Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 55 (1975-1976)
Heft: 10

Artikel: Eine Algebra des Untergangs : über Thomas Bernhard, "Die Ursache" und "Korrektur"
Autor: Krättli, Anton
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163111

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ANTON KRÄTTLI

Eine Algebra des Untergangs

Über Thomas Bernhard, «Die Ursache» und «Korrektur»

Ein Autor wie Thomas Bernhard ist fehl am Platz im literarischen Betrieb, der von Parolen und letzten Schreien der Mode widerhallt. Seit er berühmt geworden ist, mehren sich die Missverständnisse. Da erzählt einer letzte Geschichten, unheimliche und in ihrer Verfallsbesessenheit faszinierende Romane und Erzählungen, und er tut es sozusagen pausenlos. Seine Produktion ist phänomenal. In rasch aufeinander folgenden Werken wandelt er sein Thema ab, Krankheit, Wahnsinn, Niedergang, Selbstmord. Seine Sätze sind wie Rituale, von äusserster Künstlichkeit, niemals spontan, sondern offensichtlich streng stilisiert und eingespannt in einen alles bezwingenden Kunst- oder Wahrheitswillen. Es ist jetzt ein Punkt erreicht, an dem sich die Geister erneut scheiden –, wie schon zur Zeit der ersten Veröffentlichungen Thomas Bernhards. Der Roman «*Korrektur*» ist wirklich die letzte aller letzten Geschichten, die er je geschrieben hat, auswegloser und düsterer als alle die ausweglosen und düsteren Romane, die vorangegangen sind[1]. Dem Leser muss dieses Buch wie ein ausgeklügelter Todesmechanismus vorkommen, der vollkommen reibungslos funktioniert. Wer all die Jahre immer stärker betroffen war von der suggestiven Macht dieses Erzählers, kann in der Begegnung mit diesem Buch vielleicht wieder auf Distanz gehen. Betrifft es ihn noch? Oder ist es ein Spielzeug, eine artistische Glanznummer aus makabern Motiven, jedoch ohne Bezug zu der Wirklichkeit, an der wir als Leser teilhaben? Schon immer zwar waren Bernhards Geschichten Abstraktionen, schon immer tendierten sie dazu, selber in den tödlichen Mechanismus überzugehen, auf den sie hinführen. Nur war da noch Landschaft, waren Jahreszeiten, Erinnerungen, ein nicht zu karges Stück Welt mit im Blick, zum Beispiel in den Romanen «*Frost*», «*Verstörung*» und «*Das Kalkwerk*», die alle in wahrnehmbarer Umgebung, in landschaftlicher und gesellschaftlicher Realität spielen. Es sind Verdüsterungen und Verfinsterungen; «*Korrektur*» aber ist Finsternis von Anfang an, ein Gebilde aus Wörtern und Sätzen, die aus tiefschwarzer Nacht aufleuchten. Der Schauplatz ist eine Dachkammer, die ausdrücklich als «Denkkammer» bezeichnet wird. Im Gehirn des Mathematikers und Konstrukteurs Roithamer spielt sich ab, was der Roman erzählt. Der wichtigste Gegenstand übrigens, um den sich alles dreht, ist ein Bauwerk der

rigorosesten Abstraktion, der Kegel nämlich, den Roithamer inmitten des tiefen Kobernausserwaldes für seine Schwester errichtet. Er soll als Behausung dem inneren Wesen seiner künftigen Bewohnerin entsprechen. Man muss sich den Kegel als eine Kapsel denken, aussen und innen weiss getüncht, neunzehn Räume umschliessend, davon neun ohne jeden Ausblick: ein Sinnbild vollkommener Isolation.

Fast zu gleicher Zeit wie der Roman «*Korrektur*» erschien von Thomas Bernhard eine autobiographische Schrift: «*Die Ursache, Eine Andeutung*[2].» Dieselbe unerbittlich zum Äussersten drängende Sprache, derselbe Hang zu Steigerungen und Verabsolutierungen in nahezu jedem Satz, dieselben ungeheuerlichen Zwänge, immer ausschliesslicher und härter zu formulieren und alle Brücken hinter sich abzubrechen, sind auch in diesem Buch festzustellen. Auch hier haben wir es mit einem streng gebauten Gebilde aus Wörtern und Sätzen zu tun, das trotz der autobiographischen Thematik weit eher als Kunstding denn als Dokumentation verstanden werden muss. Ein formaler Unterschied zum Roman besteht darin, dass Bernhard in seinem Salzburger Buch im eigenen Namen spricht und also in der Ich-Form, allenfalls in der dritten Person Einzahl eben von dem Schüler, der er damals war, als geschah, wovon die «Andeutung» berichtet. Im Roman dagegen ist ein schon in «*Frost*» oder «*Verstörung*» entwickeltes System gespiegelter oder perspektivischer Darstellung in äusserster Perfektion durchgeführt: ein Freund des verstorbenen Roithamer berichtet über das Leben und die Gedanken des Erbauers des Kegels, sichtet seinen Nachlass und teilt daraus mit, was Roithamer aufgezeichnet hat.

Vielleicht wirkt die autobiographische Schrift schon aus diesem formalen Grund unmittelbarer als die Geschichte von Roithamer –, mich wenigstens betrifft sie als Leser weit stärker als der Roman, den ich als eine äusserste artistische Konsequenz verstehe. Tod und Untergang erscheinen da als Elemente eines Spiels mit strengen Regeln, als Grössen innerhalb mathematischer Operationen. In dem Buch «*Die Ursache*» sind sie die dunklen Mächte über einer unglücklichen Jugend. Bernhard erzählt von seiner Schulzeit in Salzburg, aus der Sicht des Zöglings schildert er den Terror im Internat, klagt den Katholizismus und den Nazismus an, die er als zwei verschiedene Formen ein und derselben Unterdrückung erfahren hat, erzählt von den Bombennächten und von den fürchterlichen Zuständen in den Stollen, die der Stadtbevölkerung als Unterstand zu dienen hatten. «*Die Ursache*» ist in manchem ein höchst ungerechtes Buch, besonders in der Verabsolutierung der eigenen Erlebnisse und der eigenen Sicht auf Menschen und Ereignisse. Aber es ist unverkennbar die verzweifelte Notwehr eines Gemarterten und Verletzten –, und einige sagen gar, es sei ein Suizidersatz.

Missverständnisse

Die Kontroverse über Thomas Bernhard, abgesehen von dem Streit, den sein Buch in Salzburg selbst und in Österreich ausgelöst hat, sollte sich von allzu einfachen Urteilen und Deutungen fernhalten. Es geht kaum an und zeugt nur von einer völligen Verkennung des Sachverhalts, in Bernhard eine Art literarischen Konjunkturritters sehen zu wollen, der seinen österreichischen Weltschmerz raffiniert vermarktet (einen «Unterganghofer», wie Friedrich Thorberg kalauert). Man versuche sich einmal Kleist (dem «auf dieser Welt nicht zu helfen» war), Novalis oder auch Kafka als Objekte eines literarischen Booms vorzustellen, wie ihn erst die Neuzeit der Buchindustrie zu erzeugen in der Lage ist. Die Eigenart und Ausschliesslichkeit ihres Werks, das man sich dann natürlich nicht abgeschlossen, sondern im Entstehen begriffen denken müsste, wären zweifellos durch Werbung und Schlagzeilen sofort dem Verdacht ausgesetzt, sie spekulierten mit Rezepten wie «tödliche Konsequenz», mit Beklemmung und Wahnideen auf Bestsellerruhm. Die Vorstellung ist absurd aber naheliegend. An die Seite dieser Dichter, zum mindesten hinsichtlich seiner thematischen Besessenheit und hinsichtlich der Rigorosität seiner «Satz-Rituale», muss man jedoch Thomas Bernhard unbedingt stellen. Im übrigen darf festgehalten werden, dass keines seiner Bücher, trotz Salzburger Skandal und grosser Publizität, bis jetzt auf die Bestsellerlisten geraten ist.

Es gibt einen anderen allzu einfachen Deutungsversuch, der den Fall in die Psychopathologie verweist. 1970 schon schrieb ein Dr. Hubert Hancke, ihn langweile der Schriftsteller, aber der Patient Bernhard habe ihn zu einer psychoanalytischen Studie angeregt, die in die Richtung von Cesare Lombroso *(«Genie und Irrsinn»)* weise. Es sei ihm kein Künstler oder Schriftsteller bekannt, bei dem die Zerstörungswut so hemmungslos wirke wie bei Thomas Bernhard. Ganz in diesem Sinne ist denn auch jetzt wieder erklärt worden, Salzburg sei das mehr oder weniger zufällige Opfer eines monomanischen Autors. Über die salzburgischen Wirklichkeiten sage das Buch «*Die Ursache*» weniger aus als über den Verfasser. Diese Art der Betrachtungsweise ist selbstverständlich möglich und sogar naheliegend. Werke wie «*Die Ursache*» und «*Korrektur*», in denen Zerstörungswut und Todesverfallenheit noch weiter gesteigert sind als in allem, was Bernhard zuvor veröffentlicht hat, können als Symptome betrachtet und zu Diagnosen verwendet werden. Nur besagt das wenig, weil die Betrachtungsweise des Psychoanalytikers schliesslich nur ein spezieller Hinblick ist, eine Möglichkeit immerhin, das Phänomen Bernhard zu erklären, jedoch nicht die einzige Möglichkeit und vor allem nicht die, welche den Romanen und Erzählungen als literarischen Kunstwerken gerecht zu werden vermöchte. Es ist

aber gerade diese Eigenschaft, die sie von Krankenprotokollen unterscheidet, und da helfen psychiatrische Befunde keinen Schritt weiter.

Die Gegenläufigkeit Thomas Bernhards zu dominierenden Tendenzen der Gegenwart zeigt sich nirgends so deutlich wie gerade darin, dass er den Kunstwerkbegriff nicht der Auflösung überlässt, sondern im Gegenteil seine rigoroseste Anwendung anstrebt. Dabei geht er über den gebräuchlichen Kunstbegriff, besonders über den, der sich im Hinblick etwa auf Salzburg einstellt, allerdings weit hinaus. Das Material, mit dem er arbeitet, besteht aus Ausbrüchen von erschreckendem und abstossendem Hass, aus Aussagen zumeist, die in ihrer Absolutheit banal wirken. Da sagt er etwa, genauer: lässt er Roithamer durch den Mund seines Freundes mitteilen, dass «die ganze Zeit, in der wir leben, vorgeheuchelt» sei (*«Korrektur»*), oder er bezeichnet die Stadt Salzburg kurzerhand als einen auf der Oberfläche schönen, aber unter dieser Oberfläche tatsächlich fürchterlichen Friedhof der Phantasien und Wünsche (*«Die Ursache»*). Seine Erzählungen und Romane sind eine gigantische Anhäufung von Äusserungen der Feindseligkeit, von Beleidigungen und krassen Verallgemeinerungen, die zweifellos der psychoanalytischen Interpretation jeden wünschbaren Ansatz bieten. Meist beziehen sich diese Aussagen zudem auf Kindheitserlebnisse, auf Angstgefühle des Knaben, auf das Unverständnis und die Lieblosigkeit, denen er ausgesetzt war. Es kommen spezifisch österreichische Aversionen hinzu, und wenn Bernhard gerade nicht als Schriftsteller und Künstler mit diesem Material umgeht, beispielsweise in der Rede zur Entgegennahme des Österreichischen Staatspreises, tönt es so:

«Die Zeitalter sind schwachsinnig, das Dämonische in uns ein immerwährender vaterländischer Kerker, in dem die Elemente der Dummheit und der Rücksichtslosigkeit zur täglichen Notdurft geworden sind. Der Staat ist ein Gebilde, das fortwährend zum Scheitern, das Volk ein solches, das ununterbrochen zur Infamie und zur Geistesschwäche verurteilt ist. Das Leben Hoffnungslosigkeit, an die sich die Philosophien anlehnen, in welcher alles letztenendes verrückt werden muss.»

Da wird Amok gelaufen gegen Tradition und Kultur, gegen das österreichische Erbe, auch gegen Kunst, sofern sie der Verklärung oder Verbrämung existentieller Grundmuster dient. Diese Grundmuster sind Bernhards Ausgangspunkt, sein Werk jedoch führt in einer ungeheuren geistigen Konzentration weit über sie hinaus.

Die Ursache

Thomas Bernhard erzählt von seinen Internatsjahren in Salzburg. Die zwei Abschnitte des Buches «*Die Ursache*», «Grünkranz» und «Onkel Franz»,

sind nach den Übernamen der beiden Schulleiter benannt, die sich in der Zeit ablösten; Grünkranz ist der nationalsozialistische, Onkel Franz der katholische Direktor der Anstalt. Aus der Sicht des Zöglings sind die Verhältnisse nach der Ablösung des einen durch den andern gleich geblieben: für ihn sind Lieblosigkeit, absoluter Gehorsam und Unterordnung die entscheidenden Erfahrungen. Das Internat wird als Kerker erlebt, als ein Raum der Hoffnungslosigkeit. Der Knabe versteht nicht, dass ihn die Menschen, die ihn – «wie er immer geglaubt hat» – lieben, in diesen staatlichen Kerker werfen konnten. Er berichtet, wie er in der Schuhkammer unter der Treppe, die für diese Zwecke zur Verfügung stand, auf seiner Geige geübt hat. In Wirklichkeit, so sagt er, habe er die einsamen Musikübungen dazu benutzt, seinen Selbstmordgedanken nachzugehen. Denn es gibt zahlreiche Selbstmörder rings um ihn, er hat mehr als einen gesehen, er hat Kameraden das letzte Geleite gegeben, die sich das Leben genommen hatten. Was die «Andeutung» über die Salzburger Internatszeit vor uns ausbreitet, unterscheidet sich von anderen Anstaltsgeschichten, etwa den «*Verwirrungen des Zöglings Törless*» von Musil, dadurch, dass sich die Tragödie eines sensiblen und musisch begabten Knaben in der Zeit einer totalitären Spiesserideologie abspielt, unter der Herrschaft des Nationalsozialismus, dessen erzieherische Prinzipien von Grünkranz selbstverständlich mit Nachdruck vertreten werden. Man singt «*Die Fahne hoch*» und «*Es zittern die morschen Knochen*», man hat regelmässig die Wettläufe über verschiedene Distanzen auf der Aschenbahn auszutragen. Auf dem Gnigler Sportplatz besteigt der junge Bernhard mehrmals das Siegerpodest und muss sich die Siegernadel anstecken lassen, durchaus nicht zu seiner Freude (er hatte einfach längere Beine als seine Konkurrenten), denn er hasst den Sport und sieht in ihm ein Mittel, das Regierungen gern anwenden, um die Massen zu unterhalten, zu benebeln und zu verdummen. Kurzum, «*Die Ursache*» deutet in Umrissen die Katastrophe einer Jugend an: die Erziehung, die dem Zögling Bernhard zuteil wurde, empfindet er als systematische Zerstreuung und Verdummung, und sowohl der Nationalsozialismus mit den Schrecken des Krieges als auch der Katholizismus haben seine trostlose Internatszeit in Salzburg zusätzlich verdüstert.

Wie hat er das überhaupt ausgehalten? Denkbar wäre, dass der hochmusikalische Schüler sich in das Reich der Musik geflüchtet hätte. In die Schuhkammer eingeschlossen, hat er auf der Geige geübt. Aber was er spielt, ist seine eigene, dem Selbstmorddenken entgegenkommende Musik. Er erfährt Kunst und Begabung als Versuchungen zur Flucht vor den wirklichen Aufgaben, vor der düsteren Realität. Die Äusserungen über das Geigenspiel und über Kunst sind von entscheidender Bedeutung:

«Die von mir auf meiner Geige produzierte Musik war dem Laien die ausserordentlichste und meinen eigenen Ohren die gekonnteste und aufregendste, wenn sie auch eine vollkommen selbsterfundene gewesen war, die mit der Mathematik der Musik nicht das geringste zu tun gehabt hatte, nur mit meinem, so doch Steiner immer wieder, *hochmusikalischen Gehör*, das Ausdruck meines *hochmusikalischen Empfindens* gewesen war, wie der Steiner auch immer zu meinem für diese Geigenstunden aufkommenden Grossvater gesagt hatte, Ausdruck meines *hochmusikalischen Talents*, aber diese von mir allein zur Selbstbefriedigung gespielte Geigenmusik war im Grunde keine andere als dilettantisch meine Melancholien *untermalende* Musik, die mich naturgemäss daran hinderte, in meinem Geigenstudium, das ein ordentliches hätte sein sollen, weiterzukommen, ich beherrschte, um es kurz zu sagen, die Geige virtuos, aber ich konnte darauf niemals korrekt nach Noten spielen, was den Steiner nicht nur mit der Zeit verdriessen, sondern verärgern musste.»

Virtuose Musik dieser Art ist nichts weiter als ein Rausch, sie dient also der Vernebelung und Verdummung nicht weniger als der Sport und ist als Fluchtmöglichkeit abzulehnen. Je leichter es gerade dem musikalisch Begabten fällt, seine Melancholie in Töne umzusetzen, desto nachhaltiger misstraut er dieser Möglichkeit. Von da aus sind zahlreiche Aussprüche Bernhards über Kunst und über Musik zu verstehen, vor allem auch seine Ausfälle gegen die Salzburger Festspiele, die er als Heuchelei brandmarkt. Das Mittel der «sogenannten Weltkunst» sei nur ein Mittel, über den herrschenden Ungeist wegzutäuschen. Nach dem dritten Bombenangriff auf die Stadt findet der Schüler seinen Spind im ersten Stock der Schule zerstört, darin seine Geige mit abgerissenem Hals. Er registriert: «Ich erinnere mich, dass ich, mir der Furchtbarkeit dieses Angriffs voll bewusst, doch Freude empfunden habe über die Vernichtung meiner Geige, denn sie bedeutete konsequent das Ende meiner Karriere auf dem geliebten, gleichzeitig zutiefst gehassten Instrument.»

Thomas Bernhard lehnt Kunst als ausgeklammerten Bezirk des Schönen ab. Er misstraut der Musik, die ihm leicht fällt. Auch in dem Selbstkommentar «*Drei Tage*» finden sich ähnliche Aussagen darüber, wie er hätte Kapellmeister oder Komponist werden können, jedoch darauf verzichtet habe, weil es ihm zu leicht gefallen wäre[3]. Schreiben dagegen, so sagt er an der gleichen Stelle, falle ihm furchtbar schwer, er müsse gewaltige Widerstände überwinden, wenn er schreibe. Das genau sei der Grund, warum er es tue. «Gerade das muss man tun, wovor einem immer gegraut hat, gerade das muss man sein, was einen immer abgestossen hat», sagt auch der Maler Strauch im Roman «*Frost*», und dieses Paradox ist es denn auch, das Thomas Bernhards Werk aufschliesst. Nicht ausweichen vor den Schrecken und Katastrophen, auch nicht sich eine Gegenwelt aufbauen, sondern mit diesen Schrecken und Katastrophen leben und sie systematisieren: das scheint der Sinn seiner schriftstellerischen Arbeit. Es ist ein klares, gleichsam mathematisches Geschäft, dem er sich hingibt. Er verab-

scheut «Belletristik», auch sie eine Verschönerung und Abschwächung wie die Musik, die er auf der Geige gespielt hat. Er arbeitet an einer Algebra des Untergangs.

Was er von seiner Geige sagt, dass er sie nämlich zugleich liebt und zutiefst hasst, gilt auch für die Stadt Salzburg:

> «Denn tatsächlich ist alles in mir auf diese Stadt und auf diese Landschaft bezogen und zurückzuführen, ich kann tun und denken, was ich will, und diese Tatsache wird mir immer noch stärker bewusst, sie wird mir eines Tages so stark bewusst sein, dass ich an dieser Tatsache als Bewusstsein zugrunde gehen werde.»

Korrektur

«*Korrektur*», die Geschichte von Roithamer und dem Kegel, ist eine mathematische Operation mit Grössen, die das Buch «*Die Ursache*» aufzählt. Das Material ist das gleiche wie im autobiographischen Bericht, das gleiche auch wie in «*Frost*» oder «*Verstörung*», in «*Das Kalkwerk*» und in den zahlreichen Erzählungen, die vorangegangen sind. Der Schulweg mit seinen Verfinsterungen, das schluchttiefe Tal der Aurach, die Waldungen –, mehr als je erscheinen sie schon fast als Symbole wie die Buchstaben in der Algebra. Diese noch weiter getriebene Abstraktion ist es aber auch, die «*Korrektur*» von den früheren Prosawerken Bernhards unterscheidet. Hier ist ein Grad an Geschlossenheit der Todesmechanik erreicht, der zugleich erschreckt und gleichgültig lassen könnte. Es gibt nahezu keine Widerstände mehr. Die Realität ist in die Begriffe, in die Abstraktionen verwandelt worden. Roithamer hat seine letzten Jahre in äusserster geistiger Konzentration verbracht, im alleinigen Gedanken an den Kegel. Die Kontakte mit der Welt sind abgelöst, es spielt schon gar keine Rolle mehr, wo er wohnt und wo er arbeitet. Sein Werk besteht nicht allein darin, für die Schwester den Kegel zu bauen; er schreibt ein umfassendes Buch «*Über Altensam und über alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*», und obgleich dem Leser daraus nur Bruchstücke aus dem Nachlass mitgeteilt werden, erkennt man da eine hochgradig stilisierte und gleichsam mathematisch durchgeführte Abrechnung mit Heimat, Erbe, Familie und der eigenen Kindheit. Roithamer gestattet sich keinerlei Abschwächung. Aber die Darstellung, die er vorlegt, die Konsequenzen, die er ableitet, gleichen auf einmal dem melancholischen Geigenspiel des Knaben in der Schuhkammer. Denn wenn der Todesmechanismus so reibungslos funktioniert wie in «*Korrektur*», ist er am Ende ein perfektes Spielwerk, eine Musik der gekonntesten, aufregendsten und ausserordentlichsten Art. Zwar kommt diese Todesmusik anders zustande, nach Noten,

wenn man so will; aber die Virtuosität und Formelhaftigkeit haben hier einen kritischen Grad erreicht.

Von da aus ergeben sich für den Schluss des Romans entscheidende Fragen. Roithamer nämlich will, was er über Altensam geschrieben hat, radikal korrigieren. Nachdem seine Schwester angesichts des Kegels tödlich erschrocken und bald darauf gestorben ist, weiss er auf einmal, dass alles falsch ist. Er macht sich daran, sein Manuskript vollständig umzuschreiben. Er streicht aus, er verwirft, er korrigiert immer wütender in seiner Arbeit herum, die ein Werk von vielen Jahren ist, und zuletzt begeht er Selbstmord: «Korrigieren, indem wir uns umbringen», lautet eine seiner letzten Notizen. Was bedeutet das?

Die Hauptfiguren in Bernhards erzählerischem Werk sind damit beschäftigt, wie Roithamer eine wissenschaftliche oder künstlerische Aufgabe zu lösen, eine Erkenntnis festzuhalten, indem sie sie formulieren. Die Studie über das Gehör, die Konrad in «*Das Kalkwerk*» zwei oder drei Jahrzehnte lang vorbereitet und dabei auf den idealen Moment wartet, sie niederschreiben zu können, ist als Beispiel ebenso zu nennen wie das Manuskript, an dem der Arzt in «*Watten*» arbeitet, dort übrigens bereits eine Grenzsituation, weil der Arzt von seinen Papieren sagt, sie müssten verbrannt werden. In «*Korrektur*» geschieht die Vernichtung tatsächlich: Roithamer nimmt seine Aufzeichnungen über Altensam zurück, erklärt sie für falsch und ungültig, korrigiert sie, indem er sie durchstreicht. Es gibt Indizien dafür, dass es sich dabei um Zwänge handelt, die Bernhard an sich selber in seiner schriftstellerischen Arbeit erfährt. In «*Drei Tage*» nennt er sich einen «typischen Geschichtenzerstörer», der Geschichten im Grunde hasse. Doch ist ihm die Arbeit am Schreibtisch lebensnotwendig:

> «Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang. Ist eine bestimmte Stufe erreicht nach vier, fünf Stockwerken – man baut das auf – durchschaut man das Ganze und haut alles wie ein Kind wieder zusammen. Aber während man glaubt, dass man's los hat, wächst einem schon wieder so ein Geschwür, das man als neue Arbeit, als neuen Roman erkennt, irgendwo am Körper heraus und wird immer grösser.»

Im Roman «*Korrektur*» überfällt Roithamer auf dem Victoriabahnhof in London die Erkenntnis, dass alles, was er in seinem Manuskript beschrieben hat, anders ist, «dass immer alles anders ist, als beschrieben, das Tatsächliche anders als das Beschriebene, Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, anders». Das deckt sich genau mit den unmittelbaren Aussagen des Autors in «*Drei Tage*». Aber Roithamer geht einen Schritt weiter, indem er nämlich erklärt, dass es das Höchste sei, kein neues Manuskript mehr entstehen zu lassen, «nichts mehr zu korrigieren, zu vernichten». Die ungeheure Konzentration, darauf gerichtet, aus den kata-

strophalen Tatsachen von Kindheit und Jugend in immer weiter getriebener Abstraktion ein Bauwerk, ein Spielwerk, ein mathematisches System abzuleiten, ist der erklärte Versuch, die Tatsachen selbst zu vernichten. In dem kurzen Selbstkommentar «*Drei Tage*», der im Sommer 1970 gesprochen wurde, gibt es gar eine Stelle, die Roithamers «totale Korrektur» vorwegnimmt. Der Autor spricht da von der Unterhaltung mit der Natur, «mit Begriffen, die keine Begriffe sind, keine Begriffe sein können». Er führe immer eine Art von Selbstgespräch, und das sei ein Umgang mit Tatsachen, die sich als Irrtümer herausstellten. Die spontanen Äusserungen vor der Fernsehkamera münden in Wünsche aus, die in dem Roman «*Korrektur*» bis zum Ende durchgespielt sind:

«Man müsste *herausgehen aus allem*, die Tür hinter sich nicht zu*machen*, sondern zu*werfen* und *weggehen*. Und alles müsste immer mehr von einem weg durch sich selbst lautlos *verschwinden*. Man müsste aus der *einen* Finsternis, die zu beherrschen einem zeitlebens unmöglich ist, schliesslich total unmöglich geworden ist, hineingehen in die *andere, in die zweite, in die endgültige* Finsternis vor einem und sie möglichst rasch und ohne Umschweife, ohne philosophische Spitzfindigkeiten erreichen können, einfach hineingehen ... und möglicherweise die Finsternis durch das Schliessen der Augen *verfrühen* und erst dann die Augen wieder aufmachen, wenn man die Gewissheit hat, absolut in der Finsternis, in der endgültigen, zu sein.»

Seit mehr als einem Jahrzehnt besteht die Möglichkeit, sich auf die Algebra des Untergangs einzuüben, die Thomas Bernhard in seinem geschlossenen System des Erzählens entwickelt hat. Es ist eine Entwicklung, die in der Wiederholung voranschreitet, wie wenn ein Mathematiker eine komplizierte Aufgabe mehrmals durchrechnet und dabei zu noch schlüssigeren und einfacheren Lösungen kommt. Er setzt Begriffe zueinander in Beziehung, er integriert und abstrahiert. Die Tendenz zur reinen Struktur tritt immer deutlicher hervor. Ob Dichtung hier nicht ihre eigenen Voraussetzungen aufhebe, ist eine Frage, die der Roman «*Korrektur*» eindringlicher noch als frühere Werke Bernhards stellt.

[1]Thomas Bernhard, Korrektur, Roman, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1975. – [2]Die Ursache, Eine Andeutung, Residenz-Verlag, Salzburg 1975. – [3]In: Der Italiener, Residenz-Verlag, Salzburg 1971.