenden Arbeit nicht nur anhand der gewiss feststellbaren Konstanten und Brüche mit dem *Schwarzach*-Projekt beobachtet, sondern auch anhand zweier Vorstufen zu *Frost*, die 2013 anlässlich des fünfzigjährigen Erscheinens des Debütromans zum ersten Mal veröffentlicht wurden: das *Leichtlebig*-Fragment und *Argumente eines Winterspaziergängers*.⁸ Beide Texte, und vor allem der erste, wo der Schauplatz der Handlung von Goldegg nach Schwarzach verlegt wird, stellen ein zentrales Moment für das Verständnis des Übergangs dar.

⁸ Thomas Bernhard, *Argumente eines Winterspaziergängers und ein Fragment zu „Frost“: Leichtlebig*, hrsg. von Raimund Fellingner und Martin Huber, Suhrkamp, Berlin, 2013. Ab hier abgekürzt AL.

5.1.1 *Leichtlebig*

5.1.1.1 Aus dem Leben eines Bahnbediensteten

*[...] gleich sah er, daß alles anders war, daß er hier in einem Gasthauszimmer saß, um sich zu erholen, in einer wildfremden, ihn ungemein enttäuschenden Gegend, in einer Gegend, in der ihn vom ersten Augenblick an schon gefröstelt hatte und die ihn in eine graue feuchte Schwermut hinuntertauchte, und die er in ein paar Tagen wieder verlassen wird.*⁹

Leichtlebig

Um es gleich vorwegzunehmen: *Leichtlebig* kann – mindestens teilweise – als Schlüssel zum *Frost*-Rätsel verstanden werden. In diesem sehr wahrscheinlich zwischen Januar und Februar 1962 entstandenen Fragment lässt sich die graduelle Verwandlung des *Schwarzach*-Materials in das *Frost*-Material konzentriert beobachten.¹⁰ Herr Leichtlebig – wieder ein sprechender Name – ist ein junger Eisenbahner in Attnang-Puchheim, er ist sehr engagiert bei der Gewerkschaft und schreibt oft Artikel für das Eisenbahnerblatt. Eines Tages wird er vom lokalen Parteivorstand auf Kur in ein Gasthaus nach Lambach geschickt – er war in jüngeren Jahren lungenkrank –, wo er u.a. ein Parteimitglied überwachen soll. Allerdings sollte es anders kommen, denn der Leser findet den Protagonisten plötzlich in einem Gasthaus im Pongau, höchstwahrscheinlich in St. Veit, wo er viel Zeit u.a. mit einem obskuren Doktor verbringt. Es ist nicht klar, ob es sich bei dieser Figur um das verdächtige Parteimitglied handelt, da dieser nach anfänglichen Angaben in der Nähe wohnen hätte sollen, während der Doktor direkt im selben Gasthaus untergebracht ist. Der Eisenbahner verbringt seine Tage meistens am Schreibtisch, wo er versucht, einen überzeugenden Artikel für das Blatt zu schreiben – also wieder eine Thematisierung des Schreibversuchs und der Schreibblockade –, und am Schwarzacher Bahnhof, wo er den Eisenbahnverkehr

⁹ AL, S. 68.

¹⁰ Zur plausibelsten Entstehungszeit vgl. ebd., S. 143. Auch Matthias Knopik hat in seiner Dissertation zu *Frost* diesen Punkt hervorgehoben. Vgl. Matthias Knopik, *Die Geburt der Finsternis. Thomas Bernhards Roman Frost: Entstehung – Wirkung – Interpretation*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2017, S. 88 („Fragmente dieser beiden Romane finden sich wiederum im Typoskript W 1/1 [*Leichtlebig*, S.A.], das als erster Text die konsequente Umarbeitung der abgelehnten Texte zu einem neuen, nämlich *Frost*, dokumentiert“), 421. Dieses Werk konzentriert sich aber hauptsächlich auf *Frost* und behandelt den Übergangsprozess zwischen beiden Projekten sehr marginal.

beobachtet. Am Abend ist er regelmäßig im Gasthaus und spielt Karten mit den anderen Stammgästen, d.h. mit dem Ingenieur, dem Gendarmen, mit dem Assistenten des Spitals, dem Wasenmeister und der Wirtin.

Das geographische Element stellt einen unmittelbaren Berührungspunkt dar: *Schwarzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße* auf eine diffusere Weise spielen meistens am Schloss Goldegg, in der Gemeinde Goldegg im Pongau, *Leichtlebig* großteils einige Kilometer östlich davon, talabwärts in St. Veit und unten in Schwarzach. Unter den Figuren stechen die Wirtin und der Wasenmeister heraus, die in *Frost* übernommen wurden, aber bereits im *Schwarzach*-Projekt zu finden sind. Es ist nämlich wichtig, präsent zu halten, dass in *Schwarzach St. Veit* der David-Karl-Erzählstrang auch einige Szenen enthält, die in einem Gasthaus spielen, wo die Arbeiter ihre Abende in Heiterkeit und Trunkenheit verbringen. David gelingt es gelegentlich, sich dieser Atmosphäre anzuschließen, und einmal versucht er sogar, eine junge Kellnerin am Arm anzufassen, wird aber von ihrer Mutter, der Wirtin, rasch in die frostige Nacht hinausgeworfen.¹¹ Während die Wirtin in *Schwarzach St. Veit* einen flüchtigen Auftritt hat und einen eher strengen Eindruck hinterlässt, ist diejenige von *Leichtlebig*, deren Kinder auch im Gasthaus arbeiten, ausführlicher charakterisiert. Sie spielt gerne Karten mit den Stammkunden, unterhält sich lange mit ihnen und nicht selten verbringt sie die Nacht mit einem ihrer Gäste. Alles Züge, die sie der Wirtin von *Frost* sehr ähnlich machen, obwohl hier noch das hinterlistige, ja fast teuflische Element fehlt, das sie charakterisieren wird. Auch die Präsenz eines Krankenhausassistenten unter den Gästen ist ein weiterer, klarer *trait d'union* mit *Frost* – vermutlich eine Vorwegnahme des Assistenten Strauch, der hier aber nicht direkt vorkommt.

Noch interessanter ist die Figur des Wasenmeisters, die düstere Erscheinung, die in *Frost* kranke und verseuchte Tiere erlegt und vergräbt, und bereits in *Leichtlebig* sehr gut modelliert wird. Dabei handelt es sich um einen heutzutage komplett verschwundenen Beruf, der aber in der Vergangenheit und vor allem auf dem Land sehr verbreitet war. Der Wasenmeister bzw. Abdecker war derjenige, der alles Mögliche von einem toten Tier zu verwerten versuchte, um Häute, Fette, Knochenmehl, Seife daraus zu gewinnen. Der Kadaver wurde dann vergraben und mit einem Rasenstück (Wasen) abgedeckt. Diese Arbeit implizierte einen ständigen Kontakt mit toten und verwesenden Tieren, was die Praktizierenden oft zu Ausgestoßenen machte, die an abgelegenen Orten wohnten, außerhalb der Dorf- und Stadtzentren. Nicht unähnlich geht es dem Wasenmeister von *Leichtlebig* und *Frost*, der oft als wandernde Figur mit einem Sack voller toter

¹¹ NLTB, W 148/14, Bl. 83f.

Tiere beschrieben wird. Er behauptet, im Krieg in Russland verwundet worden zu sein, nach seiner Heimkehr, da er nicht mehr als Maurer arbeiten konnte, sei ihm angeboten worden, diesen Beruf für die ganze Gemeinde zu übernehmen.

Auch im *Schwarzach*-Konvolut tauchen einige Skizzen des Wasenmeisters auf. Bereits in W 148/7 liest man „Der Wasenmeister ist geschickt im Umgang mit Hunden und Frauen“,¹² und „Ich suche die Adresse des Wasenmeisters heraus“,¹³ während in W 148/8 steht: „Jede Frau hat den Beruf des Wasenmeisters erlernt“.¹⁴ Auch in *Hufnagl* und in *Schwarzach St. Veit* kommt dieser Charakter flüchtig vor.¹⁵ Vor allem die Präsenz der zwei handgeschriebenen Entwürfe in W 148/7 weist darauf hin, dass Bernhard die Idee des Wasenmeisters sehr früh eingefallen sein muss. Diese Figur kann aber auch mit einer anderen des *Schwarzach*-Projekts in Verbindung gebracht werden, nämlich mit dem Schausteller. Dieser geht mit seltsamen lebendigen Tieren, Missgeburten um, die ein gewisses Interesse bzw. eine gewisse Faszination bewirken können; der andere hingegen mit toten Tieren, die künstlich verunstaltet werden, um weitere Produkte aus ihnen zu gewinnen. Einerseits der Ekel am Leben, andererseits der Ekel am Tod, aber beide sind Figuren, die in mancher Hinsicht einer dritten, ebenfalls sinisteren Erscheinung den Weg vorbereiten, und zwar dem Tierpräparator Höller von *Korrektur*, der dem Tod eine schonende, künstlich lebendige Gestalt verleiht.

Die Figur von *Leichtlebig*, die aber wahrscheinlich die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zieht, ist der Doktor. Er ist ein alter Beamter der Tabakregie in Pension, ein Wiener, der sich ebenfalls in der Provinz auf Kur befindet, von allen anderen für eine seltsame Erscheinung gehalten wird, und ständig von einer sehr vagen Naturwissenschaft, seiner wahren Leidenschaft, redet. Wie bereits Labil in *Schwarzach St. Veit* und dann Strauch in *Frost*, begibt er sich regelmäßig hinunter zum Bahnhof, wo er einige Zeitungen holt. Es ist der Prozess des Absteigens, des Hinuntergehens und in mancher Hinsicht des Untergehens, das in *Frost* mit der Darstellung der menschlichen Misere assoziiert und verbildlicht wird. Leichtlebig begleitet ihn am Anfang ungerne und muss sich alle seine Monologe anhören, während beide – der Doktor mit Gehstock –

¹² NLTB, W 148/7, Bl. 257. Tatsächlich wird der Wasenmeister – bereits in *Leichtlebig* – als Frauenheld präsentiert, der oft mit verschiedenen Frauen schläft und den Protagonisten fragt, wie er es ohne Frauen schafft. Vgl. *Leichtlebig*, S. 101-103.

¹³ NLTB, W 148/7, Bl. 336.

¹⁴ NLTB, W 148/8, Bl. 164.

¹⁵ NLTB, W 148/11, Bl. 14 (selbstverständlich auch in der *Hufnagl*-Vorstufe W 148/10, Bl. 14); dabei handelt es sich um denselben Satz von W 148/7, Bl. 257. W 148/14, Bl. 53 (David behauptet, jeden Tag beim Wasenmeister zu sein und bei ihm die Arbeit des Tötens zu lernen; Übernahme u.a. desselben Satzes von *Hufnagl*), 201.

durch den tiefen Schnee gehen. Andererseits empfindet er eine gewisse Lust auf diese Spaziergänge, die eher einem „Fluchtergreifen“ ähneln,¹⁶ in dessen Zentrum endlose Schilderungen einer nicht genau identifizierbaren Todeskrankheit des Doktors stehen. Leichtlebig ist am Ende ganz fasziniert von diesen Reden und schließt sich ihm jedes Mal gerne an:

[...] der ließ seiner inneren Unordnung, wie es schien, ziemlich freien Lauf und redete oft scheinbar völlig zusammenhanglos aber leidenschaftlich seine gegen alles gerichtete schonungslose Mißachtung aus sich heraus.¹⁷

Die Art und Weise zu reden des Doktors ist eine Mischung aus Maximen über vielerlei philosophische Themen und boshaften Bemerkungen über alles und jeden: Das ist dieselbe Sprache von Strauch, die gleichzeitig auch an diejenige des Studienrats erinnert, mit welchem Hufnagl die Zeit vertreibt.

In Leichtlebig befinden sich freilich aber auch andere Elemente aus dem Kosmos von *Schwarzach St. Veit*, wie etwa Schloss Schernberg, auf welches der Protagonist vom Gendarmen aufmerksam gemacht wird:

[...] es gibt hier gar keine Sehenswürdigkeit, nicht eine einzige. Wenn Sie glauben, daß das eine Sehenswürdigkeit ist, dann steigen Sie doch hinauf nach Schernberg, in dem die unheilbaren Irrsinnigen untergebracht sind, aber ich glaube nicht, daß das sehenswert ist, die Mädchen ausgenommen.¹⁸

Dazu kommt eine große Darstellung des typischen Mittagessens im Gasthaus, wo alle Arbeiter während der Mittagspause hineinströmen. Die niedrigen Räume sind überfüllt mit Menschen, die einen süß-säuerlichen Geruch ausbreiten:

In dicken Wintermänteln oder in derbe graue Segeltuchjacken gesteckt, saßen alle da und versuchten möglichst viel in ihre Magen hineinzustopfen. Sie redeten nicht viel, manchmal war es vollkommen still, man hörte nur die Löffel und das Steingut, an das die Löffel schlugen. Sie aßen geräuschvoll und der Doktor hatte eine grenzenlose Abscheu vor diesen Geräuschen, wie überhaupt vor der ganzen Art wie sie die Mahlzeit verzehrten.¹⁹

¹⁶ AL, S. 92.

¹⁷ Ebd., S. 94.

¹⁸ Ebd., S. 54. Die Schreibweise „Schernberg“ ist hier korrekt.

¹⁹ Ebd., S. 89.

Diese Schilderung des Mittagessens steht im Kontrast mit den anderen, besser bekannten der späteren Produktion. Selbst das Abendmahl von *Schwarzach St. Veit* ist anders, und man hat fast den Eindruck, die Kontinuität in der Darstellungsweise sei hier plötzlich unterbrochen. Der Schauplatz ist von niedriger Art, kein Schloss, sondern ein normaler Landgasthof; die Gäste essen schweigend und plaudern nicht wie gewöhnlich bei Bernhard. Und dennoch ist die Szene für alle Sinnesorgane höchst unangenehm, wegen des Menschengeruchs, des Zigaretten- und Pfeifenrauchs, der Körpermenge, des Lärms – plötzliches Gelächter und das klirrende Stoßen des Bestecks gegen die Teller unterbrechen kontinuierlich die Stille. Der Doktor schaut diese Mahlzeit geekelt an und bezeichnet sie als den „Vorgeschmack der Hölle“.²⁰ Auch für Leichtlebig erweist sich der Anblick als unheimlich, die Gäste sähen aus wie ekelerregende Viecher, wie riesige Insekten: „Im Dunst aber sahen sie alle wie große dickbauchige oder ausgemergelte, große in die Länge gezogene Insekten aus, die, wo etwas zum Klebenbleiben war, daran kleben bleiben“.²¹ Vorhölle einerseits, biblische Plage (Heuschrecken) andererseits.

Schließlich sei noch eine Anmerkung zur Form angebracht. Die Struktur des Textes ist derjenigen von *Schwarzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße* sehr unähnlich – mit *In der Höhe* ist jeder Vergleich sinnlos, da dies fast dreißig Jahre später zusammengesetzt wurde. Die Syntax ist hier sehr gebändigt, die Interpunktion wurde wieder normal angewendet und man findet keine seitenlangen Sätze mehr, stattdessen enthält fast jedes Typoskriptblatt der Vorlage, die im Anhang der Jubiläumsausgabe faksimiliert ist, einen einzigen blattlangen Absatz.²² Sowohl die endlose Sprachflut von *Schwarzach St. Veit* als auch der Fragment-Typus von *Der Wald auf der Straße* sind aufgegeben worden und der Autor hat sich wieder mit einer kanonischeren Form auseinandergesetzt, die – wenn überhaupt – höchstens mit der früheren, bruchstückhaften von *Jakob Zischek* und *Hufnagl* verglichen werden kann.

Der einzige kompositorische Aspekt, der *Leichtlebig* und *Schwarzach St. Veit* verbindet, ist die achronologische Erzählweise, die dazu führt, dass der Leser erst am Ende einen kompletten Überblick über die Geschichte gewinnt. Beide Texte können als Fragment angesehen werden, weil sie kein richtiges Ende haben. Im Unterschied zu *Schwarzach St. Veit* ist aber *Leichtlebig* ein richtiges Fragment und kein vollständiger Text, weil es eindeutig abrupt endet. Was die Form

²⁰ Ebd., S. 92.

²¹ Ebenda.

²² Alle Paragraphen, in welche die Abschrift der Jubiläumsausgabe gegliedert ist, entsprechen jeweils einem Blatt des Manuskripts W 1/1 (*Leichtlebig*). Nur an ein paar Stellen sind diese Paragraphen länger, weil sie zwei bzw. drei Blättern entsprechen.

angeht, scheint *Leichtlebig* eher *Frost* ähnlich zu sein: Es besteht aus klar definierten Bildern, die zusammengesetzt kohärent vorkommen und somit in mancher Hinsicht sehr gut die „Tage“ des Famulanten von *Frost* vorwegnehmen können. Dazu soll man auch berücksichtigen, dass der Protagonist am Anfang vom lokalen Parteivorstand einen Beobachtungsauftrag bekommt, der sich zwar im Erzählten verliert und nicht ausgeführt wird, der aber freilich an den Auftrag des Assistenten Strauch erinnert. Dass der Auftrag übrigens in *Frost* eine große Rolle spielt, darauf weist auch sein früherer Titel hin: *Auftrag*.²³

5.1.1.2 Das Eisenbahn-Muster

*Während der Doktor schwieg, dachte Leichtlebig an Attnang, an das große Gestrüpp von Geleisen, die ihm zum Schicksal geworden sind.*²⁴

Leichtlebig

*Der Tod – das ist wie Umsteigen in Attnang-Puchheim.*²⁵

Indien

Leichtlebig ist eine Lektüre, die in beide Richtungen eine erhellende Wirkung hat: Anhand dieses Textes lässt sich nicht nur der Übergang zu *Frost* dokumentieren, sondern auch einige nicht irrelevante Aspekte des *Schwarzach*-Projekts werden verständlicher. Zur Funktion der Eisenbahn als Verbindungselement zwischen dem Schloss und der äußeren Welt in *Schwarzach St. Veit* und zur Zentralität des dortigen Bahnhofs im österreichischen Eisenbahnnetz wurde bereits im Kapitel *Schwarzach und St. Veit als Ort für mehrfache Inspiration* geschrieben. Dort wurde aber auch festgestellt, dass das Eisenbahnelement alles in allem eher marginal bleibt und erst in *Frost* eine größere Bedeutung gewinnt. Vorher sollte es aber lang und breit in *Leichtlebig* thematisiert werden, was freilich von einem Text erwartet werden kann, dessen Protagonist im Stellwerkdienst bei der Bahn in Attnang-Puchheim arbeitet. Hier – obwohl nie explizit genannt – zeigt

²³ Vgl. TBW 1, S. 342. Das Entwurfsblatt mit den Notizen Bernhards, wo der Titel „Auftrag“ aufscheint, ist auch in TBL, S. 106 abgebildet.

²⁴ AL, S. 47.

²⁵ Josef Hader, Alfred Dorfer, *Indien* (Theaterstück), 1991. Danach wurde 1993 ein gleichnamiger Film gedreht (Regie: Paul Harather), in dem der Satz aber nicht mehr vorkommt. Vgl. Christina Hiptmayr, *Attnang-Puchheim: Die Schwachstelle der ÖBB-Westbahnstrecke*, in „profil“, 12.11.2013. Online-Zugriff: <https://www.profil.at/wirtschaft/westbahn-attnang-puchheim-die-schwachstelle-oebb-westbahnstrecke-369286>

sich die vermutete Gleichstellung zwischen der Schriftsteller- und Eisenbahnerarbeit klarer denn je:

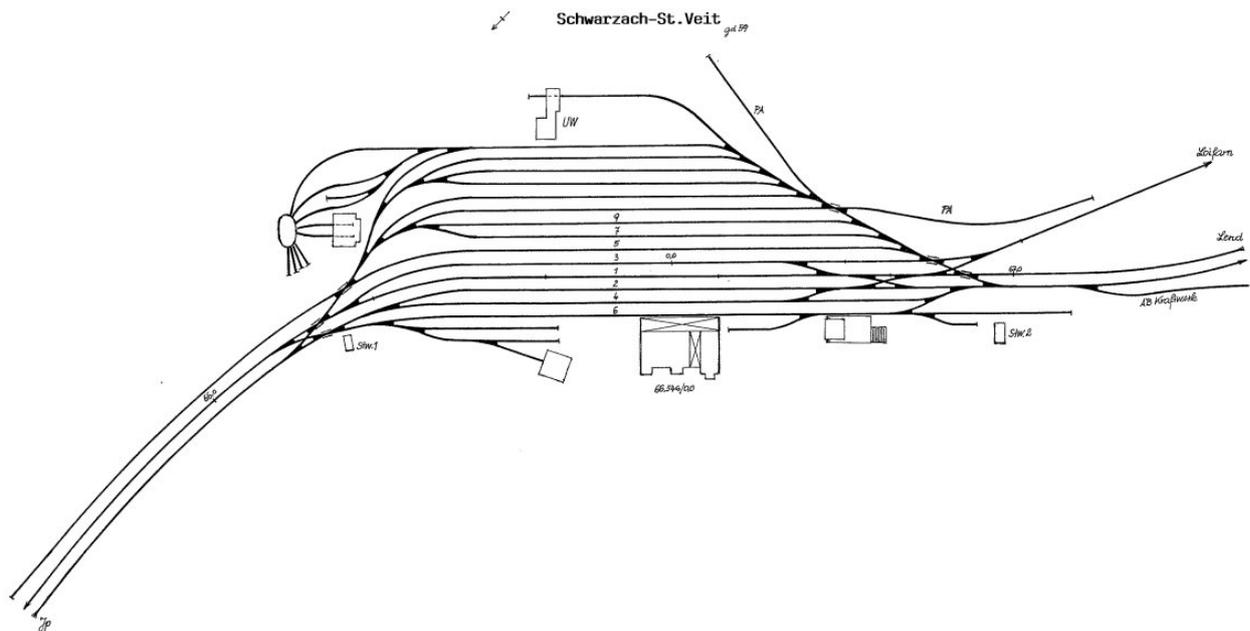
Im Stellwerkdienst, sagte Leichtlebig, hat man eine große Verantwortung, Sie wissen ja, vom Stellwerk aus werden die Weichen gestellt, ich gebe da nicht nur Anweisungen, sondern mache die ganze Arbeit allein. [...] Auf einem Metallbrett kann man den ganzen Schienenstrang überblicken.²⁶

Leichtlebig übernimmt also eine große Verantwortung im Eisenbahnbetrieb, die sehr wohl der Aufgabe eines Schriftstellers bzw. eines Regisseurs gleichgestellt werden kann. Er arbeitet nämlich wie ein Autor, der von seinem Turm die Weichen der Schicksale der verschiedenen Figuren kommandiert und je nach Bedarf die Erzählstränge auseinandergehen, sich parallel hinterherrennen und wieder zusammenkommen lässt. In der Eisenbahn kann man eine Spiegelung der Literatur sehen, wo die Schienen nicht bloß den Verkehr von Personen und Gütern ermöglichen, sondern auch die Vermittlungsfläche von Ideen und Gedankengängen darstellen, die von einem Autor gelenkt werden. Die Figur des Autors scheint aber eine noch größere Bedeutung zu gewinnen, wenn man bedenkt, was der Doktor Leichtlebig sagt: „Die Leute im Stellwerk [...] sind doch die wichtigsten Leute im ganzen Eisenbahngetriebe, nicht wahr?“²⁷ So wie das Stellwerkpersonal das Wichtigste im Eisenbahngetriebe ist, so ist der Autor die zentrale Figur des Literaturbetriebs: Ohne ihn würde der primäre Stoff für die ganze Buchbranche fehlen, für die Leserschaft, die Literaturwissenschaft und die Lieferungsinfrastrukturen (Buchhandlungen und Büchereien). Der Gleisplan des oberösterreichischen Bahnhofs von Attnang-Puchheim, wo der Protagonist angestellt ist, kann diese Idee sehr deutlich veranschaulichen. So schaute dieser 1959 aus:

²⁶ AL, S. 53.

²⁷ Ebd., S. 63. Man denke aber auch an die Gedanken des Protagonisten: „Die Leute in den Stellwerken sind gut vertraut mit den Anlagen ihres Bahnhofs, sie kennen auf Grund von Schulung und Praxis alle Geleise und Weichen und alle Kombinationsmöglichkeiten innerhalb dieses Labyrinths im Schlaf“ (ebd., S. 74).

Veit die Reiberei mit dem Postvorsteher hat), die Baracken und die Eisenbahnerhäuser, Öltanks, das Hauptgebäude mit der Trafik, den Schaltern, der Verwaltung und der Restauration; und auf der anderen Seite, nördlich der Gleise, nicht weit vom Berghang, die heute verschwundenen, alten Lokomotivschuppen mit abgestellten Dampflokomotiven und aufgelassenen Personenwagen. Es handelt sich um eine sehr präzise Schilderung, die folgender, ebenfalls aus 1959 stammender maßstäblicher Zeichnung des Schwarzacher Gleisplans ziemlich ähnlich ist – dass dieses Bild kopfüber aufgezeichnet wurde, ist hier nur vorteilhaft, weil es dem Zuschauer den Eindruck vermittelt, er befände sich wie Leichtlebig in St. Veit und sehe ins Tal hinunter:



31

Auch auf die akustische Dimension des Zugverkehrs bei diesem Knotenpunkt wird Wert gelegt. Vor allem die Züge, die von den verschiedenen Richtungen eintreffen, werden mit bestimmten lautlichen Eigenschaften gekennzeichnet, unter welche sich auch das Krächzen der Bahnhofsanagen mischt:

Die Züge aus dem Westen kündigten sich mit einem dunklen Rollen an, die aus dem Osten mit einem unterirdischen Rauschen; die aus dem Süden polterten langsam von der Höhe herunter in den Bahnhof hinein. Ein Lautsprecher warf zum Teil entzifferbare Fetzen herauf.³²

³¹ Gleisplan von Schwarzach-St. Veit, gezeichnet von Herrn Günter Apfelthaler, 1959. Mit freundlicher Genehmigung des Autors und von www.sporenplan.nl.

³² AL, S. 67.

Leichtlebig hat für die Eisenbahn eine richtige Leidenschaft entwickelt und kann nicht mehr davon loskommen. Selbst im Urlaub, in Schwarzach, begibt er sich zum Bahnhof, schaut sich stundenlang die Züge an, überlegt sich, ob er diesen Kollegen doch ansprechen soll oder nicht. Er vergleicht die Eisenbahn mit einem großen Spielzeug, wo immer unermüdliche Vitalität und Hochbetrieb herrschen. Diese Neigung für die Züge könnte sehr wohl autobiografischen Charakter haben. Bernhard lernte das Autofahren erst Ende der fünfziger Jahre, so dass ihm Züge mindestens bis dahin die Hauptbewegungsmöglichkeit darstellten:³³ Es ist also nicht auszuschließen, dass die Bahn auch auf ihn eine gewisse Faszination ausübte und dass es das wiederholte Zugfahren – u.a. über Schwarzach-St. Veit und Attnang-Puchheim – war, das in ihm solche Ideen erweckte.³⁴

In *Leichtlebig* findet man aber nicht nur eine bessere Erklärung der metaphorischen Funktion der Eisenbahn in der Erzählweise – und also des Titels des Romanprojekts *Schwarzach St. Veit*. Der Protagonist liest in Schwarzach ein Buch von Lenin, das er von Attnang mitgebracht hat, und denkt dazu:

Lenin, dachte er, ist eine Fundgrube für einen sich mit der Umwelt auseinandersetzen wollenden Menschen, für einen, der mit dieser Umwelt fertig werden will. Das ganze Buch besteht im Grunde genommen nur aus Verhaltensmaßregeln, aus ganz einfachen Sätzen, die einen das Gestrüpp, das einem urwaldgleich wuchert, lichten läßt Schritt für Schritt.³⁵

Das dichte Gestrüpp, das Bild des Urwalds, das Konzept des progressiven Lichtens: Das ist der Wald, in welchem sich Labil und Bucklich verirrt haben. In diesen Zeilen ist dieselbe Idee enthalten, auf welcher der Titel *Der Wald auf der Straße* basiert: Es ist die physische Verirrung der

³³ Maja Lampersberg behauptete, sie selbst habe dem jungen Bernhard das Fahren beigebracht (Fialik, S. 111: „Und dann habe ich dem Thomas das Autofahren beigebracht, da war er sehr geschickt. Aber einmal, plötzlich schaue ich hinunter, ist das Auto weg. Ohne Führerschein und ohne Papiere ist er gefahren, einfach auf die Straße hinaus“).

³⁴ Ein anderer österreichischer Bahnhof – ein Grenzbahnhof – erwies sich als verhängnisvoll für die Entstehung eines Meisterwerks der Weltliteratur. Im Jahr 1915, unmittelbar nach Italiens Kriegserklärung an Österreich, wurde James Joyce auf der Flucht in die Schweiz in Feldkirch angehalten und riskierte – vermutlich wegen der Intervention eines Kriegsfanatikers –, nicht über die Grenze gehen zu können. Während eines späteren Aufenthalts in Feldkirch im Spätsommer 1931, am Bahnhof – wo er die durch und durch Bernhardeske Gewohnheit angenommen hatte, jeden Abend um 19:30 Uhr dem An- und Abfahren des Expresszugs Paris-Wien beizuwohnen –, hat er rückblickend seinem Freund Eugène Jolas (1894-1952) folgende Worte anvertraut: „Over on those tracks there [...] the fate of *Ulysses* was decided in 1915“ (Eugène Jolas, *My Friend James Joyce*, in Eugène Jolas, *Critical Writings, 1924-1951*, Northwestern University Press, Evanston, 2009, S. 398). Diesen Verweis verdanke ich Dominik Hagmann.

³⁵ AL, S. 82.

Protagonisten am Anfang des Textes, aber es ist auch und vor allem das allmähliche Klarwerden mit dem Knäuel von Ideen und Plänen, die den Kopf des Autors beschäftigen. Wie mit den verschiedenen Erzählsträngen von *Schwarzach St. Veit*, die in *Der Wald auf der Straße* neu organisiert werden mussten.

Bleiben wir aber bei der Eisenbahn. Diese Fixierung des Protagonisten verweist auch auf einen anderen Aspekt, und zwar auf die Entfremdung, die eine hochpräzise, nie ausruhende Beschäftigung wie der Eisenbahndienst in einem Individuum generiert. Es ist eine Thematik, die in der Literaturgeschichte sehr oft behandelt wurde, am besten vielleicht in Uwe Johnsons Roman *Mutmaßungen über Jakob*, der u.a. eine interessante Parallele zu *Leichtlebig* aufweist. Ähnlich wie *Leichtlebig*, arbeitet Jakob allein in einem Werkstellenturm in der DDR und muss unaufhörlich die Geschehnisse des Bahnbetriebs verzeichnen:

Das Papier auf der schrägen Tischplatte vor ihm war eingeteilt nach senkrechten und waagerechten Linien für das zeitliche und räumliche Nacheinander der planmäßigen und der unregelmäßigen Vorkommnisse, er verzeichnete darin mit seinen verschiedenen Stiften die Bewegungen der Eisenbahnzüge auf seiner Strecke von Blockstelle zu Blockstelle und von Minute zu Minute, aber eigentlich nahm er von dem berühmten Wechsel der Jahreszeiten nur die unterschiedliche Helligkeit wahr, am Ende machten die Minuten keinen Tag aus sondern einen Plan.³⁶

Man denke aber auch an die naturalistische Novelle *Bahnwärter Thiel* von Gerhard Hauptmann, die sich mit dem sozialen Umfeld der Eisenbahner auseinandersetzt, in welchem der Protagonist am Schluss wahnsinnig wird, oder an die noch frühere short story *The Signal-Man* – Teil der Eisenbahn-Sammlung *Mugby Junction* – von Charles Dickens, wo die ständige Wiederholung von immer gleichen Aufgaben an das Spukhafte grenzt.

Leichtlebig setzt sich aber sehr realistisch und empathisch mit der Lage nicht nur der Eisenbahner, sondern im Allgemeinen der Arbeiter auseinander, die Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre massenweise an verschiedenen Baustellen und Fabriken im Pongau beschäftigt waren – man denke diesbezüglich an den Einstieg des zweiten Tages in *Frost*: „Dazu die Stimmen von Arbeitern und Arbeiterinnen, die aus der Nachtschicht heimkehren. Ihnen galt sofort meine Sympathie“.³⁷ *Leichtlebig* beobachtet nämlich nicht nur seine Eisenbahnerkollegen

³⁶ Uwe Johnson, *Mutmaßungen über Jakob*, Suhrkamp, Frankfurt, 2000, S. 20. Die starke thematische Affinität zwischen diesem Text und dem *Leichtlebig*-Fragment ist vielleicht unabsichtlich. Es ist trotzdem interessant zu bemerken, dass Johnsons Roman 1959 erschien, also ungefähr zwei Jahre vor Bernhards Fragment.

³⁷ TBW 1, S. 8.

am Bahnhof, im Gasthaus trifft er auch Bauarbeiter vom Kraftwerk, die viel verdienen und deswegen viel Geld dort ausgeben können, wie auch Arbeiter der Zellulosefabrik. Er denkt viel über den eigenen Beruf nach, über die Uniform, die er in Attnang immer trägt, selbst bei den Versammlungen der Gewerkschaft, da er keine Zeit hat, sich umzuziehen. Er beschreibt das Leben mit den anderen Eisenbahnern, die Theater- und Kinovorstellungen, die monatlich von der Partei angeboten werden, alles Momente des Zusammenseins einer in sich abgeschlossenen Welt, die sehr an diejenige des Steinbruchs von *Jauregg* erinnert. Auch die Tätigkeit als Autor für das Eisenbahnerblatt zeugt von einem gewissen politisch-sozialen Engagement seitens Leichtlebig, der von den Kollegen zu Artikeln über Themen wie Überstunden, Nachtdienstzeit, Kinderbeihilfe und Wehrdienstpflicht ermuntert wird. Nicht zuletzt drängen sie darauf, dass er auch über die Notwendigkeit der Verstaatlichung schreibt, ausgerechnet das, wogegen sich Labil mit Vehemenz in *Schwarzach St. Veit* äußert. An Details wie diesen lässt sich beobachten, dass es mit der snobistischen, überlegenen Welt des ersten Romanversuchs vorbei ist – zumindest vorübergehend. Die Dekadenz der höheren Gesellschaft wird freilich noch in vielen Werken Bernhards thematisiert, aber für sie gibt es in *Frost* und in dessen Vorstufen keinen Platz mehr.

5.1.2 *Argumente eines Winterspaziergängers*

...diese Landschaft ist die häßlichste, die ich kenne, sagte der Doktor, sie ist häßlich und droht fortwährend, sie ist wild und voll böser Erinnerungspartikelchen, eine den Menschen zerzausenden Landschaft...³⁸

Argumente

Im gleichen 2013 veröffentlichten Band ist nicht nur *Leichtlebig*, sondern auch ein zweiter Text enthalten, der eine direktere Vorstufe zu *Frost* darstellt, nicht unwahrscheinlich ein Auszug aus dem damals entstehenden Debütroman, wie der Titel verrät.³⁹ Bei *Argumente eines Winterspaziergängers*. *Auszug* handelt es sich um ein auf Mai-Juni 1962 datierbares Manuskript, das im

³⁸ AL, S. 11.

³⁹ Der nie erwähnte Handlungsschauplatz von *Argumente* ist sehr wahrscheinlich bereits Weng, nicht mehr Schwarzach. Trotzdem wird dieser Text als konsequente Weiterentwicklung von *Leichtlebig* hier behandelt, damit sich die nächsten Kapitel ausschließlich auf die inhaltliche und stilistische Analyse des Übergangs vom *Schwarzach*-Projekt zu *Frost* konzentrieren können.

Nachlass von Bernhards langjährigem Freund Gerhard Fritsch aufgefunden wurde. Dabei handelt es sich vermutlich um einen für die Publikation in „Wort in der Zeit“ vorgesehenen Text – Fritsch war damals Redakteur dieser Zeitschrift –, was aber aus unbekanntem Gründen nicht geschah.⁴⁰ Der Text besteht aus einer Reihe von 37 Monologauszügen des Winterspaziergängers, eines namenlosen Doktors, der jedenfalls wegen des Inhalts der Selbstgespräche auf den Maler Strauch zurückgeführt werden kann. Es sind nämlich Passagen, die meistens wortwörtlich – aber nicht selten mit kleineren Umformulierungen – an verschiedenen Stellen von *Frost* vorkommen. Man denke z.B. an die als Motto für dieses Kapitel verwendete Stelle,⁴¹ oder einfach an den Einstieg der *Argumente*:

Eine teuflische Mannesfurcht, müssen Sie wissen, hat mich den Selbstmord zurückdrängen lassen... dann kamen die Überlegungen, aus dem Dunkel herauf, überhaupt der Verkehr mit mir selbst... eine durch mich sehr ausgeprägte Normalität... aber ich habe das Recht, Erklärungen abzugeben, Überzeugungen meiner Menschennatur... dieser Zustand der ungeheuren Entwicklung des Geistes und seiner Innenwelt...⁴²

Dieselbe Stelle kommt am Anfang des siebenundzwanzigsten Tags in *Frost*:

Eine teuflische Furcht, müssen Sie wissen, hat mich den Selbstmord immer zurückdrängen lassen. Da kamen dann Überlegungen aus dem Dunkel herauf, überhaupt der Verkehr mit mir selbst, eine durch mich sehr ausgeprägte Normalität. Überzeugungen meiner Menschennatur, dieser ungeheure Zustand der Entwicklung des Geistes und seiner Innenwelt...⁴³

Oder man sehe den letzten Monolog, der mit dem Einstieg des sechsten Tages übereinstimmt:

...im Sommer müssen Sie hier fortwährend gegen Millionen Mücken kämpfen, das macht diese Sumpfggend... Sie werden bald wahnsinnig in die Mitte des Waldes getrieben... aber selbst im Schlaf verfolgen Sie diese Mücken, die Schwärme, müssen Sie wissen... Sie fangen zu laufen an, aber sie [sic] finden natürlich keinen Ausweg...⁴⁴

⁴⁰ AL, S. 141f.

⁴¹ Vgl. TBW 1, S. 202.

⁴² AL, S. 7.

⁴³ TBW 1, S. 328.

⁴⁴ AL, S. 42.

Und hier dieselbe Stelle in *Frost*:

Im Sommer müssen Sie hier fortwährend gegen Millionen Mücken kämpfen. Das macht das Sumpfstück. Sie werden bald, wahnsinnig, in die Mitte des Waldes getrieben, aber selbst im Schlaf verfolgen Sie diese Mücken, die Mückenschwärme. Sie fangen zu laufen an, aber Sie finden natürlich keinen Ausweg.⁴⁵

Interessant ist, dass der erste Monolog von *Argumente* am Ende von *Frost* vorkommt, der letzte hingegen ganz am Anfang zu finden ist. Das hat natürlich mit der in dieser Arbeit reichlich dokumentierten zer- und verlegenden Schreibweise Bernhards zu tun.

Die *Argumente* kennzeichnen einen entschlossenen Übergang zur Poetik von *Frost*. Wenn *Leichtlebig* eine Annäherung darstellt, wo Umgebung, Atmosphäre und einige Figuren skizziert werden, sozusagen die Prämissen für die Erschaffung jenes berühmten negativen Kosmos setzt, ist hier die Verwandlung zur überall schwebenden Ausweglosigkeit definitiv vollzogen. Die vom Doktor angesprochenen Themen und seine (pseudo)philosophischen Thesen sind von solcher Härte, Radikalität und Bitterkeit, wie sie in der vorigen Textstufe nirgends zu finden sind. *Leichtlebig* ist fragmentarisch geblieben, und trotzdem kann sich der Leser für diese kuriose Geschichte kein katastrophales Ende vorstellen. Die *Argumente* sind auch ein bloßes Bruchstück von *Frost*, und dennoch ist es schon möglich zu erahnen, dass sich hinter den un schlüssigen, großwahn sinnigen Sätzen des Doktors etwas wirklich Schlimmes vorbereitet.

Aus philologischer Sicht kann man schließlich die Reihenfolge der zwei Texte bestreiten. Da haben die Herausgeber *Argumente* den Vorrang geben wollen, sicher mit dem Gedanken, dass der Leser den Stil sofort erkennen würde und mehr Interesse für die unmittelbare Vorstufe zu *Frost* haben könnte als für ein unbekanntes Fragment. Eine genetisch affine Vorgangsweise ist das aber freilich nicht, da *Leichtlebig* – obwohl nicht genau datierbar – nicht nur vor *Argumente* geschrieben wurde, sondern den ersten bekannten Prosa-Versuch nach *Der Wald auf der Straße* und den ersten Schritt in Richtung *Frost* darstellt. Davon zeugen die vielen Affinitäten, die in den vorigen Kapiteln hervorgehoben wurden, wie etwa die Rolle der Eisenbahn oder das Lichten des Ideengestrüpps, zwei Bilder, die in *Leichtlebig* am klarsten thematisiert aufscheinen und in der wirbelnden Prosa von *Frost* wieder untertauchen sollten. Andererseits muss man auch zugeben, dass das Bild des Winterspaziergängers sehr gut zur Poetik Bernhards passt – man denke an Strauch, aber auch an die Erzählung *Viktor Halbnarr* –, und dass dies also für eine Werbeaktion

⁴⁵ TBW 1, S. 42.

besser geeignet sein kann als ein fast komplett unbekannter „Herr Leichtlebig“, den der Bernhard-Leser – nicht zuletzt wegen einer gewissen Assonanz – höchstens auf „Herrn Labil“ zurückführen kann. Vorausgesetzt, man weiß, wer Labil ist.

5.2 Aufstieg in die Finsternis. Von Goldegg nach Weng

Der in dieser Arbeit bereits zitierte Aufsatz, in welchem Martin Huber einen ersten Umriss von *Schwarzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße* zeichnet, heißt *Von Schwarzach St. Veit nach Weng*. In diesem Text – der sich im Grunde aus Passagen speist, die bereits im Kommentar zum Werkausgabe-Band 1 (*Frost*) und in dem um drei Jahre jüngeren Aufsatz „*Alles Zusammen ist das Ganze*“ enthalten sind – wird eine kurze Textgenese skizziert, etliche signifikante Passagen sind erläutert, und es wird anhand einiger Beispiele gezeigt, wie der *Schwarzach*-Stoff für *In der Höhe* umgearbeitet wurde. Zum Schluss werden von Huber vier Thesen zum Übergang zu *Frost* formuliert, die folgendermaßen zusammengefasst werden können:⁴⁶

- 1) Einige Themen des *Schwarzach*-Projekts werden auch in *Frost* übernommen, aber hier ist Form und Erzählweise komplett neu.
- 2) Aus den endlosen Gedanken und Gedankengängen von *Schwarzach St. Veit* wird eine externe Figur herauskristallisiert, Strauch, die keine Selbstprojektion des Autors mehr ist – man denke an die Figuren von David und Karl.
- 3) In *Frost* scheint dank der Verwendung von „sagte er“ u.Ä. zum ersten Mal die Bernhard'sche Musikalität klar auf.
- 4) Eine provokatorische Frage: Ist Bernhards Erfolg auf den Verzicht auf eine extreme, äußerst kühne Syntax zurückzuführen?

Dabei handelt es sich um Behauptungen, die einerseits völlig akzeptiert und unterstützt werden können, andererseits aber – mindestens teilweise – klargestellt werden sollten. Auf den nächsten Seiten werden die oben angeführten Thesen anhand von konkreten Beispielen überprüft, um zu sehen, worin sich die beiden Projekte grundsätzlich unterscheiden.

⁴⁶ Vgl. Huber 2006, S. 41f.

5.2.1 Motive des Übergangs

5.2.1.1 Orten- und Figurenapparat

Die erste These Hubers bezieht sich auf die inhaltlichen Aspekte des Übergangs und fokussiert alleine auf ein sehr breites Spektrum von Motiven, die hier und in den folgenden Kapiteln erörtert werden. Freilich handelt es sich um eine Auswahl der Hauptmotive, die exemplarisch zeigen soll, wie der Übergang erfolgt ist, was aufgehoben und was übernommen werden konnte. Der Titel von Hubers Aufsatz bietet bereits einen interessanten Ausgangspunkt. Im Titel *Von Schwarzach St. Veit nach Weng* bezieht sich das Toponym ‚Weng‘ – ein Ortsteil von Goldegg – auf den Schauplatz der Handlung von *Frost* und ist offenkundig eine Metonymie für diesen Roman. Dennoch wird es mit demselben Niveau von ‚Schwarzach St. Veit‘ gleichgestellt, das wiederum nur Titel und kein Handlungsort ist. Der Titel *Schwarzach St. Veit* in W 148/14 bezieht sich nämlich bloß auf den Eisenbahnknotenpunkt und auf die übertragene Bedeutung dessen im Schreibakt. Das Einzige, was am Schwarzacher Bahnhof passiert, ist die Diskussion zwischen Labil und dem Postvorsteher, die an mehreren Stellen – vor und nach der ausführlichen Schilderung der Missetat – erwähnt wird. Der wahre Schauplatz der Handlung – zumindest, was den Strang Labil-Bucklich anbelangt – ist nämlich das in der Gemeinde Goldegg im Pongau situierte Schloss Goldegg. Bei der Analyse des Übergangs vom *Schwarzach*-Projekt zu *Frost* sollte also vielmehr von dem Weg die Rede sein, der von Goldegg nach Weng führt, nur ein paar Kilometer nordwestlich und leicht höher als das Schloss. Das zeugt von einer beinahe totalen Übereinstimmung der Geographie beider Texte, und dennoch genügt diese kleine Ortverlegung, um eine ganz andere Atmosphäre zu schaffen.

Weng ist „der düsterste Ort“,⁴⁷ den man sich vorstellen könne, ein von Gott verlassenes Dorf in einem finsternen Alpental. In den Augen des Famulanten sieht es aus, als würde es paradoxerweise hoch oben und gleichzeitig doch tief in einer Schlucht bzw. in einer Grube liegen, eingekesselt zwischen riesigen Felsen. Selbst der Wortlaut des Dorfnamens scheint auf die harte Beschaffenheit der Gegend zu verweisen – ‚Weng‘ klingt äußerst ähnlich wie das Adjektiv ‚eng‘ –, und irgendwie ist es, als würde sich auch die Word-Autokorrektur spontan an diesem Prozess der semantischen Reduktion beteiligen – ‚Weng‘ wird nämlich ständig automatisch in ‚Wenig‘ umgeschrieben. Das obskure Bergdorf ist freilich eine dem Schloss des Grafen in *Schwarzach St.*

⁴⁷ TBW 1, S. 10.

Veit diametral entgegengesetzte Kulisse, eine elegante Sommerfrische für vornehme Gäste mit geräumigem Park, Dienerschaft und Chauffeur. Man darf aber nicht vergessen, dass das Schloss sich als bloße Fassade erwiesen hat, die das Zerfallen der wohlhabenden, adeligen Struktur kaum mehr zu verstecken vermag. Es ist also das Elend, das im Zentrum beider Werke steht, vor allem menschlich, aber auch finanziell: Ist dies in *Schwarzach St. Veit* nur noch leicht angedeutet, kann man seine fortgeschrittene, hoffnungslose Phase in *Frost* sehr deutlich spüren.

In beiden Texten wird die Problematik der Industrialisierung des Tals behandelt. Der Graf hat Dr. Vogl das ganze Anwesen verkaufen müssen, das wiederum bereits vom Realitätenvermittler einem Zementwerk und einer chemischen Industrie weiterverkauft wurde; gleichzeitig hat auch der Neffe des Grafen Pläne zum Umbau des Schlosses, die an die kühneren Vernichtungsprojekte des Sohnes des Fürsten Saurau in *Verstörung* erinnern. Die Präsenz von Werken und Fabriken wird auch in *Frost* – über *Leichtlebig* – weit und breit thematisiert: Es ist das Neue, das das Alte ersetzt, das die Natur modelliert und ihr eine andere Form verleiht. Aber die Industrie und der technologische Fortschritt, ja selbst die Jagdlust der Menschen – kurz: der Versuch, die Kräfte der Natur zu unterjochen – werden vom Maler Strauch als Faktoren der Verwüstung und Beschädigung der Umwelt identifiziert:

Die Eingriffe in den Wald ruinieren das Naturgleichgewicht [...]. Wenn diese menschlichen Eingriffe noch jahrhundertlang Raubcharakter haben, dann wird es nur noch diese grauenhaften Bilder sterbenden Waldes auf der Welt geben, wie wir sie überall sehen.⁴⁸

Und dennoch scheint das Naturbild in diesem Roman gar kein Gleichgewicht mehr zu haben, alles ist korrupt, verwest, morsch oder erstarrt wegen des winterlichen Frosts:

Die Hunde jagen sinnlos durch Gassen und Höfe und fallen auch Menschen an. Flüsse atmen den Geruch der Verwesung ihres ganzen Flußlaufes aus. Die Berge sind Gehirngefüge, an die man stoßen kann, sind bei Tag überdeutlich, bei Nacht überhaupt nicht wahrnehmbar.⁴⁹

Selbst die traumhaften Pongau-Landschaften werden als „Pestzentren“ bezeichnet.⁵⁰ Laut Wendenin Schmidt-Dengler handelt es sich um ein dermaßen negatives Naturbild, das in der ganzen Literaturgeschichte vor *Frost* ohnegleichen ist:

⁴⁸ TBW 1, S. 202.

⁴⁹ Ebd., S. 15.

⁵⁰ Ebd., S. 273.

Vor allem in *Frost* wird mit einer Radikalität wie in keinem Buch zuvor mit der positiven Naturauffassung gebrochen, ja es scheint das Buch geradezu darauf angelegt, jeden möglicherweise positiv gefaßten Naturbegriff von vornherein aufzuheben. Was darin über die Natur gesagt wird, hat auch für die späteren Bücher Thomas Bernhards Gültigkeit, wenngleich mit geringfügigen Modifikationen.⁵¹

Dieses verheerende Bild der Natur fehlt in *Schwarzach St. Veit* gänzlich: Dort ist die Natur noch ein ziemlich positives Element, die Schlossgäste spazieren im Park, Labil und Bucklich gehen in den Wald und machen ausgedehnte Runden bis zur Irrenanstalt. Nur hie und da ist eine gewisse Spannung zu spüren, wie etwa das irritierende Gestrüpp im Unterholz oder die Felsen, wo das Fräulein alleine stecken geblieben ist. Dies könnte freilich für erste Anzeichen von Versteifung gehalten werden, aber da fehlen noch jene radikale Hässlichkeit und Gnadenlosigkeit der Natur von *Frost* – man denke an die zwei Studenten, die abgestürzt und um ein Haar umgekommen wären –, die in mancher Hinsicht sehr gut die Verkommenheit der im Debütroman geschilderten Welt symbolisieren.

Diese Landschaft wirkt als Brutstätte eines ebenfalls finsternen Menschenschlags. Die Dorfleute – alle durchschnittlich sehr klein und mit schrillen Stimmen – sind zwar Randerscheinungen, die aber entschlossen als unvermeidliches Produkt des Tals charakterisiert werden, in dem sie leben:

Es gibt im Dorf Leute, die noch nie aus dem Tal herausgekommen sind. Die Brotausträgerin zum Beispiel, die mit vier Jahren angefangen hat, Brot auszutragen, bis zum heutigen Tag, an dem sie siebzig ist. Der Milchführer. Beide haben die Eisenbahn bis jetzt nur von außen gesehen. Und die Schwester der Brotausträgerin und der Mesner. Der Pongau ist für sie wie für einen anderen das finstere Afrika.⁵²

Die Idee einer furchtbaren Abkapselung gehört natürlich zur Fiktion, zum trostlosen Bild der Einwohner, das der Ich-Erzähler vermitteln will. Andererseits waren solche Existenzen noch Ende der fünfziger Jahre im Hochgebirge oder in einer ländlichen Gegend keine Besonderheit, und selbstverständlich nicht nur in Österreich. Die Rückständigkeit des Gebiets wegen des furchtbaren Kriegs und des noch nicht ganz ausgebauten Verkehrsnetzes einerseits, die niedrige

⁵¹ Wendelin Schmidt-Dengler, *Drei Naturen: Bernhard, Jandl, Handke – Destruktion, Reduktion, Restauration. Anmerkungen zum Naturbegriff der drei Autoren*, in Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler – Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien, 1989, S. 67.

⁵² TBW 1, S. 21.

Lebensqualität und mangelnde Bildung andererseits sorgten dafür, dass ein überhaupt nicht geringer Teil der Alpenbevölkerung dem von Bernhard gelieferten Bild nicht ganz unähnlich war.

Unter diesen flüchtigen Erscheinungen stechen einige Figuren deutlicher konturiert heraus. In dem dunklen Gasthaus verweilt der Maler Strauch, wahrer Protagonist des Romans und Objekt der Beobachtungen des jungen Medizinstudenten. Er ist Maler – genau wie Karl in *Schwarzach St. Veit* –, aber vor allem redet er endlos über philosophische und pseudophilosophische Themen, die den Stempel der Ausweglosigkeit tragen und immer schwunghaft, ja fast ohne Unterbrechungen behandelt werden: „Wie alte Leute Speichel, so stößt der Maler Strauch seine Sätze aus“.⁵³ Er ist das Endprodukt der Studie eines Menschentypus, die mit dem Studienrat in *Jakob Zischek* und *Hufnagl* angefangen und sich über Labil in *Schwarzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße* entwickelt hat. Strauch beschäftigt sich mit denselben Themen wie seine Vorgänger, spaziert gerne mit einem Gefährten, der bereit ist, seine Zeit für seine pausenlose Rederei zu opfern. Bei diesen Spaziergängen hat er immer einen Stock dabei, der – wie der Assistent dem Famulanten sagt – kein einfacher Gehstock ist („Beobachten Sie die Funktion des Stockes in der Hand meines Bruders, beobachten Sie sie genauestens“).⁵⁴ Die Handhabung des Stockes durch Strauch fällt an mehreren Passagen deutlich auf, wo der Gegenstand statt zum Gehen zu ganz anderen Zwecken verwendet wird, wie etwa um den Famulanten anzuhalten („daß er also schon vor dem Lärchenwald plötzlich hinter einem Baum hervorsprang und seinen Stock so, als wollte er mir den Weg versperren, ausgestreckt hielt“),⁵⁵ oder um den Schnee von den Ästen fallen zu lassen („Er zog mit seinem Stock an einem schweren Ast, so daß der Schnee auf uns herunterfiel“).⁵⁶ Dasselbe Objekt dient Labil in *Schwarzach St. Veit* auch zu einer anderen Funktion, nämlich den Postvorsteher zu prügeln und dessen Gehilfen zu drohen. Aber bereits in den ersten zwei Hauptfassungen ist der Studienrat von seinem Gehstock untrennbar, und in *Hufnagl* kommt zum ersten Mal eine Aussage vor, die in jede Hauptfassung bis in *In der Höhe* übernommen wurde:

⁵³ Ebd., S. 25.

⁵⁴ Ebd., S. 12.

⁵⁵ Ebd., S. 37.

⁵⁶ Ebd., S. 38.

[...] in Richtung auf Salzburg, mit erhobenem Stock: sie alle haben mich auf dem Gewissen, *sie und ihre Nachkommen!*, er steht auf, verabschiedet sich, lässt mich sitzen, ich gehe in die Stadt zurück, [...] ⁵⁷

In der Höhe enthält auch eine andere Passage, in welcher der Stock anders benutzt wird als gewöhnlich: „mit dem Stock schlägt er in die Schlangenblätter hinein, so gibt es tausenderlei Figuren, die sich auflösen und wieder zusammensetzen“. ⁵⁸ Auf diese Weise scheint der Stock eine schöpferische Funktion zu absolvieren und lässt vor den Augen der namenlosen Figur – sehr wahrscheinlich ursprünglich Labil – eine Reihe von Szenen auftauchen, die an einen anderen Moment erinnern: die nicht veröffentlichte Offenbarung Labils, der vor sich, fast im Halbschlaf, die Bilder von *Ereignisse* fließen sieht. ⁵⁹

Die anderen Hauptfiguren von *Frost*, die Wirtin und der Wasenmeister, kommen in den Hauptfassungen des *Schwarzach*-Projekts nicht vor – nur der Wasenmeister scheint hie und da flüchtig auf. ⁶⁰ Erst in *Leichtlebig* lernt sie der Leser richtig kennen, wo ihre charakteristischen Züge bereits erkennbar und gut definiert sind. Da bietet u.a. die Wirtin dem Eisenbahner ein Glas Sliwowitz an – einen Obstbrand aus Pflaumen slawischer Tradition –, wie sie es auch in *Frost* mit dem Famulanten macht, nachdem dieser den Weg vor dem Gasthaus freigeschaufelt hat. ⁶¹ Gerade das Gasthaus stellt ein letztes *trait d'union* mit dem Kosmos von *Schwarzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße* dar. In diesen zwei Fassungen machen Labil und Bucklich nach ihrem Ausflug zur Irrenanstalt eine Rast in einem Gasthaus, in dem sie Most trinken – was *In der Höhe* betrifft, ist bereits hervorgehoben worden, dass darin auch das Schloss in ein Gasthaus verwandelt wurde, so dass beide Schauplätze nicht mehr zu unterscheiden sind. Im *Schwarzach*-Projekt ist dies aber freilich ein Ort der Ruhe, der keineswegs in Verbindung mit der Wenger Herberge gebracht werden kann. Das Gasthaus von *Frost* ist nämlich ein Ort des Ekels, selbst das Walzmuster an den Wänden wirkt beunruhigend, die Wirtin erinnert den Famulanten an manche offenen „Schlachthaus Türen“ seiner Kindheit und das ihm zugewiesene Zimmer ist „so klein und so ungemütlich“ wie das Famulantenzimmer in Schwarzach – dabei handelt es sich um eine Anlehnung an *Leichtlebig* („dieses Zimmer war ungefähr so groß, wie sein Zimmer in Attnang, und

⁵⁷ TBW 11, S. 55. Vgl. auch W 148/11, Bl. 36, und W 148/14, Bl. 132.

⁵⁸ Ebd., S. 102.

⁵⁹ Siehe Kapitel 4.1.1.1 (Überschneidungen mit *Ereignisse*).

⁶⁰ Siehe Kapitel 5.1.1.1 (*Aus dem Leben eines Bahnbediensteten*).

⁶¹ Vgl. AL, S. 87 (allerdings scheint hier die Schreibweise „Slibowitz“ auf), und TBW 1, S. 82.

es war genauso düster“).⁶² Dort finden grässliche Mittagessen statt, das Gastzimmer ist zum Platzen voll, die Arbeiter drücken sich einander, sitzen auf Kübeln und hocken auf dem Boden:⁶³ Es ist eine Weiterentwicklung des in *Leichtlebig* beschriebenen Mittagessens, ein chaotisches, frugales Mahl, das den eleganten Banketten im Schloss des Grafen diametral entgegengesetzt ist. Trotz aller Unterschiede spielt das Gasthaus auch im *Schwarzach*-Projekt eine nicht geringe Rolle: Es ist nämlich zu bedenken, dass das letzte Kapitel von *Der Wald auf der Straße* „Gasthaus Rosamunde“ hieß,⁶⁴ und – noch wichtiger – dass der Titel von *In der Höhe* ursprünglich „Das Gasthaus. Ein Wochenende“ bzw. „Gasthaus Klein. Fragment“ lauten sollte.⁶⁵

5.2.1.2 Religion

Die frühe Produktion Bernhards ist von einer religiösen Dimension durchtränkt, bei weitem mehr als die späten Werke. Die *Neun Psalmen* der Lyriksammlung *Auf der Erde und in der Hölle* und *Psalm* selbst sind vielleicht das deutlichste Merkmal dieser Phase: Damit schließt sich Bernhard einer ganzen Tradition des 20. Jahrhundert an, die sich von derjenigen der Romantik – der Hymnentradition – wesentlich unterscheidet. Nicht mehr die lobensvollen Schwunggebete zu einem romantisierten, idealisierten Gott, sondern das Bittgebet, in dem der vom widrigen Schicksal ermattete Mensch vor dem Göttlichen niederkniet. Es ist die „andere Tradition“, die von einer ganzen Reihe von Autoren aufgegriffen – von Trakl über Brecht, Sachs, Celan und Lavant bis Dürrenmatt –, und die von Chiara Conterno ausführlich analysiert wurde:

Im desorientierten und desorientierenden 20. Jahrhundert greifen die Dichter auf die andere Tradition, d.h. auf die der Psalmen zurück, um sowohl die Weltgeschehnisse als auch ihre Weltanschauung und ihren inneren Zustand auszudrücken, denn die Psalmen bieten ihnen sowohl ein stilistisches als auch ein funktionales und strukturelles Muster.⁶⁶

⁶² TBW 1, S. 9; AL, S. 86.

⁶³ Vgl. TBW 1, S. 27.

⁶⁴ Siehe Kapitel 3.3.4 (*Der Wald auf der Straße*).

⁶⁵ Siehe Kapitel 3.2 (*Dokumente zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte*), Nr. 19, und Kapitel 3.3.4 (*Der Wald auf der Straße*).

⁶⁶ Chiara Conterno, *Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2014, S. 30.

Vor allem hebt Conterno die multiplen formellen Möglichkeiten hervor, die die Psalm-Struktur charakterisieren, wie Wiederholungen, Anaphern und freirhythmische Langzeilen, die den Übergang von der Lyrik zur Prosa sehr leicht machen. Und das sind nämlich alle Eigenschaften der Sprache Bernhards, die bereits in den poetischen Texten – nicht nur in den *Psalmen* – auffallen und die auch überwiegend in seinen Prosawerken vorkommen.

Die Idee der menschlichen Hinfälligkeit, die aber auch mit einer starken Rebellion gegen die Gesellschaft, die Welt und Gott selbst kombiniert ist, durchdringt die ganze Lyrik und geht über ihre Grenzen hinaus. In *Frost* ist das Vaterunser *ex negativo* das markanteste Beispiel:

Vater unser, der du bist in der Hölle, geheiligt werde kein Name. Zukomme uns kein Reich. Kein Wille geschehe. Wie in der Hölle, also auch auf Erden. Unser tägliches Brot verwehre uns. Und vergib uns keine Schuld. Wie auch wir vergeben keinen Schuldigern. Führe uns in Versuchung und erlöse uns von keinem Übel. Amen.⁶⁷

So hart und harsch diese Passage auch klingen mag, stellt sie keine absolute Neuigkeit in der Poetik Bernhards dar. Darin kann man nämlich den Widerhall von manch anderen frühen Texten finden, wie vom Titel der Lyriksammlung *Auf der Erde und in der Hölle* selbst und von *Psalm* („Führe mich in Versuchung“).⁶⁸ Dieses Gebet, das zwar auf jede Hoffnung, auf jede Rettung verzichtet, aber trotz der starken Negativität immerhin ein Gebet bleibt, weil darin ein Kontakt zu Gott gesucht wird, steht auch laut Josef Mautner „in einer stilistischen Kontinuität zur frühen Lyrik, in der häufig traditionelle Gebetsformulierungen transformiert werden“.⁶⁹ Mautner analysiert gründlich das ambivalente Verhältnis Bernhards zum Katholizismus, das im Frühwerk sehr präsent ist. Vor allem wird ein entscheidender Widerspruch hervorgehoben, den Bernhard bereits in sehr frühen Jahren erkennen sollte, nämlich das Aufwachsen in zwei relativ verschiedenen Milieus gleichzeitig, in der erzkatholischen österreichischen Provinz einerseits und in der unkonventionellen, überhaupt nicht *tout court* katholischen Familie andererseits. Diese Ambivalenz überlebt laut Mautner auch in seiner frühen Poetik, die zwar eine sehr kritische Auseinandersetzung mit der Religion aufweist, aber nie zu ihrer totalen Vernichtung führt: Einige ih-

⁶⁷ TBW 1, S. 221.

⁶⁸ TBW 21, S. 258.

⁶⁹ Josef P. Mautner, *Nichts Endgültiges. Literatur und Religion in der späten Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008, S. 98.

rer Elemente werden manchmal fast blasphemisch verwendet, aber trotzdem wird sie weiter behandelt, sie nimmt doch eine höhere Form an und wird zu einem „Ort der Verzweiflung“ erhoben.⁷⁰

Religion und religiöse Praxis sind sowohl in *Frost* als auch in *Schwarzach St. Veit* – mehr als in den anderen Hauptfassungen – ein ständig vorkommendes Thema, was z.B. aus den oft zitierten lateinischen Gebeten (in *Frost* z.B. ein Passus aus dem Psalm 51: „Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor“),⁷¹ und aus den diversen Kirchen-, Kloster- und Kapellenbesuchen hervorgeht. In beiden Texten kommt außerdem bereits das Motiv des Friedhofspaziergangs vor, das auch im autobiografischen Band *Die Ursache* zu finden ist:

Wöchentlich mehrere Male hatte mich meine Großmutter auf die Friedhöfe und in die Leichenhallen mitgenommen, regelmäßig hatte sie die Friedhöfe besucht, zuerst die Gräber der Verwandten mit mir besucht, dann lange Zeit alle anderen Gräber und Gräfte in Augenschein nehmend, wobei ihr wahrscheinlich kein einziges Grab entgangen war, sie wußte alles über alle Gräber, wie alle Gräber ausschauten, in welchem Zustand sie sich befanden und alle auf diesen Gräbern und Gräften stehenden Namen waren ihr immer geläufig gewesen, so hatte sie einen unerschöpflichen Gesprächsstoff in jeder Gesellschaft.⁷²

So geht der Ich-Erzähler am Anfang von *Schwarzach St. Veit* zwischen den Gräbern herum, so ist auch das Fräulein als Kind – ein paar Zeilen weiter unten – mit ihrer Großmutter zum Friedhof gegangen. Und so geht auch der Famulant in *Frost* zum Pfarrhaus durch den Friedhof, wo er alle Namen an den Kindergräbern liest und die Photographien anschaut.⁷³

Der Tod übt bereits in dieser frühen Phase im Kosmos Bernhards eine starke Faszination aus, die über die Friedhofsbesuche hinausgeht. Labil arbeitet an seinem Buch „Der Hang zum Tode“ in einem Schloss, wo eine ganze dämmernde Gesellschaft versammelt ist; der Famulant begibt sich hingegen nach Weng, in einen als Ort des Todes gekennzeichnetes Dorf, und begleitet dort eine Figur auf ihrem Weg zur Selbstvernichtung, während alles um sie herum auf den Tod verweist: Das Rotwerden des Bachwassers, die erfrorenen Rehe, die Stechmücken im Sommer, der Tod der Neugeborenen. Auf diese Phänomene, die in *Frost* verstreut zu finden sind, bezieht

⁷⁰ Ebd., S. 93.

⁷¹ TBW 1, S. 151.

⁷² TBW 10, S. 38.

⁷³ Vgl. TBW 1, S. 221.

sich auch Mathias Knopik, der sie in seinem Buch sehr überzeugend als „biblische Plagen in Weng“ bezeichnet.⁷⁴ In seiner Analyse der biblischen Motive geht Knopik auch auf das Bild des Turmbaus zu Babel ein, das seiner Meinung nach der Zeichnung entspricht, die der Maler Strauch mitten im Schnee um sich mit dem Stock – noch eine weitere Verwendung! – macht.⁷⁵ Im Zentrum dieser Zeichnung, die den Famulanten an ein Gemälde von Breughel dem Älteren erinnert, das er „vor Jahren einmal im Wiener Kunsthistorischen Museum gesehen“ hat, das laut Knopik nur *Der Turmbau zu Babel* (1563) sein kann, steht Strauch: Er selbst ist ein Turm der Verirrung – man denke an die biblische Sprachverwirrung als Folge des Turmbaus – und zugleich „Monolith der Rebellion gegen Gott“.⁷⁶

Das Motiv des Turmbaus kann aber auch leicht anders gedeutet werden und nicht nur Strauch, sondern das ganze Tal betreffen: Der bereits erwähnte Industrialisierungsprozess, die vielen Arbeiter auf Baustellen, im Kraftwerk und in der Zellulosefabrik, die massenweise Holz verschlingt und zu einer immer größeren Rodung der Gegend führt, können als Zeichen der Überheblichkeit des Menschen gegen die Natur und also auch gegen Gott interpretiert werden. Man denke an die Beschreibung der Sprengarbeiten für den Bau eines Stausees und an die mysteriöse Andeutung, fast eine dunkle Prophezeiung, die der Maler dazu macht:

„Ungeheuer“, sagte der Maler. „Über tausend Arbeiter kriechen da unten herum wie die Ameisen“. Indirekt aber würden durch dieses Werk Zehntausende, ja Hunderttausende beschäftigt und über Wasser gehalten. „Die Investitionen gehen in die Milliarden“. Der Staat wisse seine Quellen auszunützen, mit seiner Wissenschaft etwas anzufangen. Das sei „glorreich“. Doch sei da unten, „und nicht nur da unten, eine Bewegung im Gang, die alles noch einmal umdrehen wird“.⁷⁷

Die Arbeiter, die als „Ameisen“ bezeichnet werden, können leicht mit den Bauarbeitern des babylonischen Turms verglichen werden. Ihre Anhäufung und ihre Mühen erinnern aber auch nochmals an die Qualen der Hölle, die laut Strauch überall zu spüren ist: „Alles ist die Hölle. Himmel und Erde und Erde und Himmel sind die Hölle. Verstehen Sie? Oben und Unten sind Hier die Hölle!“.⁷⁸ Das ist eine Passage, die bereits in *Hufnagel* vorkommt, die letzten Worte des Studienrats zum Ich-Erzähler: „Hier ist die Hölle“.⁷⁹ Auch das Bild des Katafalks, mit welchem der

⁷⁴ Vgl. Knopik, S. 338-346.

⁷⁵ Vgl. TBW 1, S. 150f.

⁷⁶ Knopik, S. 353.

⁷⁷ TBW 1, S. 82.

⁷⁸ Ebd., S. 175.

⁷⁹ NLTB, W 148/11, Bl. 120. Siehe dazu Kapitel 3.3.2.1 (*Ein Roman in der Manier Dostojewskis*).

Berg vor dem Maler und dem Famulanten – sehr wahrscheinlich das Heukareck – verglichen wird („Dieser Berg hat in mir von jeher die Vorstellung eines riesigen Katafalks arbeiten lassen“),⁸⁰ ist ein Restelement des *Schwarzach*-Projekts, das in allen Hauptfassungen vorkommt: In *Jakob Zischek* und *Schwarzach St. Veit* ist der Mönchsberg ein Katafalk, in *Hufnagel* ein einfacher Berg, in *Der Wald auf der Straße* und *In der Höhe* die ganze Welt („die Welt ist ein riesiger Katafalk“).⁸¹

Tatsächlich steht der Leser in *Frost* vor einer aus den Fugen geratenen Welt, die in dieser Hinsicht mit derjenigen von *Schwarzach St. Veit* nicht mehr vergleichbar ist. In einem wirbelnden *crescendo* von Wahnsinnigkeit begleitet der Famulant den Maler, er wird ihm zum Jünger, er hört ihm zu, beobachtet ihn und notiert alles in seinem Bericht. Man erfährt, dass der Maler einige Fabulierbücher verfasst hat, die der Famulant gerne lesen möchte: „Wenn ich nur einmal an die ‚Fabulierbücher‘ Ihres Herrn Bruders herankommen könnte! Haben Sie von der Existenz dieser ‚Fabulierbücher‘, in die er alles, was ihn beschäftigt, seit vielen Jahren, Jahrzehnten, hineinschreibt, Kenntnis?“⁸² Die Bezeichnung ‚Fabulierbuch‘ ist bereits in W 148/15 aufgetaucht, unter den Blättern, die dem unveröffentlichten Projekt *Gedanken und Ansätze zu einer Philosophie der Überwindung* zugeschrieben werden können.⁸³ Auf einem Blatt steht die Überschrift „Das letzte Fabulierbuch des Malers Strauch“, und die darin enthaltenen Fragmente haben wirklich denselben Ton der Gedanken, die den Maler beschäftigten. Der Inhalt dieser Sätze – wie der Inhalt der Monologe in *Frost* – ist freilich kein erfreulicher: Obwohl die Konstellation Strauch-Famulant an die Struktur Messias-Apostel erinnert, ist der Maler in dieser verkehrten Welt kein *alter Christus*. Seine Botschaft ist alles andere als ein Evangelium, alles andere als eine frohe Botschaft, und er wirft sich vielmehr zum unerhörten Propheten einer negativen Weltanschauung auf.

5.2.1.3 Nationalsozialismus (II)

Nach der Fülle von Kriegsszenen und Elementen, die im *Schwarzach*-Komplex auf den Nationalsozialismus zurückgeführt werden können, findet man in *Leichtlebig*, dem ersten seitdem produzierten Text, fast kein Wort dazu. Das Einzige, was man darin diesbezüglich erfährt, ist die

⁸⁰ TBW 1, S. 175.

⁸¹ TBW 11, S. 25; siehe Tabelle im Kapitel 3.3.5.2 (*Narrative Bausteine von In der Höhe*).

⁸² TBW 1, S. 327.

⁸³ Man siehe Kapitel 2.3.14 (W 148/15) und 3.3.3.3 (*Schwarzach und St. Veit als Orte für mehrfache Inspiration*).

flüchtige Erwähnung der alliierten Bombardierung des Bahnhofs von Attnang-Puchheim, die Tatsache, dass der Protagonist bei der Bahn eingestellt wurde, weil es nach dem Krieg an Personal mangelte, und dass der Wasenmeister – wie der Chauffeur in *Schwarzach St. Veit* – während des Kriegs in Russland stationiert war und verletzt wurde. Letzteres stellt außerdem den Grund dar, warum der Wasenmeister und der Chauffeur zu ihrem Beruf gekommen sind. In *Frost* wird der Leser hingegen wieder mit dunklen Erinnerungen überschüttet, mit Schilderungen von furchtbaren Ereignissen, die nicht viele Jahre vor dem Erzählten in der Umgebung von Weng stattgefunden haben. Diese Anekdoten werden vom Maler anfänglich sparsam erzählt, sehr vage, als würde sich der Erzähler dem Thema bedächtig annähern: „Die Wände könnten erzählen“, sagte er, „jedes Zimmer hat seinen eigenen unerhörten Vorfall. Auch in dieses Haus war der Krieg eingedrungen. Zum Beispiel das Zimmer, in dem Sie untergebracht sind...“.⁸⁴ Und hier bricht die Erzählung natürlich ab, in der typischen Bernhard'schen Manier, die zum Fragmentarischen tendiert, und das Thema wird gewechselt. Es ist, als würde das Ganze die Züge einer Spukgeschichte annehmen: Man erahnt die Präsenz von etwas Fürchterlichem, Unaussprechbarem, das aber nie ausdrücklich genannt wird. Es handelt sich um Geschichten, die wie halbvergessen nach Jahren im Gedächtnis der Zeugen wieder hochkommen, und nicht selten auch physisch aus der Vergessenheit auftauchen:

Grausige Spuren habe der Krieg im ganzen Tal hinterlassen. „Noch heute stößt man immer wieder auf Schädelknochen oder auf ganze Skelette, die nur von einer dünnen Tannennadelschicht zugedeckt sind“, sagt der Maler. [...] „Oft schreien brombeeresuchende Kinder plötzlich und ziehen die Mutter zu irgendeiner Stelle hin, die von Schlangenblättern überwachsen ist. Da finden sie dann einen Menschen, nackt, dem sie einmal vor Jahren die Kleider vom Leib gerissen haben. Der Hunger macht die Menschen zu Bestien“. Bei Kriegsende seien die Wälder voll Kriegsgerät gewesen, Panzer und Panzerspähwagen und Kanonen und Motorräder und Automobile seien überall zwischen den Baumstämmen herumgestanden.⁸⁵

Diese Spuren scheinen überall verstreut zu liegen, und es handelt sich bei der Schilderung des Malers um wahrhaft grauenhafte Überreste, Soldaten mit aufgerissenen Lungen, die von Kanonenrädern erdrückt wurden, Grenadiere mit abgeschnittenen Zungen und stattdessen ihrem Penis im Mund, von Panzerfäusten zerrissene Kinder.⁸⁶

⁸⁴ TBW 1, S. 29.

⁸⁵ Ebd., S. 146f.

⁸⁶ Ebenda.

„Es dauerte Jahre, bis die Einheimischen etwas Ordnung in die Wälder brachten, in das ganze Land. Zuerst gingen sie nur hin, um sich Lebensmittel, die sie in den Panzern fanden, allerhand brauchbare Gegenstände zu holen [...], schließlich mit Rechen und Schaufel, um die Spuren zu verwischen. Aber die Spuren des Kriegs sind noch nicht verwischt“, sagte der Maler, „dieser Krieg wird niemals vergessen sein. Immer wieder werden die Menschen auf ihn stoßen, wo sie auch gehen mögen“.⁸⁷

Es ist fast ein prophetischer Ton, der aus den Worten des Malers hervorgeht, denn viele der Spuren dieser Zeit sind tatsächlich noch heute sichtbar. Was aber hier interessant wirkt, ist, dass die Betonung zwar fast mit expressionistischen Zügen auf die extreme Brutalität des Krieges gelegt wird, dass aber die Täter nie genannt, nie identifiziert werden. Die Rede ist immer sehr verallgemeinernd von Soldaten, Regimentern, Grenadieren, Panzern, die nie als deutsch bezeichnet werden. Höchstens als slawisch („der Mord, sei ein Handwerk ‚für die dunklen Elemente aus dem Osten gewesen“),⁸⁸ oder als französisch, wie die Maschinengewehre in der Erzählung des Wasenmeisters. Als Kriegsheimkehrer, der sich verstecken musste – also vermutlich als Deserteur –, kam er wieder ins Tal und wartete, bis die Soldaten abgezogen waren. Dann wurde er von der Gemeinde zum Totengräber und Wasenmeister gemacht, und seine erste Aufgabe war, etwa zweihundert vermutlich von französischen Maschinengewehren erschossene Pferde und ihre Reiter zu verbrennen bzw. zu begraben.⁸⁹

Es ist ein *fil rouge*, der die frühe Prosa – und teilweise die Lyrik – Bernhards verbindet: Der *Schwarzach*-Komplex, vor allem *Schwarzach St. Veit*, und *Frost* sind Werke der stillen und doch unverkennbaren Verdammung des Nationalsozialismus. Tatsache ist: Der Nationalsozialismus wird in der frühen Produktion Bernhards nie genannt, an seiner Stelle wird ständig durch eine Reihe von Schreckszenen auf die Verbrechen verwiesen. Aber das ist genau die Stärke dieser Linie, die vor allem in *Frost* mit großem Lärm manifest wird. Mautner schreibt dazu:

Der Roman *Frost* thematisiert das große Tabu der österreichischen Nachkriegsgesellschaft: Die Verbrechen des Nationalsozialismus werden nicht konsequent benannt, sondern nur verallgemeinernd umschrieben. Damit kann auch die Frage nach Verantwortung und Schuld konkreter Personen und Personengruppen ungestellt und unbeantwortet bleiben. [...] Der Romandiskurs realisiert somit in seiner Sprache eben jenen Widerspruch, der die Rede der österreichischen Nachkriegsgesellschaft

⁸⁷ Ebd., S. 147f.

⁸⁸ Ebd., S. 146.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 105.

vom Nationalsozialismus beherrscht hat: Er redet ständig über „Krieg“ und „Verbrechen“, doch konkrete Vorgänge und schuldige Personen zu benennen vermeidet er.⁹⁰

In seinem Roman benennt Bernhard weder konkrete Episoden noch mögliche Verantwortliche, aber das ist kein einfaches Sich-an-die-Regeln-halten der österreichischen Nachkriegsgesellschaft, denn er fügt Eigenes hinzu: Er amplifiziert das Bild dieses ungeschriebenen Gesetzes des Schweigens und liefert noch furchtbarere Bilder, so dass daraus eindeutig nur eine Anklage resultieren kann. In den Gesprächen von Labil mit dem Grafen, von Strauch und von dem Wasenmeister wird nicht einfach der Nationalsozialismus, sondern und vielmehr das Schweigen Österreichs thematisiert, die Schwierigkeit der Österreicher, über eine unbequeme Vergangenheit offen und direkt zu reden, die sie nur zu gut kannten und die nicht selten sie selbst betraf. Die Schwierigkeit, Kenntnis von manch unübersehbaren Leichen im Keller zu nehmen, die am besten im Unterholz und Waldgestrüpp versteckt bleiben sollten, und notfalls mit Rechen und Schaufeln wieder schnell verscharrt werden.

Der Italiener, der andere Text, der 1963, also im gleichen Zeitraum, geschrieben wurde, wirft nicht nur eine Serie von Motiven wieder auf, die in *Schwarzach St. Veit* – freilich mit einer anderen Absicht – bereits entworfen wurden, nämlich das Schloss, der Adel, das Telegramm als Verständigungsmittel und das Erbe. Das ist nämlich ein Text, der sich stärker als alle vorherigen mit der Vergangenheit und der sogenannten Vergangenheitsbewältigung auseinandersetzt. Darin kommt das Bild der Lichtung zum ersten Mal sehr dominant vor, unter der ein Massengrab liegt, wo zwei Dutzend polnische Soldaten – vielleicht Deserteure der zwangsrekrutierten Wehrmacht, oder plausibler polnische Soldaten der in Österreich bereits eingedrungenen Roten Armee – verscharrt wurden, nachdem sie von den Deutschen im Lusthaus überfallen und erschossen wurden. So erinnert sich der Sohn des Schlossherrn in *Der Italiener* an diese Episode:

Aus den Erzählungen meines Vaters wisse ich, daß sie, zwei Wochen vor Kriegsschluß, von plötzlich in der Nacht aus dem Wald herausgekommenen Deutschen erschossen worden sind. Die Leichen sollen vierzehn Tage im Lusthaus gelegen sein und „einen ungeheuren Gestank“ verbreitet haben, den Hausleuten sei es verboten gewesen, das Lusthaus zu betreten. Meinem Vater sollen die Deutschen mit dem Erschießen gedroht haben, auch allen andern, die die Leichen aus dem Lusthaus befördern und eingraben wollten.⁹¹

⁹⁰ Mautner, S. 112.

⁹¹ TBW 11, S. 256f.

Hier wird zum ersten Mal der Täter eines Kriegsverbrechens mit seiner Nationalität identifiziert, und es ist kein Wunder, dass das ausgerechnet auf einer Lichtung passiert, und dass die Verbrecher ausgerechnet aus dem Wald herausgekrochen sind. Die Lichtung ist nämlich dem Wald das entgegengesetzte Bild, wo die Überreste der Soldaten in *Frost* verborgen liegen. Hier, wo Bäume und Gestrüpp gelichtet wurden, gibt es keinen Platz mehr für Zurückhaltung und Verschwiegenheit, die Täter können sich nicht mehr verstecken und das Verbrechen kann konkret benannt werden.

*

Obwohl es feststeht, dass Bernhard sich im *Schwarzach*-Komplex, in *Frost* und *Der Italiener* von jeglicher Wiedergabe wahrer Kriegsverbrechen distanziert hat – die Deportation der Gäste durch die SS von Schloss Schernberg wird z.B. nie genannt, wobei die Anstalt in *Schwarzach St. Veit* doch zentral ist –, bleibt die Frage offen, ob es wirklich möglich ist, dass er von keiner wahren Begebenheit inspiriert wurde. Unter den vielen Kriegsanekdoten erzählt Strauch auch Folgendes:

In den Waldstücken, gegen die Klamm zu und hinter dem See wie auch im Lärchenwald, seien aufgelöste Regimenter ausgehungert worden. „Schließlich sind sie auch erfroren. Einige haben sich ja retten können, aber nur ein paar, die anderen waren schon zu schwach, um sich bis zu den Dörfern hinbewegen zu können [...]“.⁹²

Eine ähnliche Geschichte von Auflösung, genau genommen von Desertion, erlebte die Gemeinde Goldegg, und vor allem ihr Ortsteil Weng. Wie das ganze Tal, blieb auch das Dorf von blutigen Episoden nicht verschont: Ende 1943 ließ sich eine Gruppe von sechs Deserteuren für zirka acht Monate in Weng nieder, wo sie aktive Unterstützung von der Dorfbevölkerung erhielten.⁹³ Alle Versuche der Gendarmen, die Kriegsverweigerer zu verhaften, scheiterten, bis am 2. Juli 1944 mit dem Unternehmen „Sturm“ ein aus tausend Männern bestehendes SS-Todesschwadron samt etwa sechzig Gestapo-Leuten die ganze Gegend durchsuchte. Im Rahmen dieser Operation wurden etwa fünfzig Menschen verhaftet und etliche ins KZ deportiert, vierzehn erschossen oder

⁹² TBW 1, S. 146.

⁹³ Alle hier geschilderten Informationen zu dieser Episode sind den Dokumenten der Webseite der „Goldegger Wehrmachtsdeserteure“ entnommen worden: <http://www.goldeggerdeserteure.at/>. Es ist interessant zu merken, dass der Anführer der Deserteure, Karl Rupitsch, der Metzger und Hausschlachter war, der vor der Desertion wegen „Schwarzschlachten“ – einer gängigen Praxis zur Kriegszeit – verhaftet wurde. Das ist ein Aspekt, der ihn dem Wasenmeister von *Frost* in mancher Hinsicht ähnlich macht.

später im KZ umgebracht. Die Geschichte der Deserteure, die in der Gegend als ‚Partisanen vom Böndlsee‘ – ein kleiner See westlich von Goldegg – bekannt sind, und des durch die SS angerichteten Massakers spaltet bis heute die lokale öffentliche Meinung. Vor allem Kriegsheimkehrer widersetzten sich bis in den neunziger Jahren der Verlegung einer Gedenktafel für die Wehrdienstverweigerer und ihre Helfer. Erst im August 2014, nach einer jahrelangen Debatte, die Gräben zwischen den Familien der Wehrmachtsdeserteure und der anderen Bewohner – die damals wegen der Partisanen ebenfalls mit der Deportation bedroht wurden – aufriss, wurde ein Denkmal in Goldegg errichtet.⁹⁴

5.2.2 Anmerkungen zum Stil

Hubers Thesen 2 bis 4 behandeln die Stilfrage im Zuge des Übergangs und versuchen, die markantesten Aspekte der Formentwicklung von *Frost* hervorzuheben. Diese Punkte verdienen gewiss einige erklärende Worte, wenn man bedenkt, wie stark der Stil der verschiedenen Hauptfassungen vom *Schwarzach*-Komplex von demjenigen abweicht, den man 1963 im Debütroman findet. Am Auffälligsten ist vor allem die Struktur selbst: Im *Schwarzach*-Projekt lässt sich ein parabolischer, ja fast kreisförmiger Übergang beobachten, der vom ziemlich fragmentarischen Gerüst von *Jakob Zischek* über den unaufhaltbaren, kompakten Sprachfluss von *Schwarzach St. Veit* wieder zu einem Bruchstück-Werk führt, *Der Wald auf der Straße*, das aber im Vergleich zur ersten Fassung noch knapper und radikaler ist. *In der Höhe* kennzeichnet ein weiteres Moment der Kondensierung, darf aber als später entstandenes Werk nicht in den Rahmen dieser Beobachtungen mit einbezogen werden. Im Vergleich zu diesen Fassungen präsentiert *Frost* hingegen ein ganz anderes Szenario, wo kein Zeichen jener stilistischen Übertreibungslust vorhanden ist, die das *Schwarzach*-Projekt charakterisiert. Die Unterteilung des Romans in „Tage“ kann zwar auf die Tagebucheinträge zurückgeführt werden, die Bernhard bereits in *Schwarzach St. Veit* ausprobierte – und erfolgreicher in *Amras* anwendete. Trotzdem unterscheidet sich die Prosa von *Frost* wesentlich von derjenigen des *Schwarzach*-Komplexes: Es ist eine sehr einfache, von kurzen und präzisen Sätzen charakterisierte Prosa, in welcher dank einer kohärenten Paragraphen-

⁹⁴ An der Enthüllungszereemonie nahm auch der österreichische Komponist Friedrich Cerha teil, der selbst in Deutschland Deserteur und u.a. Freund Thomas Bernhards aus der Tonhof-Zeit war (vgl. Kapitel 1.1).

und Kapitelgliederung regelmäßige Pausen im Erzählduktus präsent sind, anders als in *Schwarzach St. Veit* und ganz anders als die zusammenhanglosen Unterbrechungen von *Der Wald auf der Straße*. Die Prosa von *Frost* stellt aber auch ein Unikat in der Romanproduktion Bernhards dar: Vergleicht man dies mit den folgenden acht Romanen, so wird klar, dass diese gar keine Kapitelgliederung aufweisen, oder – wenn überhaupt – eine sehr karge und eher konzeptuelle, wie etwa in *Verstörung* (zweiteilig, Besuch mehrerer Patienten im ersten Teil, ausschließlich des Saurau im zweiten Teil) und *Korrektur* (auch zweiteilig: *Die höllersche Dachkammer* und *Sichten und Ordnen*). Auch die Syntax verwildert merklich ab dem zweiten Roman, mit längeren, verstrickteren Satzgefügen und fast keinen Absätzen – auch in diesem Fall ausnahmsweise und nur als konzeptuelle Trennelemente da, wie die drei Absätze am Anfang von *Der Untergeher*, die der Darstellung der drei Fugenstimmen, also der drei Hauptthemen, dienen. Somit mag Martin Huber wirklich recht haben, wenn er provokatorisch behauptet (4. These), dass die Rückkehr zur Konvention Bernhard den Erfolg ermöglicht habe. Zuerst gab es die kanonische Phase der Erzählungen der fünfziger Jahre bis *Der Schweinehüter*, dann kam das experimentierende Moment (*Ereignisse*, *Schwarzach*-Projekt, *Tamsweg*), und schließlich die Wiederaanpassung an die Norm. Aber auch in diesem Fall handelt es sich um eine provisorische Konventionalisierung des Stils, die den Eindruck erweckt, nur in Gang gesetzt worden zu sein, um den ersehnten Durchbruch zu erreichen. Ab *Verstörung* (vor allem im zweiten Teil, im Monolog des Saurau) lässt sich wieder eine Tendenz zu den Experimenten des *Schwarzach*-Projekts beobachten – freilich ohne dass diese Stufe jemals erreicht wird.

Will man aber noch etwas mit der Makroebene verweilen, dann könnte man bestreiten, dass Bernhard an den Nullpunkt der Konventionalisierung nach dem *Schwarzach*-Experiment erst mit *Frost* gelangte, und hingegen behaupten, dass dieser bereits mit dem *Leichtlebig*-Fragment erreicht wurde. Im Vergleich zu *Frost* ist die Sprache in *Leichtlebig* sehr einfach und alltäglich, und darin könnte man fast eine mimetische Absicht spüren. Die vielen Paragraphen enthalten ausführliche Orts- und Personenbeschreibungen, die in *Frost* fast gänzlich fehlen, weil sie erheblich reduziert und von der metaphysischen Ebene eingetrübt werden. Das liegt vielleicht daran, dass *Leichtlebig* noch ein Entwurf ist: Darin fehlen noch alle Monologe des Doktors – davon hat man hingegen einen ausführlichen Katalog in *Argumente* – und die düstere Todesatmosphäre ist noch nicht eingetreten.

Auch die Mikroebene ermöglicht interessante Beobachtungen. Der freie Gedankenstrom von *Schwarzach St. Veit* scheint in *Frost* sehr gebändigt, fast komplett aufgelöst, und er wird

durch die Einführung von regulären Inquit-Formeln normalisiert. Es muss aber sofort klargestellt werden, dass diese Formeln bereits im *Schwarzach*-Projekt vorkommen, vor allem und auf überwiegende Weise in *Schwarzach St. Veit*. Die Musikalität, die laut Huber (3. These) erst in *Frost* eintritt, ist ansatzweise schon in manchen Passagen enthalten, wie bei der bereits zitierten Stelle: „es ist vier Minuten nach Acht, sagt David, es ist vier Minuten nach Acht, denkt Labil, es ist vier Minuten nach Acht, denkt Karl“.⁹⁵ Dass Bernhard mit solchen Strukturen sehr früh beschäftigt war, davon zeugt auch die handschriftliche Notiz auf Bl. 3 von W 148/4a (einer Vorstufe von *Schwarzach St. Veit*), das u.a. oben rechts das Datum „1957“ aufweist: „Es ist vier Minuten nach Acht, sagt David, / Es ist vier Minuten nach Acht, denkt Labil“.⁹⁶ Beide Passagen können m.E. bereits für einen Versuch einer Gleichzeitigkeit der Tempora und der Situationen gehalten werden, die durch Wiederholung und Variation doch eine gewisse Musikalität entwickeln kann.

Selbstverständlich ist aber die Verwendung dieser Formeln in *Frost* genauer und disziplinierter als in den früheren Texten. Das macht das Erzählte klarer, besser organisiert, und erfordert weniger Anstrengung seitens des Lesers, der in *Schwarzach St. Veit* mit einem endlosen Informationsfluss überschüttet wird. Wie Huber unterstreicht (2. These), führt die Kanalisierung der protokollierten Gedanken in *Frost* zu einer einzigen Hauptfigur, nämlich Strauch, zur Distanzierung/Objektivierung mancher autobiografischen Elemente: Diese gehen im *Schwarzach*-Projekt wegen der nebelhaften, ätherischen Figuren von David und Karl sonst oft das Risiko ein, zu einfach auf Bernhard selbst zurückgeführt zu werden. Interessant ist auch die Koexistenz von direkter und indirekter Rede in den tagebuchähnlichen Notizen des Famulanten. Am achten Tag registriert er nämlich:

Das sei unglaublich, was ich da in so kurzer Zeit vollbracht hätte, sagte der Maler. Er beobachte mich schon die ganze Zeit von seinem Fenster aus. „Wenn Sie es nicht angepackt hätten“, sagte er, „keinem Menschen wäre es eingefallen, da auszuschaufeln“.⁹⁷

Drei verschiedene Modalitäten der Wiedergabe des Gesagten sind in dieser Passage enthalten: Zuerst eine indirekte Rede mit Inquit-Formel – in mancher Hinsicht eine Mischung aus indirekter und direkter Rede –, dann eine richtige indirekte Rede und schließlich eine sehr konventionelle direkte Rede mit Anführungszeichen und Inquit-Formel. Das ist kein vereinzeltes Beispiel,

⁹⁵ NLTB, W 148/14, Bl. 21. Siehe Kapitel 3.3.3.1 (*Eine neue Sprache*).

⁹⁶ NLTB, W 148/4a, Bl. 3. Auch in TBL, S. 102.

⁹⁷ TBW 1, S. 83.

sondern eine sich oft wiederholende Struktur, die von der Vielfältigkeit der neuen Erzählweise Bernhards zeugt.

Die Kühnheit der Prosa von *Schwarzach St. Veit* ist faktisch beiseitegelassen worden und kommt in *Frost* nirgends vor. Es steht aber fest, dass das *Schwarzach*-Experiment einen soliden Ausgangspunkt geschaffen hat, der in der vorherigen Produktion nicht feststellbar ist. Die Kontinuität zu *Schwarzach St. Veit* besteht vor allem in der Intention, die die Narration von *Frost* durchdringt: Die Gliederung in Kapitel (Tage), die Briefe gegen Textende, die Paragraphen und die Absätze – einerseits im Unterschied zu den späteren Bernhard-Romanen, andererseits (wegen ihrer Sparsamkeit) als Neuigkeit in der literarischen Szene der sechziger Jahre –, sind in Wirklichkeit nur formelle Unterbrechungselemente. *Frost* gibt den endlosen Gedankenstrom von *Schwarzach St. Veit* freilich nicht wieder, lässt sich aber wie die Geschichte einer rastlosen Suche lesen, wo der Famulant – nur hie und da von Exkursen über andere Dorfeinwohner unterbrochen – dem Assistenten kontinuierlich vom Geisteszustand seines Bruders berichtet, von seinen Manien und seinen Sätzen, die er verkürzen muss, wie auch die oft verwendeten Auslassungspunkte zeigen, um die Länge des Berichts einzuschränken.

Ruderstöße sind seine Sätze, mit denen er vorwärts käme, wäre da nicht die große Strömung. Manchmal stockt er, schweigt plötzlich, wie um sich zu vergewissern, ob die Situation, in der er ist, auch wirklich von einer anderen, nächsten abgelöst wird.⁹⁸

So kann man auch die Prosa von *Frost* verstehen, die trotz der Pausen in der Narration doch unaufhaltbar vorangeht, bis zum unvermeidlichen, katastrophalen Ende.

⁹⁸ Ebd., S. 245.

5.3 Am Ziel

Schwarzach St. Veit und *Frost* zeigen zwei Seiten derselben Medaille, zwei Gesichter desselben Tals: Einerseits den verfallenen, verarmten Adel, die zerfallende höhere Gesellschaft, die ihre Zeit in einem Schloss mit Banketten und Fasanenjagd ausklingen lässt, andererseits die elende Bauern- und Arbeiterbevölkerung, mit den niedrigen und schmutzigen Seiten eines vom Schloss nicht weit entfernten Bergdorfs. Es ist – grob gefasst – die Gegenüberstellung von Wohlstand und Armut, von Adel und Volk, in welchen aber Bernhard die Anzeichen des Zerfalls gleichmäßig porträtiert. Diesen ganzen Kosmos lernte der Autor während seiner Aufenthalte am Grafen Hof bei St. Veit im Pongau ab Anfang der fünfziger Jahre kennen. Man kann sagen, dass es ja schließlich die Krankheit war, die Bernhard nach St. Veit, nach Schwarzach, nach Goldegg und Weng führte, die ihn die Pongau-Landschaft, mit der brausenden Salzach, den dichten Wäldern am Berghang und dem massiven, Katafalk-ähnlichen Heukareck, entdecken ließ. Die geographische Kulisse von *Schwarzach St. Veit* ist durchaus dieselbe wie die von *Frost* und doch ist sie auch eine andere. Auch in dieser Kontinuität lässt sich Bernhards Eigenschaft feststellen, ein literarischer Sisyphos zu sein: Nicht nur hat er im Rahmen des *Schwarzach*-Projekts unermüdlich an demselben Material gearbeitet, dieses mehrmals umgeschrieben, neue Fassungen daraus erschaffen, sondern dieses Procedere hat ihn schließlich – freilich über einen stilistischen Umweg und mit einem anderen thematischen Brennpunkt – auch zu *Frost* geführt.

Das *Schwarzach*-Projekt kann mehrfach gedeutet werden. Es ist das Experiment einer neuen Prosa und einer neuen Sprache, das Experiment der Syntaxausdehnung und –reduktion sowie der Gleichzeitigkeit der Erzählstränge von Figuren (Labil-Bucklich und David-Karl), deren Wege sich im ganzen Text nie kreuzen. *Schwarzach St. Veit*, das Resultat von *Jakob Zischek* und *Hufnagl* und parallel dazu der Ausgangspunkt für *Der Wald auf der Straße* und – später – *In der Höhe*, ist wahrscheinlich der schwierigste Text, der auch nach einer ausführlichen Analyse noch manche Schattenpunkte aufweisen wird. Wer ihn liest, ist von der ersten Zeile an bis zum Schluss überfordert, Nebensatz reiht sich an Nebensatz, ganze Seiten wollen wiederholt gelesen werden, damit man sicher sein kann, nichts Wichtiges für das Verständnis beiseitegelassen zu haben. Und dennoch gehen aus dieser Untersuchung interessante Erkenntnisse hervor, die teils Bekanntes bzw. Erahntes bestätigen, teils neue Horizonte der Forschung erschließen. Beispielhaft ist die Arbeitsweise Bernhards, der sich bereits für das *Schwarzach*-Projekt an jener Bautechnik be-

diente, die er dann für die gesamte Produktion verwenden sollte, nämlich die Schöpfung mehrerer narrativer Bausteine, die zerlegt, variiert, modifiziert und schließlich anders verlegt werden, um ein neues Werk zu komponieren. Die Motive dieser Bausteine sind im *Schwarzach*-Projekt schon erstaunlich heterogen und decken fast das ganze Bernhard'sche Repertoire ab, so wie wir es heute kennen. Die intensive Arbeit mit allen Fassungen und Entwürfen ermöglichte aber auch die genaue Identifizierung von bislang unvermuteten materiellen Korrespondenzen bzw. thematischen Konvergenzen zwischen diesem Projekt und mehr oder minder gleichzeitig entstandenen Werken, die publiziert werden konnten.

Diese Arbeit ist nun am Ziel angelangt und kann als abgeschlossen betrachtet werden. Und dennoch sind die Forschungsmöglichkeiten, die der *Schwarzach*-Komplex eröffnet, überhaupt nicht erschöpft. Die Auswertung von bislang unbekanntem, bzw. nur ansatzweise erörterten Fassungen dieses Projekts bietet viele Anregungen und Ideen für weitere Analysen der Produktion Thomas Bernhards. Eine intensive Auseinandersetzung mit den nur marginal erwähnten Texten *Tamsweg* und *Gedanken und Ansätze zu einer Philosophie der Überwindung* könnte sicherlich neue Erkenntnisse zur Arbeit Bernhards Ende der fünfziger Jahre erbringen, eine Zeit, die sich unbestreitbar als absolut zentral für seine Entwicklung erwiesen hat.

Jemand könnte unter den möglichen Ausblicken unverzüglich an die Veröffentlichung einiger der ersten vier Hauptfassungen denken. Aus zwei Gründen wäre aber ein solcher Plan m.E. unangebracht bzw. nicht ratsam. Der erste Grund ist moralischer bzw. legaler Natur: Bernhard hat das Veröffentlichende weiterer Projekte aus seinem Nachlass explizit untersagt, so dass die Publikation z.B. der Reinschrift von *Schwarzach St. Veit* gegen das Testament verstoßen würde. Andererseits wäre eine solche Aktion nicht gänzlich unvorstellbar, bedenkt man, dass einige Werke auch nach seinem Tod publiziert wurden, wie etwa die Erzählung *Goethe schtirbt*, *Meine Preise*, oder, rezenter, die Lyriksammlung *Frost* im Band 21 der Werkausgabe. Der zweite Grund impliziert hingegen eine philologische Betrachtung des *Schwarzach*-Projekts, das in Wirklichkeit nicht komplett unpubliziert vorliegt, sondern 1989 mit der Veröffentlichung von *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* seine Endfassung gefunden hat. Die Veröffentlichung z.B. der Fassungen *Schwarzach St. Veit* oder *Der Wald auf der Straße* als eigenständige Romane hätte also keinen Sinn mehr, da der Autor mit *In der Höhe* bereits eine autorisierte Fassung hinterlassen hat. Höchstens hätten diese dieselbe Bedeutung einer Vorstufe zu irgendeinem anderen veröffentlichten Roman, wie etwa die *Frost*-Fragmente *Leichtlebig* oder *Argumente eines Winter Spaziergängers*, Texte, die zwar für die Forschung von kardinaler Bedeutung sind, die aber sonst

für ein nicht spezialisiertes Publikum relativ wenig anziehend wirken könnten. Was hingegen m.E. in der Zukunft für das *Schwarzach*-Projekt wirklich wünschenswert wäre, ist keine einfache Leseausgabe mit bloßer Transkription der Typoskripte – die allein eine sehr herausfordernde Arbeit darstellen würde –, sondern eine richtige, solide historisch-kritische Edition der Hauptfassungen mit einem ausführlichen Kommentar zu den Besonderheiten jedes Typoskripts, das sowohl den Bernhard-Forscher als auch den enthusiastischen Leser Schritt für Schritt zum Verständnis dieses für die Entwicklung des Autors entscheidenden Werks begleiten könnte.

TBW 3	<i>Das Kalkwerk</i>
TBW 4	<i>Korrektur</i>
TBW 6	<i>Der Untergeher</i>
TBW 7	<i>Holzfällen</i>
TBW 8	<i>Alte Meister</i>
TBW 9	<i>Auslöschung</i>
TBW 10	<i>Die Autobiographie</i>
TBW 11	<i>Erzählungen I</i>
TBW 14	<i>Erzählungen. Kurzprosa</i>
TBW 15	<i>Dramen I</i>
TBW 16	<i>Dramen II</i>
TBW 21	<i>Gedichte</i>
TBW 22	<i>Journalistisches. Reden. Interviews</i>

6.4 Weitere Ausgaben der Werke Thomas Bernhards

- Thomas Bernhard, *In hora mortis*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1958.
- Thomas Bernhard, *Die Irren Die Häftlinge*, Insel-Bücherei Nr. 1101, Insel, Frankfurt, 1988.
- Thomas Bernhard, *Notiz zu Thomas Bernhard*, in Raimund Fellingner (hrsg. von), „*Die Ursache bin ich*“. *Eine Autobiographie in Fragmenten*, Suhrkamp, Frankfurt, 2008, S. 24-28.

6.5 Weitere Abkürzungen

AL	Thomas Bernhard, <i>Argumente eines Winterspaziergängers und ein Fragment zu „Frost“: Leichtlebig</i> , hrsg. von Raimund Fellingner und Martin Huber, Suhrkamp, Berlin, 2013.
TBL	Martin Huber, Manfred Mittermayer, Peter Karlhuber (hrsg. von), <i>Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß</i> , Frankfurt, Suhrkamp, 2002.

- BBH Thomas Bernhard, Karl Ignaz Hennetmair, *Ein Briefwechsel 1965-1974*, kommentiert von Peter Bader, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1994.
- BBU Thomas Bernhard, Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt, 2009.
- BBF Thomas Bernhard, Gerhard Fritsch, *Der Briefwechsel*, hrsg. von Raimund Fellingner, Martin Huber, Korrektur Verlag, Mattighofen, 2013.
- BF Ludwig von Ficker, *Briefwechsel 1940-1967*[= Brenner-Studien Band XV], hrsg. von Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr, Ignaz Zangerle, Haymon-Verlag, Innsbruck, 1996.
- BLL Christine Lavant, *Briefe an Maja und Gerhard Lampersberg*, hrsg. von Fabjan Hafner und Arno Rußegger, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2003.
- BK Max Brod, Franz Kafka, *Eine Freundschaft II. Briefwechsel*, hrsg. von Malcolm Pasley, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1989.
- Werkgeschichte* Jens Dittmar (hrsg. von), *Thomas Bernhard Werkgeschichte*, Suhrkamp, Frankfurt, 1990.

6.6 Sonstige Literatur

- o.V., *Die Eröffnung der Tauernbahn*, in „Salzburger Volksblatt“, 20.9.1905, S. 4ff.
- Stefan Alker, *Das Andere nicht zu kurz kommen lassen. Werk und Wirken von Gerhard Fritsch*, Braumüller, Wien, 2007 (Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 23).
- Stefano Apostolo, *Il muschio della memoria. Echi del passato in "Moos auf den Steinen" di Gerhard Fritsch – Con una postilla su Thomas Bernhard*, in "Studia Austriaca", vol. XXIV, 2016, S. 29-47.
- Ingeborg Bachmann, *Ein Versuch*, in Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, hrsg. von Monika Albrecht, Piper, München, 2005, S. 455-457.
- Michael Billenkamp, *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis*, Winter, Heidelberg, 2008.
- Paola Bozzi, „Das Wort des Todes“. *Thomas Bernhard und Charles Péguy*, in Joachim Hoell, Kai Luehrs-Kaiser (hrsg. von), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999, S. 151-158.

- Rudolf Brändle, *Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard*, Residenz Verlag, 1999.
- Max Brod, *Franz Kafkas Nachlaß*, in „Die Weltbühne“, 20 Jg., Nr. 29, 17. Juli 1924, S. 106-109.
- Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Folio Essais n. 11, Paris, 2013.
- Chiara Conterno, *Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2014.
- Eckart Conze, Norbert Frei, Peter Hayes, Moshe Zimmermann, *Das Amt und die Vergangenheit*, Karl Blessing Verlag, München, 2010 (3. Auflage).
- Wilhelm Dilthey, *Archive für Literatur*, in Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, XV Bd.: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ulrich Hermann, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1970, S. 1-16.
- Jens Dittmar, *Der Bernhardiner. Ein wilder Hund*, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, Wien, 1990.
- Heimito von Doderer, *Tod einer Dame im Sommer*, in Heimito von Doderer, *Unter schwarzen Sternen. Erzählungen*, Biederstein Verlag, München, 1966.
- Heimito von Doderer, *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen*, hrsg. von Dietrich Weber, Beck, München, 1996 (2. Auflage).
- Heimito von Doderer, *Interview mit Heimito von Doderer anlässlich des Erscheinens der „Strudlhofstiege“*, Gesprächspartner: Goertz Hartmann. Aufnahme: 14.11.1951, Hessischer Rundfunk, in *Heimito von Doderer 1896-1966. Das Original*, CD 1, ORF, Edition Radio Literatur, 1996.
- Sepp Dreissinger, *Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard*, Salzmann, Salzburg, Wien, 2011.
- Manuela Dressel, *Thomas Bernhard und seine Verleger*, danzig und unfried, Wien.
- Clara Ervedosa, *Das Komische als Resultat von Thomas Bernhards theatralischem und antinomischem Schreiben*, in Mireille Tabah, Manfred Mittermayer (hg. von), *Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013, S. 27-37.
- Raimund Fellinger, *Arbeiten an der Psalmform*, in Klaus Amann, Doris Moser (hrsg. von), „*literatur/a*“, Jahrbuch 2008, Ritter Verlag, Klagenfurt, 2008, S. 123-131.

- Maria Fialik, *Der Charismatiker. Thomas Bernhard und die Freunde von einst*, Löcker Verlag, Wien, 1992.
- Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp, Frankfurt, 1973.
- Gerhard Fritsch, *Moos auf den Steinen*, Korrektur Verlag, Mattighofen, 2014.
- Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*, DTV, München, 1977.
- Lucas Marco Gisi, Hubert Thüning, Irmgard M. Wirtz (hrsg. von), *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Wallstein, Göttingen / Chronos, Zürich, 2011.
- Johann Wolfgang Goethe, *Archiv des Dichters und Schriftstellers*, in *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1887-1919 erschienenen Weimarer Ausgabe oder Sophien-Ausgabe, München 1987, Bd. 41.2, S. 25-28.
- Astrid Graf-Wintersberger, Günther Eisenhuber (hrsg. von), *Von Buch zu Buch. 50 Jahre Residenz Verlag*, Residenz Verlag, St. Pölten – Salzburg, 2006.
- Franz Haas, *Zerschundenes und erhabenes Leben – Thomas Bernhard lesen – ohne Erregungen*, in „Neue Zürcher Zeitung“, 11./12.9.2004, Internationale Ausgabe, Beilage „Literatur und Kunst“, S. 45-46.
- Wolfgang Hackl, *Vom einsamen Außenseiter zum Großschriftsteller. Thomas Bernhards Weg(e) in den Literaturbetrieb*, in Joanna Jabłkowska, Kalina Kupczyńska und Stephan Müller (hrsg. von), *Literatur, Sprache und Institution*, [= *Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik*, 23 (2014), S. 236-252.
- Josed Hader, Alfred Dorfer, *Indien* (Theaterstück), 1991.
- Margarete Hannsmann, *Tagebuch meines Alterns*, Knaus, München, 1991.
- Karl Ignaz Hennetmair, *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972*, Residenz Verlag, St. Pölten – Salzburg – Wien, 2014 (5. Auflage).
- Joachim Hoell, *Gerhard Fritsch, Thomas Bernhard und der Österreichroman*, in Franz Gebesmair, Manfred Mittermayer (hrsg. von), *Bernhard-Tage. Ohlsdorf 1999, „In die entgegengesetzte Richtung“. Thomas Bernhard und sein Großvater Johannes Freumbichler, Materialien*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 2000, S. 180-200.
- Homer, *Odyssee*, Tusculum-Ausgabe, Akademie Verlag, Berlin, 2013 (14. Auflage).
- Hans Höller, *Der unbekannte Thomas Bernhard*, Korrektur Verlag, Mattighofen, 2015.
- Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1993.

- Martin Huber, „*Alles zusammen ist das Ganze*“. *Thomas Bernhards frühes Romanprojekt Schwarzach St. Veit*, in Bernhard Fetz, Klaus Kastberger (hrsg. von), *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*, Wien, Zsolnay, 2003 (= Profile 10 (2003)), S. 244-254.
- Martin Huber, *Von Schwarzach St. Veit nach Weng. Zur Vorgeschichte von Thomas Bernhards literarischem Durchbruch mit seinem Roman Frost*, in *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/06*, Böhlau, Wien, Köln, Weimar, 2006, S. 35-44.
- Louis Huguet, *Chronologie. Johannes Freumbichler, Thomas Bernhard*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1995.
- Uwe Johnson, *Mutmaßungen über Jakob*, Suhrkamp, Frankfurt, 2000.
- Eugène Jolas, *My Friend James Joyce*, in Eugène Jolas, *Critical Writings, 1924-1951*, Northwestern University Press, Evanston, 2009.
- James Joyce, *Ulysses*, The 1922 Text, ed. Jeri Johnson, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- Jochen Jung, *Kleiner Bernhard-Kalender*, in Manfred Mittermayer, Sabine Veits-Falk (hrsg. von), *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*, Jung und Jung, Salzburg – Wien, 2001, S. 267-269.
- Klaus Kastberger, *Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs. Über die Anfänge des europäischen Archivwesens, die Selbsthistorisierung von Autoren und die Wohnung der Schriftstellerin Friederike Mayröcker*, in *Recherche. Zeitung für Wissenschaft* 1/2014, S. 22-26.
- Matthias Knopik, *Die Geburt der Finsternis. Thomas Bernhards Roman Frost: Entstehung – Wirkung – Interpretation*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2017.
- Hans Kutschera, *Thomas Bernhard „furchte“*, in „Salzburger Volksblatt“, 7.12.1955, S. 4.
- Gerhard Lampersberg, *diarium*, publication PN°1, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1992.
- Karin Lindenthaler, *Heimatbuch St. Veit. Unsere Marktgemeinde einst und jetzt*, Eigenverlag der Marktgemeinde St. Veit, 1991.
- Sigrid Löffler, *Wiedergänger und Kultfigur*, in „Die Zeit“, 11.2.1999.
- Stephan Malinowski, Sven Reichardt, *Die Reihen fest geschlossen? Adelige im Führerkorps der SA bis 1934*, in Eckart Conze, Monika Wienfort (hrsg. von), *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien, 2004, S. 119-150.

- Thomas Mann, *Der Zauberberg*, S. Fischer, Frankfurt, 2012.
- Josef P. Mautner, *Nichts Endgültiges. Literatur und Religion in der späten Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.
- Manfred Mittermayer, *Der kälteste Ort in Österreich*, in *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/06*, Böhlau, Wien, Köln, Weimar, 2006, S. 45-64.
- Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Eine Biografie*, Residenz Verlag, Wien – Salzburg, 2015.
- Herbert Moritz, *Lehrjahre. Thomas Bernhard – Vom Journalisten zum Dichter*, Publication PN°1, Weitra, 1992.
- Robert Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten*, Rowohlt, Hamburg, 1957.
- Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, DTV, München / de Gruyter, Berlin – New York, 1986.
- Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1965 (2. Auflage).
- Herwig Oberlerchner, *Thomas Bernhard (1931-1989). „Aber ich habe auch niemals auf mein Herz Rücksicht genommen...“. Eine Psychographie*, Verlag Wissenschaft & Praxis, Sternenfels, 2017.
- Marcel Reich-Ranicki, *Schreiben als Empörung*, in „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung“, 11.4.2006, Nr. 14, S. 29.
- Ulrich Raulff, *Nachlass und Nachleben. Literatur aus dem Archiv*, in Stéphanie Cudré-Mauroux, Irmgard M. Wirtz (hrsg. von), *Literaturarchiv – Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive*, Wallsten, Göttingen / Chronos, Zürich, 2013.
- Richard Reichensperger, *Der große Durchstreicher*, in „Der Standard“, 9.2.2001.
- Roland Reuß, *Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe*, in Franz Kafka, *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte* [Einleitungsband], hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Stroemfeld Verlag, Basel/Frankfurt, 1995, S. 9-21.
- Roland Reuß, *Notizen zum Grundriss der Textkritik*, in *Modern Language Notes*, Bd. 117 n. 3, The Johns Hopkins University Press, 2002, S. 584-589.

- Tim Reuter, „*Vaterland, Unsinn*“. *Thomas Bernhards (ent-)nationalisierte Genieästhetik zwischen Österreich-Gebundenheit und Österreich-Entbundenheit*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013.
- Peter Scheinecker, *Das Testament des Thomas Bernhard aus urheberrechtlicher Sicht*, VDM, 2008.
- Gerhard Scheit, *Komik der Ohnmacht. Die Sehnsucht nach dem wahren Souverän und ihre Enttäuschungen bei Thomas Bernhard*, in Mireille Tabah, Manfred Mittermayer (Hg. von), *Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013, S. 147-158.
- Wendelin Schmidt-Dengler, *Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*, in Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien, 1986.
- Wendelin Schmidt-Dengler, *Drei Naturen: Bernhard, Jandl, Handke – Destruktion, Reduktion, Restauration. Anmerkungen zum Naturbegriff der drei Autoren*, in Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler – Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien, 1986, S. 64-86.
- Wendelin Schmidt-Dengler, *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre (1951)* [Vorlesung], in Wendelin Schmidt-Dengler, *Jederzeit besuchsfähig. Über Heimito von Doderer*, hrsg. von Gerald Sommer, C.H. Beck, München, 2012, S. 15-34.
- Wieland Schmied, *Aufforderung zum Mißtrauen, oder: Jemand, der alles ungeheuer ernst nahm. Erinnerungen an Gerhard Fritsch*, in Stefan Alker, Andreas Brandtner (hrsg. von), *Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich*, Sonderzahl, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien, 2005, S. 13-24.
- Wieland Schmied, *Lust am Widerspruch. Biographisches*, Radius, Stuttgart, 2008.
- Wieland Schmied, *Auersbergers wahre Geschichte und andere Texte über Thomas Bernhard. Ein Alphabet*, Verlag Bibliothek der Provinz, Weitra, 2014.
- Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Gesamtausgabe, DTV, München, 1998.
- Wolfram Schütte, *Erinnerungs-Gestöber. Thomas Bernhards jüngste autobiographische Prosa „In der Höhe“*, in „Frankfurter Rundschau“, 25.2.1989.

- Kai Sina, Carlos Spoerhase, *Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung*, in *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Bd. 23, Nr. 3, 2013, S. 607-623.
- George Tabori, *Der Illusion von der Unsterblichkeit* (Gespräch mit Jörn Jacob Rohwer im August 1998), in Wend Kässens (hrsg. von), *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2004, S. 121-129.
- Leonardo da Vinci, *Philosophische Tagebücher*, hrsg. von Giuseppe Zamboni, Rowohlt, Hamburg, 1958.
- Gudula Walterkirchen, *Blaues Blut für Österreich. Adelige im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Amalthea, Wien – München, 2000.
- Irmgard M. Wirtz, *Der Eigensinn der Nachlässe. Zur Poetik des Archivs*, in Philipp Theisohn, Christine Weder (hrsg. von), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Wilhelm Fink, München, 2013, S. 77-88.
- Friederike Zaisberger, Walter Schlegel, *Burgen und Schlösser in Salzburg, 1. Pongau, Pinzgau, Lungau*, Birken-Verlag, Wien, 1978.
- Carl Zuckmayer, *Ein Sinnbild der großen Kälte*, in „Die Zeit“, 21.6.1963; auch in Anneliese Botond (hg. von), *Über Thomas Bernhard*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, S. 81-88.

6.7 Internet-Quellen

In der im Text vorkommenden Reihenfolge:

- Peter Fabjan, Raimund Fellingner, *Peter Fabjan über seinen Bruder Thomas Bernhard, das Erbe und die Häuser. Ein Gespräch mit Raimund Fellingner*, Online-Zugriff: <https://www.youtube.com/watch?v=pFb5XiE62DE> (S. 17).
- Webseite der Thomas Bernhard Privatstiftung und der Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft: <http://www.thomasbernhard.at/> (S. 24).
- Nachruf der Kammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten für Wien, NÖ und Bgld: Barbara Freitag, *Architekt Viktor Hufnagl im 85. Lebensjahr gestorben*, 26. Jan. 2007. Online-Zugriff: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20070126_OTS0183/architekt-viktor-hufnagl-im-85-lebensjahr-gestorben (S. 172).
- Chronik der Schwarzacher Transportfirma Hettegger: <http://www.hettegger-transporte.at/geschichte.html> (S. 202).

- Thomas Bernhard, Interview mit Krista Fleischmann im Jahr 1979, ORF-Produktion (1994): https://www.youtube.com/watch?v=u_JmvKCvdi8 (S. 219).
- Christina Hiptmayr, *Attnang-Puchheim: Die Schwachstelle der ÖBB-Westbahnstrecke*, in „profil“, 12.11.2013. Online-Zugriff: <https://www.profil.at/wirtschaft/westbahn-attnang-puchheim-die-schwachstelle-oebb-westbahnstrecke-369286> (S. 270).
- Webseite der „Goldegger Wehrmachtsdeserteure“: <http://www.goldeggerdeserteure.at/> (S. 293).

7 ANHANG

7.1 Abstract

Das Romanprojekt *Schwarzach St. Veit* markiert ein zentrales Moment in der frühen Arbeitsphase Thomas Bernhards Ende der 1950er Jahre, als der junge, damals nur als Lyriker bekannte Autor dabei war, gleichzeitig mit verschiedenen Genres (Lyrik, Theater, Prosa) zu experimentieren. Dieses Projekt – der erste ernsthafte Versuch Bernhards, sich mit der Roman-Form auseinanderzusetzen – ist kein einheitliches Werk: Es besteht aus einer Reihe von Großprosa-Versuchen mit ihren Vor- und Überarbeitungsstufen, unter welchen vier Hauptfassungen (*Jakob Zischek*, *Hufnagl*, *Schwarzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße*) herausragen. Dabei handelt es sich um abgeschlossene Texte, die Bernhard – *Jakob Zischek* ausgenommen – zwischen 1960 und 1961 bei verschiedenen Verlagen vergeblich eingereicht hatte. Erst 1989 wurde eine überarbeitete Version von *Der Wald auf der Straße* unter dem Titel *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* veröffentlicht, die somit als fünfte Hauptfassung bzw. als Endfassung des *Schwarzach*-Projekts betrachtet werden kann.

Die vorliegende Dissertation enthält eine möglichst vollständige philologische und inhaltliche Erschließung dieses bislang unveröffentlichten Romanprojekts. Die Manuskripte werden detailliert katalogisiert, um die Struktur des Konvoluts sowie den Zusammenhang besser verständlich zu machen, in welchem die verschiedenen Fassungen und Entwürfe miteinander stehen. Das ermöglicht u.a. auch einen besseren Einblick in die Arbeitsweise des Autors, als dieser noch dabei war, einen persönlichen Stil zu entwickeln, und das Geschriebene oft umschrieb, verwarf und nicht selten von Neuem begann. Einerseits führt die Analyse der einzelnen Hauptfassungen zur Entdeckung von Konvergenzen und Interferenzen mit Werken, die parallel dazu entstanden sind. Andererseits lassen sich bereits in dieser frühen Phase typische Motive nachweisen, die das spätere Oeuvre Bernhards kennzeichnen.

7.2 Abstract in Italiano

Il progetto di romanzo *Schwarzach St. Veit* segna un momento centrale nella carriera del giovane Thomas Bernhard alla fine degli anni Cinquanta, un periodo che lo vide contemporaneamente impegnato su più fronti, tra ultimi bagliori lirici, primi tentativi drammatici e sperimentazioni in prosa. Questo progetto – il primo vero approccio al genere del romanzo – consiste in una serie di testi di cospicua lunghezza corredati da numerose bozze e rielaborazioni. Al suo interno si distinguono quattro versioni principali: *Jakob Zischek*, *Hufnagl*, *Schwarzach St. Veit* e *Der Wald auf der Straße*. Si tratta, per forma e compiutezza, di veri e propri romanzi, i quali – con l’eccezione di *Jakob Zischek* – vennero inviati tra il 1960 e il 1961 ad alcune case editrici e da queste respinti. Soltanto nel 1989 comparve *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* – una rielaborazione di *Der Wald auf der Straße* –, che può essere considerato a pieno diritto come quinto testo e per certi versi versione definitiva del progetto *Schwarzach St. Veit*.

La presente tesi di dottorato si concentra sull’analisi filologica e contenutistica di questo progetto inedito. I manoscritti vengono catalogati ed esaminati attentamente al fine di comprendere al meglio la struttura del materiale e la relazione che sussiste tra le varie versioni e le loro bozze. Grazie a ciò è possibile osservare metodi e tecniche di scrittura dell’autore all’inizio della sua carriera, nel momento in cui era ancora impegnato a elaborare il proprio, originalissimo stile, spesso riformulando più volte interi passaggi, eliminandoli e ricominciando da capo. L’analisi delle singole versioni principali porta inoltre alla luce da un lato interessanti convergenze e interferenze con opere scritte nello stesso periodo, dall’altro evidenzia la presenza già in questa fase di motivi caratteristici che permeano l’intera produzione di Thomas Bernhard.

7.3 Abstract in English

The unfinished novel *Schwarzach St. Veit* represents a turning point in the early career of Thomas Bernhard at the end of the 1950s, a period in which the young author (by then only known as a lyric poet) was experimenting with several literary genres (poetry, drama, prose). However, Bernhard's first attempt in the novelistic genre is not a single text. It consists of a series of prose texts in several preliminary and revised stages, among which four main versions stand out (*Jakob Zischek*, *Hufnagl*, *Schwarzach St. Veit* and *Der Wald auf der Straße*). All four are finished versions, which – *Jakob Zischek* excepted – Bernhard offered to different publishers between 1960 and 1961, but all were rejected. Only in 1989, *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* – a revised version of *Der Wald auf der Straße* – was eventually published, thus becoming the fifth main text and in a way the final version of the whole *Schwarzach*-project.

The present dissertation contains, in as much detail as possible, a description of the unpublished novel-project, regarding both philological aspects and thematic content. The manuscripts are precisely catalogued and analysed in order to better understand the structure of the archival materials and the relation between several drafts and final versions. This allows for a more thorough appreciation of Bernhard's working method at a time when he was still developing his personal style, often rewriting passages several times, excising passages and starting over. The individual analyses of the main versions bring to light similarities and interferences with other works of the same period, as well as typical motifs, that would characterise Bernhard's later output.