

Katedra germanistiky

Filozofická fakulta

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Věra Tichá

**Glaubwürdigkeit und Wahrnehmung des
Ich-Erzählers in Bernhards Romanen *Auslöschung*
und *Holzfällen***

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Motyčka, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne

Podpis:

Inhalt

1.	Einleitung.....	4
1.1.	Thomas Bernhards kritischer Stil	4
1.2.	Vorstellung der ausgewählten Werke.....	7
2.	Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers	9
2.1.	Selbstreflexion des Erzählers	13
2.1.1.	Metanarration	15
2.1.2.	Stilisierung der eigenen Figur	18
2.1.3.	Selbstkritik	23
2.2.	Wahrnehmung des Erzählers bei anderen Protagonisten	26
2.2.1.	Ich-Erzähler als Manipulator.....	29
2.3.	Wahrnehmung des Ich-Erzählers beim Rezipienten	31
2.3.1.	Verschmelzung des Erzählers mit dem Autor.....	34
3.	Fazit.....	40
4.	Resumé.....	42
5.	Resümee	43
6.	Resume.....	45
7.	Bibliographie.....	47
7.1.	Primärliteratur	47
7.2.	Sekundärliteratur	47
7.2.1.	Forschungsliteratur zum Autor/Werk	47
7.2.2.	Allgemeine Forschungsliteratur	48
8.	Anotace	50
9.	Annotation.....	51

1. Einleitung

1.1. Thomas Bernhards kritischer Stil

„Er weiß, daß er in der Welt etwas erreicht hat, er muß deshalb mit der Niederschrift der Erinnerungen an das Ich, das er einmal war, nichts mehr erreichen, er will nur noch verdeutlichen, und sei es durch bloße Andeutungen, wer er ist und wie und wodurch er zu dem geworden ist, als der er heute in der Öffentlichkeit erscheint.“ (Schmied 2008, S. 9.)

Thomas Bernhard ist einer der meist interpretierten österreichischen Autoren. In den siebziger und achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts wurde er für seine kritischen Dramen und Romane häufig skandalisiert. So wurde zum Beispiel sein Roman *Holzfällen* (1984) von der Polizei konfisziert oder gegen sein Drama *Heldenplatz* (1988) protestiert. Den Anreiz für die Erregung der österreichischen Öffentlichkeit geben zweifellos Bernhards heftig kritisierende Hauptfiguren, und die Begeisterung der Literaturwissenschaftler weckt Bernhards einzigartiger Stil. Dieser Stil soll am Anfang durch die Hervorhebung der wesentlichsten Merkmale kurz charakterisiert und die Schreibweise Bernhards dabei vorgestellt werden.

Das erste Merkmal kommt unmittelbar mit den ersten Zeilen irgendeines Buches von Thomas Bernhard: die Komplexität des Satzbaus. Die Bernhard'schen Sätze übertreten weit mit ihrer Länge den Durchschnitt der Rechtschreibung¹ und machen den Prozess des Lesens anspruchsvoll. „Es entspricht u.U. durchaus künstlerischer Absicht, wenn hierdurch das Gefühl der Unübersichtlichkeit bzw. der Eindruck eines sich verselbständigenden, nicht mehr kontrollierbaren Sprechautomatismus erzeugt wird.“² Darüber hinaus zeichnet die Bernhard'sche Sprache die besondere Musikalität³ und ein bestimmtes System der Wiederholung aus, was unter anderem als ein Mittel der Komik dient. Das System der Wiederholung von Wörtern oder Sinnsequenzen hebt paradoxerweise die mögliche Unverständlichkeit des Textes auf, denn das Sinnelement kommt

¹ Der Durchschnitt für die Satzlänge der geschriebenen Sprache sei rund 15 bis 20 Wörter, vgl. das Stichwort Satzstilistik, Schneider, Einführung in die Roman-Analyse, S. 42.

² Ebd.

³ Bernhard solle nicht schreiben, sondern komponieren. Die Form erinnere an eine Fuge oder ein Rondo. Viele Rezensenten verwenden für Bernhards Werke die Metaphorik aus dem Bereich der Musik, z.B. „Bolero des Untergangs“ referiert zu der Auslöschung. Siehe Höller, Antiautobiographie, S. 56f.

nochmal und häufig mehrmals in einer Umformulierung vor. So wird die Bedeutung mit Bestimmtheit dargestellt.

Ein traditionell erwartetes Merkmal eines Romans ist gewöhnlich eine Handlung mit Geschehnissen. Bei Bernhard gewinnt allerdings das Geschehen eher eine marginale Funktion, die Handlung wird vielmehr von einer Figur determiniert. Bernhard selbst nannte sich ein „Geschichtenzerstörer“⁴, was der Absenz der Handlung in seinen Werken entspricht. Die Innenweltdarstellung der Figur und seine Form stehen im Vordergrund, während das Tempo des Erzählens langsam wird. Die Aktion oder Situationsveränderung wird selten (und desto überraschender), Dialoge werden nur durch den Erzähler indirekt vermittelt, die Reflexionspassagen überwiegen die deskriptiven. Diese Züge formen Bernhards Erzählstil und erschweren die Rezeption seiner Werke⁵, da sie sich komplexer und anspruchsvoller auf das Lesen auswirken, indem sie die Orientation innerhalb des Textes schwierig machen.

Obschon Bernhards Werke chaotisch und unübersichtlich aussehen mögen⁶, hält sich Bernhard an eine bestimmte Erzählkonstruktion. Er habe regelmäßig eine Menge Episoden geschrieben, deren Reihenfolge nach ihrer Entstehung, nicht ihrer Bedeutung, geregelt worden sei.⁷ Diese Episodizität scheint der Narrativität feindlich gegenüberzustehen, die Satzstilistik verknüpft jedoch die Teile zu einer fließenden Geschichte. Überdies solle in solcher Art und Weise Bernhards Schreiben entlastet werden⁸ und dadurch wurde eine spätere Überarbeitung ermöglicht.

Bernhard hat seine Typoskripte immer sehr intensiv überarbeitet, denn es verlangte sein sorgfältiges, fast despotisches Herantreten an das Schreiben. Ganze Absätze wurden von ihm wütend durchgestrichen, die Veränderung des Namens des Werkes wurde eine Regel und seine Erzählungen haben oft mehrere Varianten. Bei der ewigen Korrektur hat sich Bernhard nichts erspart, wie z.B. sein schriftlicher Kommentar auf dem Typoskript des ersten unveröffentlichten

⁴ Bernhard, *Der Italiener*, S. 152.

⁵ Siehe das Kapitel 2.3. für ausführliche Behandlung des Themas.

⁶ Eun-Hee Ryu nennt dieses Merkmal ‚literarische Anarchie‘. Ryu, *Auflösung und Auslöschung*, S. 20.

⁷ Huber, *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen* S. 78.

⁸ Ebd., S. 78.

Romanversuchs *Der Wald auf der Straße* zeigt: „Dreckroman! Mist! Wie kann sowas passieren? Aufgeblasenes Nix! Ja, du Idiot!!“.⁹ Solche ernsten Bewertungen lassen Bernhards Fähigkeit zur Selbstkritik und Selbstbeobachtung zutage treten, die auch ein beachtenswerter Zug seiner Protagonisten wurde.

Dennoch ist es nicht die Selbstkritik, die ein Charakteristikum der Werke Bernhards wurde. Bernhards Büchern wird die Kritik der ganzen Menschheit zugeschrieben. Österreich und sein Volk, Mitglieder einer Familie, Lehrkräfte, Künstler (Goethe einschließlich¹⁰), Kirche, Tauben, Dummköpfe genauso wie Intellektuelle werden erbarmungslos getadelt. Bernhards Hauptfiguren schämen sich dabei nicht, ungeheure Übertreibungen zu verwenden und diese Übertreibung sogar als Kunst zu deklarieren. Die Erzähler setzen sich mit ihren Komplexen und ihrem Ärger auseinander, die die gesellschaftlichen Institutionen verursacht haben.

Ein Mittel für diese kritische Auseinandersetzung ist eine einzigartige Art des Erzählens, die einem inneren Monolog ähnelt. Gemeinsam mit dieser Darstellungstechnik sind bestimmt das spontane Empfinden und eine Art Dokumentation des Innerlebens einer Figur. Gegen die Norm der Technik spricht hauptsächlich die Form wie Tempus, Interpunktion und Grammatikalität. In einem inneren Monolog gibt es nämlich das Tempus Präsens, grammatisch falsche Sätze, die häufig durch die Interpunktion abgerissen bleiben.¹¹ Die Bernhard'schen Sätze mögen „Bandwurmsätze“¹² sein, sind aber schlechthin nicht inkorrekt, noch viel weniger abgerissen. Daneben ist überwiegend das erzählerische Präteritum verwendet, was eine bestimmte Distanz zwischen dem Erzählen und der Darstellung unterstreicht. Je längere Distanzierung, desto größere erzählerische Macht hat der Erzähler.¹³

Es bleibt immer die Frage, in wie weit sich der Autor selbst mit seinen erzählenden Protagonisten identifiziert.¹⁴ Ohne Rücksicht auf die Antwort stellt

⁹ Ebd., S. 74.

¹⁰ Vgl. Bernhard, *Auslöschung*, S. 575ff.

¹¹ Vgl. Schneider, *Einführung in die Roman-Analyse, die Definition des inneren Monologs*, S. 58.

¹² Ebd., S. 42.

¹³ Dieser Behauptung wird im Kapitel 2. ausführlich behandelt.

¹⁴ Siehe das Kapitel 2.3.1

die eigene Inszenierung des Ich-Erzählers in den Werken Thomas Bernhards ein vollwertiges Thema dar.

1.2. Vorstellung der ausgewählten Werke

Der Roman *Auslöschung: ein Zerfall* (1986) wird als Bernhards umfangreichstes Werk und zugleich eine Krönung seines Schaffens¹⁵ betrachtet. Der Autor selbst bezeichnete das Typoskript des Romans mit der Entstehungszeit 1981-1986.¹⁶ Der Roman enthält alle typischen Züge des Bernhard'schen Schreibstils: Die Hauptfigur, Franz-Josef Murau, ist zugleich ein monologisierender Ich-Erzähler, der durch die Übertreibungskunst und mit bedeutender Zeitdehnung kritisiert und reflektiert. Das Reflektieren Muraus wurde durch den Tod seiner Eltern und seines älteren Bruders Johannes ausgelöst. Murau wird plötzlich der Erbe des Familienvermögens. Auf mehr als sechshundert Seiten beschreibt Murau insgesamt drei Tage seines Lebens von dem Erhalten des Telegramms¹⁷, in dem Muraus Schwester Amalia und Caecilia das Unglück mitteilen, bis zu dem Begräbnis in Muraus Geburtsort Wolfsegg in Österreich. Die erste Hälfte des Buches mit dem Untertitel *Das Telegramm* bedeckt zeitlich nur ungefähr zwei Stunden in Muraus Wohnung in Rom und ähnelt einer Meditation über die Fotos der Familie. Der zweite Teil, *Das Testament*, wird in Wolfsegg inszeniert und endet mit Muraus Schenken der ganzen Erbschaft an die Israelitische Kultusgemeinde in Wien.

Aus der editorischen Sicht ist der Roman *Holzfällen: eine Erregung* (1984) jünger. Die Verarbeitung des Erzählens ist so ähnlich, dass *Holzfällen* wohl als eine Probe vor dem größeren Projekt *Auslöschung*¹⁸ wirken mag. Auch hier ist der Anlass für den monologisierenden Ich-Erzähler der Tod seiner ehemaligen Freundin Joana. Der namenlose Erzähler trifft die ehemaligen Gönner Auersberger und lässt sich zu einem künstlerischen Abendessen einladen. In der Wohnung Auersbergers verbringt er dann die meiste Zeit auf dem Ohrensessel sitzend und beobachtend. Das Erzählen ist nicht äußerlich segmentiert wie im

¹⁵ Nickel, Flaneur, S. 9.

¹⁶ Höller, Antiautobiographie, S. 106.

¹⁷ Die Benennung des ersten Romanteils als *Das Telegramm* weise sich laut Nickel als rein ironisch aus, wenn man die bündige Form eines Telegramms mit der ausführlichen Ausschweifung des Erzählers vergleiche, siehe Nickel, Flaneur, S. 61.

¹⁸ Für weiteres zitieren von beiden erwähnten Werken werden in dieser Arbeit die Siglen A für *Auslöschung* und H für *Holzfällen* benutzt.

Falle der *Auslöschung*, denn die Erzählräume verändern sich im Grunde nicht. Die erzählte Zeit ist ein paar Stunden in der Nacht, die Erzählzeit enthält dagegen durch die Zeitdehnung einen Umfang von mehr als dreihundert Seiten, an welchen der Ich-Erzähler seine Kritik und Meditation übt. Das Thema in *Holzfällen* ist das Künstlertum und die Künstlichkeit, während die *Auslöschung* eher Familien- und Ortbeziehungen zum Thema hat. Der Stoff der Romane ist aber praktisch gleich: Ausgangssituation ist der Tod einer geliebten aber lange nicht gesehenen Person. Der Ich-Erzähler dominiert die Figurenkonstellation und er ist immer in Konflikt mit anderen Figuren. Der Erzähler kehrt in der Gegend seiner Jugend zurück und die Lösung für die Psyche des Erzählers ist eine schriftliche Verarbeitung seiner Gefühle¹⁹, was durch die Anwendung der Metasprache zum Ausdruck kommt.

Deswegen wurden diese zwei Romane zwecks der Analyse und Interpretation ausgewählt. Die beiden Werke sind die Beispiele der späteren Arbeit Bernhards, die ungefähr in der gleichen Zeitperiode geschrieben wurden. Der Typus des Ich-Erzählers, auf den sich die Interpretation konzentriert, scheint in beiden Werken praktisch übereinzustimmen, obwohl die Erzähler die gleichen Methoden wie etwa die Selbstkritik anders benutzten und der Erzähler in *Auslöschung* tiefgreifender dargestellt wurde. *Auslöschung* überschreitet ohnehin den Rahmen des *Holzfällens*, was die Selbstreflexion anbelangt. Die Aussagen des Erzählers in *Auslöschung* tendieren häufiger zur Widersprüchlichkeit, er wird dadurch zugänglicher und vielfältiger als der rasende anonyme Erzähler in *Holzfällen* und dies stellt eine interpretatorische Hilfe dar. Die Rezeption beider Romane war im Wesentlichen auch beinahe gleich und zwar eine aufgeregte Verneinung wegen des Scheltens und der Kritikmaschinerie des Ich-Erzählers.

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Interpretation der ausgewählten Romane mit der Konzentration auf die Figur des Ich-Erzählers. Der Ich-Erzähler wird von einem gewöhnlichen Leser lediglich als ein unbarmherziger pessimistischer Kritiker angesehen, dessen Schelten nur eine misanthropische Selbstzwecktirade ist. Falls man diese Sichtweise bezweifelt, ergeben sich die

¹⁹ Auch Willi Huntemann beschreibt am Beispiel des *Holzfällens* in seiner Studie *Artistik und Rollenspiel* das gleiche Merkmal. Er führt diese Interpretation des Schreibens als Auslösung an Bernhard zurück, nämlich: „Die Spannung des Autors zu seiner Umwelt kann sich nur im Schreibvorgang lösen, der bei Bernhard immer eine Reaktion auf Widerstände ist.“ Huntemann 1990, S. 53.

folgende Fragen: V.a. die Frage, welche andere Funktion der Ich-Erzähler noch inne hat und welche Art vom Kritikertypus er repräsentiert? Im Hinblick auf die Behauptung, welche meine These ausmacht, nämlich dass der Ich-Erzähler im Text mehrere Funktionen erfüllt, als dass er nur ein ‚bloßer‘ Kritiker wäre, werden im Folgenden die Verwendung der Selbstreflexion und die Inszenierung der Selbstkritik behandelt, um die Selbstwahrnehmung des Erzählers zu rekonstruieren. Die Häufigkeit der selbstreflexiven und selbstkritischen Passagen des Erzählers zeigt, dass viel mehr die Selbstreflexion das Hauptziel des Werkes ist. Die Selbstkritik wird ein Mittel zur Selbstreflexion: Während sie mir in *Holzfällen* als eine Nebenwirkung vorzukommen scheint, löst sie in *Auslöschung* eine echte Auseinandersetzung mit der Existenz des Ich-Erzählers aus. Einer der Gründe für die konventionelle Klassifikation bzw. Deutung der Erzähler-Figur bei den meisten Lesern ist – so meine weitere These – zweifellos die vermutliche Glaubwürdigkeit des Erzählers, d.h. die häufig anzutreffende Vermischung der Erzählerfigur mit dem realen Autor. Die daraus folgende Glaubwürdigkeit des Bernhard’schen Erzählers muss jedoch in Frage gestellt werden, zumal man die ausgeprägte Übertreibungskunst, Neigung zur Selbstironie, starke Stilisierung des Erzählers und die Manipulation des Rezipienten und der Nebenfiguren in Betracht zieht.

Um meine Thesen zu beweisen, habe ich folgende Methoden gewählt: Ich vergleiche die beiden oben angeführten Romane Bernhards auf die Funktion des Ich-Erzählers hin. Diese Bemerkungen zur Funktion des Bernhard’schen Erzählers münden in die Interpretation der Romane ein. Bei meinen Überlegungen stütze ich mich auf die im Fußnotenapparat angegebene Sekundärliteratur.

2. Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers

Der Erzähler in Bernhards Romanen und Erzählungen ist die einzige Stimme im Text, von ihr werden auch alle Aussagen dargeboten. Dieser Erzähler macht den Eindruck, die Wahrheit immer parat zu haben und durch diese Wahrheit sich dann in Schutz zu nehmen, wenn er seine Kritik übt. So sind die Wendungen „das ist die Wahrheit“, bzw. „in Wahrheit“ oder „wenn ich die Wahrheit sage“ ganz häufig in beiden Romanen (vgl. A 12, 124, 198, 330, 436; H 164, 176, 284, 290 usw.). Genauso kommen aber in dem Text Widersprüche vor,

denn der Erzähler bezweifelt zugleich seine Fähigkeit, das Authentische auszudrücken.²⁰ Die Frage nach der Glaubwürdigkeit dieser einzigen Quelle ist deshalb für die Interpretation des Textes entscheidend. Der ausgeprägte Ich-Erzähler in einer homodiegetischen Erzählung hat nämlich die Möglichkeit und Macht, sich stilisieren zu können, unbeweisbare Wertungen zu verbreiten, den Rezipienten zu manipulieren usw. Diese Lage führt zu zwei grundsätzlichen Möglichkeiten: entweder zur Vergöttlichung und Glaubwürdigkeit des Erzählers oder zum Misstrauen und seiner Unglaubwürdigkeit. Die formale Ähnlichkeit Bernhards Romane zu einem Tagebucheintrag (*Holzfällen*) und einer Art fiktiver Autobiographie (*Auslöschung*) könnte beispielsweise ein Argument für den bewusst produzierten Schein der Glaubwürdigkeit sein genauso wie die Verwendung der Metanarration. Andere Arten der Selbstreflexion widersprechen auf der anderen Seite der vermeintlichen Glaubwürdigkeit (etwa die selbstkritische Ironie, die Vorliebe im Vorspielen, die Übertreibungskunst).

Die Übertreibungskunst als solche wird nur in *Auslöschung* explizit thematisiert, obwohl das Mittel auch in *Holzfällen* benutzt wird. Sie ist zu einem das Element der Komik, zu anderem hilft sie, die Gedanken verständlicher zu liefern und das Problem anschaulicher zu machen. Für den Erzähler in *Auslöschung* selbst ist das Übertreiben ein Mittel der „Existenzüberbrückung“ (A 611), die ihn aus dem alltäglichen Überdruß rettet. Der Erzähler ist sogar fähig zu übertreiben, auch wenn er über eigene Übertreibungen spricht und sie „Untertreibungen“ (A 124) oder „Übertreibungsfanatismus“ (A 611) nennt. Der Erzähler in *Holzfällen* bedient sich äußerst ironischer Übertreibungen, die er zu einer existenziellen Wahrheit verwandelt. Beispielsweise konstatiert er, dass er bald mehr Freunde auf dem Friedhof als in der Stadt habe (vgl. H 160) oder dass das Leben aller jungen Leute in Wien verunglücke (vgl. H 60). Eine arg zugespitzte existenzielle Wahrheit verlautet der Erzähler in *Auslöschung*: Der Erzähler kommt nämlich zur Überzeugung, dass das Geistesleben in der verfallenen Gesellschaft selbstverständlich nicht zum Glück führe, da nur ein Narr

²⁰ Z.B. in *Auslöschung* wird die objektive Wahrheit folgenderweise bezweifelt, A 550: „Jeder sieht immer einen andern, wenn er auch denselben beschreibt, [...]“. Einige Literaturwissenschaftler haben sich mit dem Problem der Wahrheit im Zusammenhang mit der Sprachskepsis beschäftigt, häufig im Vergleich zur Sprachskepsis in den Werken Ingeborg Bachmanns oder Hugo von Hofmannsthals. Hyun-Chon Cho konstatiert, dass Bernhard „Wille zur Wahrheit“ habe. Cho, Wege zu einer Widerstandskunst im autobiographischen Werk von Thomas Bernhard S. 62.

glücklich sein könne (vgl. A 129). In Verzweiflung und Überdruß von der „vom Stumpfsinn beherrschten Welt“ empfiehlt Murau: „Mein Rat an denkenden Menschen kann nur der sein, sich *vor der Jahrtausendwende* umzubringen“ (A 646). In *Holzfällen* kann man das gleiche Mittel der Übertreibungskunst implizit aus dem Radikalismus der Aussagen ableiten, zumal es sich gewöhnlich um die gleichen Motive innerhalb einer Aussage handelt. Beispielsweise konstatiert der Erzähler über die vermutliche Wirklichkeit der Nebenfiguren: „Aufeinmal sterben sie alle weg, dachte ich, die meisten durch die eigene Hand, sagte ich mir. Sie rennen plötzlich aufgeregt aus einem Kaffeehaus hinaus auf die Straße und werden überfahren, oder hängen sich auf, oder es trifft sie der Schlag.“ (H 160). Es ist gleichgültig, ob es sich um einen Rat oder eine existenzielle Wahrheit handelt, niemand würde in der Übertreibungskunst eine objektive Bewertung der Situation suchen, außer dem Fall einer echt oberflächlichen Interpretation. Dass einer der Erzähler sich selbst darüber hinaus explizit als den größten Übertreibungskünstler bezeichnet, beweist wörtlich die Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Aussagen. Für den Leser soll die Übertreibungskunst einfach ein philosophisches Überlegungsmaterial darstellen. Wolfgang Müller-Funk nennt in dem Aufsatz *Hohe Schule des Hyperbolischen* „die Bernhardsche Übertreibung eine ästhetische Verfremdung und Verzerrung“, die sich nicht in einem realistischen Sinn lesen dürfe, obwohl sie der menschlichen Wirklichkeit gegenüber die angemessene zu sein scheine.²¹ Er versucht einen Auszug von *Auslöschung* von der hyperbolischen, d.i. übertriebenen, in die „sachliche“ Sprache zu übersetzen. So bedeute etwa die Formulierung „[...] Goethe, den Geisteinsnumerierer, [...], der ihre Seelenmarmelade abgefüllt hat“ nach dem Übersetzen „Goethe war ein pedantischer Naturforscher [...], der seine gefällige Literatur publikumswirksam vermarktet hat [...]“.²² Einige Elemente seien jedoch nicht übersetzbar.

Die Übertreibungskunst ergänzt die Betrachtung der Handlung als ein Theater oder Spiel, die die Objektivität des Erzählers wieder in Frage stellt. Anke Bosse behauptet in ihrem Aufsatz *Die Macht der Theatralität*, die Theatralität steure die Imagination des Lesers durch ihre Künstlichkeit und Überdeutlichkeit.

²¹ Müller-Funk, *Hohe Schule des Hyperbolischen*, S. 86.

²² Ebd., S. 82f.

Diejenigen Leser, die sich dann zu viel auf den Inhalt der Aussagen konzentrieren würden, die Form vergessend, seien bei Bernhard in die Falle gegangen (Bosse nennt es eine Strategie der kalkulierten Verunsicherung des Lesers).²³ Selbst Bernhard kommentiert ein Bücherlesen: „Man soll sich vorstellen, man ist im Theater, man macht mit der ersten Seite einen Vorhang auf, [...]“.²⁴ In *Auslöschung* fühlt sich Murau als Hauptfigur in einem Theaterstück, das mit seiner Ankunft in Wolfsegg ohne Gepäck und „mit den Händen in den Hosentaschen“ (A 324) eröffnet wird. Ihm scheint es, als ob er das Begräbnis schon mal erlebt hätte²⁵ und alle Szenen und Darsteller schon kannte. Deswegen neigt Murau dazu, ein künstliches Auftreten zu bevorzugen und nur in seinen Gedanken wahr und unverändert zu bleiben. Sein Benehmen, z.B. die Gaukler-Szene mit dem Zungenherausstrecken (vgl. A 429ff) oder sein Niederknien in der Kapelle (vgl. A 364), ist ein theatralischer und verzweifelter Versuch, aus einer Tragödie eine Komödie zu machen und Nervosität und Trauer zu verdrängen. Der Erzähler in *Holzfällen* hat ähnliche Beobachtungen. Seine ganze Existenz versteht er nämlich als eine vorgespielte. Um dieser Bewertung treu zu sein, spielt er den Nebenfiguren völlig gegensätzliche Empfindungen vor als er tatsächlich fühlt. So täuscht er Liebe zu der gehassten Auersberger vor und küsst sie theatralisch auf die Stirn (vgl. H 318). Die Nebenfiguren werden für den Erzähler „vorzügliche Theatermacher“ (H 45), die nur „Kulisse für den Burgschauspieler“ (H 48) werden. Im Gegenteil zum Erzähler in *Auslöschung* nimmt der Erzähler in *Holzfällen* die Theatralik als einen Beweis der Alltagslebenskünstlichkeit. Eckhart Nickel deutet in *Flaneur* nachvollziehbar die Theatralik und Übertreibungskunst des Erzählers als die Absicht eines Manieristen, der vor allem überraschen will und daher alles Unnatürliches bevorzugt.²⁶

Um auf meine obige Behauptung zurückzukommen: Der Erzähler scheint also unglaubwürdig zu sein. Für die Bestätigung dieser Behauptung ist aber die Selbstwahrnehmung des Erzählers, die Wahrnehmung des Erzählers bei anderen

²³ Bosse, Die Macht der Theatralität in Thomas Bernhards Prosa, S. 100ff.

²⁴ So Thomas Bernhard im Interview „Drei Tage“, S. 151, das von dem Filmemacher Ferry Radax geführt wurde. Das Interview wurde zusammen mit dem Fragment „Der Italiener“ veröffentlicht, das eine ursprüngliche Grundlage für den Roman *Auslöschung* ist. Vgl. Bernhard, *Der Italiener* 1971.

²⁵ Murau erinnert sich an das Begräbnis des Onkel Georgs, (vgl. A 337).

²⁶ Siehe Nickel, *Flaneur*, S. 52f.

Protagonisten und beim Rezipienten von großer Bedeutung. Diese Befunde könnten die These von der Unglaubwürdigkeit des Erzählers modifizieren.

2.1. Selbstreflexion des Erzählers

In einer traditionellen Erzählsituation unterbrechen die selbstreflexiven Kommentare des Erzählers den Fluss der Handlung, Bernhard stellt seine Romane jedoch auf solchen Kommentaren auf. Die Erzähler Bernhards bewerten, zweifeln und beobachten sich selbst genauso häufig wie sie es bei den Nebenfiguren machen. Gewöhnlich verwenden sie für die Einleitung ihrer Gedanken eine variierte Form der typischen Inquit-Formel „ich sagte/dachte“, die so oft wiederholt wird, dass sie einem Refrain ähnelt. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass der Erzähler nicht ausschließlich sein innerliches Leben, sondern auch sein physisches Aussehen reflektiert.

Die Erzähler in beiden oben genannten Texten von Bernhard sind ungefähr genauso alt: Murau ist achtundvierzig, der namenlose Erzähler in *Holzfällen* etwa auch so. Beide sind in der gleichen soziokulturellen Lebenslage. Trotzdem beschreiben sie ihr eigenes Aussehen auf unterschiedliche Art und Weise. Der Erzähler in *Holzfällen* bewertet sein Aussehen äußerst negativ. Wenn er sich in einem Kaffeehausspiegel ansieht, bezeichnet er sein Körper und Gesicht als verkommen (vgl. H 26). Die gleiche Vorstellung weckt wahrscheinlich auch sein viel zu enger Begräbnisanzug, der von dreiundzwanzig Jahren gekauft wurde (vgl. H 31) und durch den Gestank des Schweißes und Kölner Wassers auffällt. Der Erzähler in *Auslöschung* sieht sich selbst völlig umgekehrt. In einer komischen Szene läuft er im Wolfsegger Schloss nackt herum.²⁷ Als ihm seine sehr höchstwahrscheinlich jungfräuliche Schwester im Gang begegnet, bleibt sie wie versteinert stehen und starrt ihn „durchaus nicht geschwisterlich“ (A 431) an. Der Erzähler spitzt die schon gespannte Situation durch seinen selbstbewussten Kommentar zu: „Nun siehst du, sagte ich, wie ich aussehe, nicht einmal schlecht, nicht wahr, [...]“ (ebd.) und streckt seine Zunge heraus. Das Ereignis ist natürlich lustig gehalten, stellt aber den Erzähler als eher einen attraktiven Mann dar. Die folgende Kleidungswahl ist auch sehr geschmackvoll und bei der Gelegenheit

²⁷ Die Absicht der Erzähler ist es nicht, die Hauptfigur als vollständig verrückt darzustellen: Murau war nämlich gerade nach der Dusche und wollte sich unbedingt rasieren, konnte jedoch keine Rasiercreme finden und so begab er sich auf die Suche nach ihr.

eines Begräbnisses untypisch: ein braugrüner römischer Rock, eine dazu passende Hose und schwarze Krawatte. Zusammenfassend darf man daraus schließen, dass der Erzähler in *Auslöschung* sich selbst als einen relativ hübschen Mann betrachtet, der sich lächerlich macht und sich absichtlich auch durch seine Kleidung von den anderen Figuren abgrenzt. Er wird für den Leser zu einer außergewöhnlichen Figur, die nicht mit den Nebenfiguren zu verwechseln ist. Eckhart Nickel nennt Murau sogar einen Dandy und Muraus Körper einen Teil des Kunstwerks.²⁸ Der Erzähler in *Holzfällen* steckt dagegen in einem alten Körper, leidet unter chronischer Selbstironie und kleidet sich in einer nostalgisch alten Kleidung. Sein Aussehen korrespondiert mit der zielbewusst inszenierten Atmosphäre in der anwesenden Gesellschaft, d.h. mit einem Hauch des Verfalls auf allen (kulturellen, physischen, psychischen) Ebenen. Er wird zu einer üblichen Figur aus der Menge, gleich den Nebenfiguren. Wenn sich aber der Erzähler ein Schönheitsfehler des Abends nennt (vgl. H 83), meint er nicht sein Äußeres, sondern seine kritische und vernichtende Denkweise. In diesem Punkte stehen schon die beiden Erzähler sich nah, sie sind nämlich für die Individualität und gegen die Masse.

Die Mehrheit der selbstreflexiven Beschreibungen spiegelt die spezifische Denkweise der Hauptfiguren wider. Wieland Schmied legt dar, Thomas Bernhard habe das Bewusstsein „bis zu einer äußersten Grenze“²⁹ durchforscht. Schmied hebt ferner die grundlegende Wichtigkeit der Selbstreflexion für Bernhards Werke:

Thomas Bernhard weiß also, wohin die zum Äußersten getriebene Selbstbeobachtung führen kann [zum Wahnsinn], aber er hat sie in lebenslanger Konzentration so sehr zu seiner Methode gemacht und diese Methode so sehr verfeinert, daß er aus ihr den Antrieb seines Schreibens zu schöpfen vermochte.³⁰

In den folgenden Unterkapiteln werden drei Arten dieser Selbstreflexivität behandelt. Zunächst widme ich mich der Darstellung des Erzähl- bzw. Schreibaktes. Der Erzähler reflektiert nämlich nicht nur sich selbst, sondern auch das Erzählen als seine Tätigkeit. Zu der Analyse eignen sich sehr gut metanarrative Passagen, die den Vorgang des Schreibens darstellen. Anschließend wird die Selbstreflexion besprochen als ein Mittel dazu, die Identität des Erzählers

²⁸ Siehe Nickel, *Flaneur*, S. 136.

²⁹ Schmied, *Thomas Bernhard*, S. 9.

³⁰ Ebd.

zu formen. In diesem Fall lässt sich über die Stilisierung des Erzählers sprechen. Letztlich gehört zum Bereich der Selbstreflexion die Selbstkritik, die einen notwendigen Gegenpol jedes Kritikers darstellt.

2.1.1. Metanarration

Die beiden Romane von Thomas Bernhard präsentieren das Erzählen über das Erzählen bzw. Schreiben. Die Hauptfigur ist nämlich zugleich ein Schriftsteller, der im Rahmen der Selbstreflexion den Schreibakt beschreibt und bewertet. Die Anzahl der metanarrativen Passagen ist in den beiden Romanen aber ungleichmäßig.

Die Metanarration wird überwiegend in *Auslöschung* benutzt, da das Schreiben für den Erzähler eine Vollendung seiner Auseinandersetzung mit sich selbst ist. Wenn der Erzähler den Titel seines geplanten Buches verrät, ist dem Leser klar, dass das erwähnte Buch dasjenige sein soll, dass er in seiner Hand hält. Es ist eine bedenkenswerte Grenzüberschreitung zwischen der realen Welt des Lesers und der fiktiven Welt des Erzählers und damit auch ein Vorschub für die Vermengung der Erzählerrolle mit dem realen Autor Thomas Bernhard. Der Erzähler beschreibt die Schwierigkeiten des Schreibens wie z.B. das Zustandebringen des allerersten Satzes (vgl. A 198). Textintern werden alle möglichen Zweifel und Sorgen manifestiert. Der Erzähler fürchtet beispielsweise, dass sein eigener Tod kommt, bevor das Manuskript vollendet wird. Fast irrational klingt die Sorge, dass er durch die Auseinandersetzung mit seiner Familie und mit Wolfsegg sich selbst zersetzt (vgl. A 621). Er zweifelt daran, ob sich seine Familie ihre ‚Auslöschung‘ (eigtl. Zersetzung) verdient und ob solche Arbeit nicht nur eine große Selbsttäuschung wird. Trotz aller Zweifel ist der Erzähler überzeugt, dass der Text entstehen muss, so viel seine Worte: „Schon habe ich wieder etwas im Kopf. *Auslöschung* heißt es möglicherweise, [...]. Ich werde die *Auslöschung* schreiben [...]“ (A 542). Bereits die Nebenfigur Maria nennt den Erzähler vorausschauend „ihr[en] Auslöcher“ (ebd.). Die Idee für den Titel des fiktiven Buches kommt von dieser scherzhaften Benennung. Dies verwirrt die Grenzen der Fiktion und Realität wieder, denn auch der Name des realen Buches scheint mit der fiktiven Namensgebung zu tun zu haben, als würde es die Fiktion vor der Realität geben.

Im Gegenteil zu *Auslöschung* spricht der Erzähler in *Holzfällen* nur sehr sparsam über den Akt des Schreibens und nur im Abschlussteil des Buches. Interessanterweise stammt der Titel des Buches auch hier von einer Nebenfigur, dem Burgschauspieler. Der Burgschauspieler übernimmt für eine Weile beinahe die Rolle der Hauptfigur, indem er plötzlich genau die gleichen Meinungen äußert, wie es bisher der Erzähler gemacht hat. Der Burgschauspieler brüllt nämlich in Aufregung, er hasse solche Gesellschaften, es sei immer ein *Holzfällen* gewesen. Er knüpft dabei mit dem Erzähler einen Augenkontakt an (vgl. H 301f). Für den Erzähler ist es ein dermaßen intensiver Moment, dass er bald darauf in der nächtlichen Stadt umherläuft, mit einem einzigen sich wiederholenden Gedanken: „[...] ich werde *sofort* über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Gutzgasse schreiben, egal was, nur *gleich* und *sofort* [...]“ (H 321). Die Eile des Erzählers lässt sich durch Angst erklären, dass sich der augenblickliche Gedanke und die Bedeutung des *Holzfallens*³¹ verflüchtigt, im Einklang dazu wird der Burgschauspieler nur ein „Augenblicksphilosoph“ (H 309) genannt.

Beide Erzähler äußern sich über die zukünftigen fiktiven Rezipienten innerhalb des Erzählens. Der Erzähler in *Auslöschung* fürchtet sich, dass die fiktiven Leser seine Gedanken nicht annehmen werden und ihn „zum Lügner oder zum Narren“ (A 299) erklären werden. Der Erzähler in *Holzfällen* lehnt dagegen im Voraus alle Gespräche über seine Schriftstellerei ab als das meist verhasste Thema. Für die davon Überraschten und Enttäuschten fügt er hinzu, sie hätten sich die unangenehme Überraschung dank ihrer Instinktlosigkeit verdient (vgl. H 251). Diese unterschiedliche Stellungnahme zur Kritik der Rezipienten hängt mit dem Selbstbewusstsein der Erzähler in der Rolle eines Schriftstellers. Der Erzähler in *Auslöschung* fühlt sich gar nicht wie ein Schriftsteller, nennt sich lieber ein „Realitätenvermittler“ (A 615). Anders sieht sich der Erzähler in *Holzfällen* als einen Schriftsteller und darüber hinaus auch als einen Konkurrenten

³¹ Der Titel *Holzfällen* lässt sich folgenderweise interpretieren: In den Wald gehen und die Natur selbst werden, wie der Burgschauspieler deklamiert, umfasst auch das Holzfällen. Der Erzähler wird sich mit diesen Worten bewusst, dass die von ihm gehassten Menschen die besten für ihn sind. Die Kritik der Gesellschaft wird dann metaphorisch das gleiche wie das Holzfällen im Wald. Nickel vergleicht weiterhin die Arbeit eines Holzfällers, der die Bäume wegen der Papierproduktion vernichtet, mit der Arbeit eines Schriftstellers, der die Gesellschaft wegen der Kunstwerkproduktion rhetorisch vernichtet. So sollten Natur und Kultur eins werden. Siehe Nickel, Flaneur, S. 20, 33.

(vgl. H 234) anderer Schriftsteller, die auch am künstlerischen Abendessen anwesend sind.

Die Metanarration wird auch implizit in solcher Art und Weise eingesetzt, wenn der Erzähler früher oder später selbst während des Erzählens eine Formulierung aufgreift, die eine Nebenfigur bereits davor gelesen oder ausgesprochen hat. In *Holzfällen* spricht die Figur des Burgschauspielers über einen Wiener Kritikaster, der „in der Presse veröffentlicht habe, [...], daß die Burgschauspieler nicht gehen und nicht sprechen könnten oder wenigstens nicht gleichzeitig gehen und sprechen“ (H 227) Etwas ganz Ähnliches konstatiert aber der Erzähler schon mehr als einhundertfünfzig Seiten vorher. Er behauptet, dass den Burgschauspielern von niemandem Gehen beigebracht werden könne, genauso wenig wie Sprechen (vgl. H 50f). Es kann eine Andeutung sein, dass der Erzähler zugleich der angesprochene ‚Kritikaster‘ ist. Wie anders könnten zwei Ansichten so wörtlich dieselbe Form haben? In *Auslöschung* befindet sich noch ein eindeutiger Hinweis auf den Impuls für Muraus Schreiben. In einer Zeitungsschlagzeile liest nämlich der Erzähler: „Familie ausgelöscht [...] Ausführlicher Bildbericht im Innern des Blattes“ (A 404). Dabei lässt sich Muraus *Auslöschung* auch als ein Bildbericht, eine Montage der einzelnen Gedanken und Kritiken, verstehen. Eine Erläuterung, dass der Erzähler zugleich ein Journalist ist, ist an dieser Stelle nicht möglich wie es in *Holzfällen* der Fall ist. Muraus spaltet sich hier in zwei Identitäten: die der Hauptfigur und des Erzählers.³² Die künstlich erzeugte Glaubwürdigkeit wird damit unterwandert.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass beide Erzähler zugleich auch Schriftsteller von einer Geschichte sind, die den gleichen Inhalt hat und identisch benannt wird wie der Roman selbst. Die Ich-Erzähler verfolgen ihren eigenen Schreibprozess, denken über die zukünftige Rezeption ihrer Bücher nach und verwenden die Kommentare ihrer Umgebung. Pragmatisch gesehen erinnert diese Art der Autoreflexivität an eine Metalepse, weil die Erzählebenen des Erzählers und des realen Verfassers verschwimmen. Der fiktive Schreibprozess ist jedoch immer nur vorgesehen, nie im Laufe des Erzählens angefangen. Deshalb ist das Erzählen nicht gleichzeitig wie in einem Tagebuch, aber retrospektiv wie bei einer

³² Diese Behauptung wird im Kapitel 2.3.1. ausführlicher behandelt.

fiktiven Geschichte. Das reale Buch lässt sich dementsprechend als ein mitgedachter Beweis für den Leser sehen, welcher die Ankündigung der Schreibabsicht im Text als etwas Reales suggerieren will. Diese Autofunktionalität zielt scheinbar auf die Erzeugung der Glaubwürdigkeit beim Rezipienten und kann u. U. wirklich die Enttextlichung des Erzählers zur Folge haben. Bei Bernhard hat sie aber praktisch den Gegensatz zur Konsequenz, wie Thomas Eicher bemerkt: „Hinzu [zur Autofunktionalität] kommt eine spürbare Tendenz zur Ironisierung des Dargestellten, die auf die Wortebene reicht und seine Glaubwürdigkeit (gezielt) unterwandert.“³³ Die Metanarration selbst kann insofern als keine Garantie für die wahrhaftige Wiedergabe des Erzählten betrachtet werden.

2.1.2. Stilisierung der eigenen Figur

Eine Figur kann bekannterweise durch die explizite Äußerung des Erzählers charakterisiert werden und der Leser kann hinzu Manches der impliziten Charakterisierung entnehmen wie etwa dem Handeln, der Umgebung sowie der soziokulturellen Position einer Figur in der erzählten Welt. In den Romanen von Thomas Bernhard ist der Erzähler mit der Hauptfigur jedoch identisch. Diese Tatsache ist nicht eine einfache Charakterisierung, sondern eine absichtliche Stilisierung, indem sich der Erzähler eine Figur schafft, die seine Stimme am besten vertritt.

Der Ich-Erzähler in beiden Texten stilisiert sich zunächst explizit als ein Beobachter. Dies unterstützt schon die Tatsache, dass die Interaktion des Erzählers mit anderen Figuren wesentlich seltener ist als die Momente seiner einsamen Beobachtung. Daneben kommen aber in beiden Romanen viele eindeutige Beweise der Stilisierung in dem Beobachter vor. Die Beobachtungskunst beider Erzähler geht auf ihre Neugierde und Lernwilligkeit zurück. In *Auslöschung* schildert der Erzähler, wie er als Kind gerne Leute besuchte: „Ich ging ganz ungeniert bei allen Türen hinein und schaute durch alle Fenster und meine Neugierde kannte keine Grenzen“ (A 88). In *Holzfällen* beschäftigt sich der Erzähler nicht mit seiner Kindheit, trotzdem äußert er sich zum Thema ‚Lernen durch das Beobachten‘ (vgl. H 27). Er lobt u.a. seine scharfe

³³ Eicher, Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft, S. 94.

Sehkraft (vgl. H 46). Die Erzähler im Erwachsenenalter vervollkommen das Mittel des Lernens zu einer Kunst und einem persönlichen Vergnügen. Sie ergänzen ihre Beobachterstilisierung mit den Anleitungsratschlägen, wie man richtig beobachten soll.³⁴ Um sich noch auffälliger von anderen Figuren zu distanzieren, stilisiert der Erzähler in *Auslöschung* die Beobachtung als eine „unerlaubte Kunst“ (A 325, vgl. auch H 83), während der Erzähler in *Holzfällen* das Beobachten als infam (vgl. H 27) verurteilt (in diesem Fall geht es wahrscheinlich um eine reine Selbstironie). Das Beobachten bringt beiden Erzählern die Möglichkeit, die Interaktion zu vermeiden (vgl. A 333, H 27). Es ist zugleich der Sprungbrett für die Kritik an den Anderen, wie übrigens Wieland Schmied in seiner Studie bemerkt: „[A]lles beobachten heißt alles durchschauen und nichts verzeihen“.³⁵ Das Ort der Beobachtung ist in *Holzfällen* vor allem der Ohrensessel, in *Auslöschung* die Tormauer vor dem Wolfsegger Schloss, das Fenster des Schlosses, in beiden Fällen das Begräbnis.

Eine weitere Stilisierungsrolle der Hauptfigur ist der Geistesmensch.³⁶ Der Erzähler in *Holzfällen* ist ein Schriftsteller bzw. ein ausgebildeter Opernsänger, der Erzähler in *Auslöschung* ist ein Privatlehrer der deutschen Literatur. Bereits der komplexe Sprachstil an der Grenze der Verständlichkeit, dessen sich der Ich-Erzähler bedient, charakterisiert ihn implizit als einen älteren empfindlichen nachdenklichen Geistes- und Kulturmenschen. In *Holzfällen* befindet sich der Erzähler sogar direkt in einer künstlerischen Umgebung, in *Auslöschung* kontrastiert die künstlerische Wohnung der Hauptfigur in Rom mit den kleinbürgerlichen Bewohnern seines Geburtsortes. In *Auslöschung* stellt dementsprechend die Weltanschauung des Erzählers einen Kontrast zu der Weltanschauung der Nebenfiguren und hiermit den Zentralkonflikt des Textes dar. Das Ziel des Geisteslebens ist in *Auslöschung* präziser ausgedrückt und es ist der Wunsch, sich selbst zu finden und damit sich zu perfektionieren. Der Erzähler in *Auslöschung* versucht sich durch Denken und Selbstreflexion „zu verbessern [, denn] wer aufhört, seine Erkenntnisse zu erweitern und seinen Charakter zu stärken, also an sich zu arbeiten, um soviel wie möglich aus sich zu machen, hat

³⁴ Die beiden Erzähler unterstreichen z.B., dass das Opfer nichts über seine Beobachtung wissen darf, vgl. A 325 und H 27 u.a.

³⁵ Schmied, Thomas Bernhard, S. 10.

³⁶ Der Erzähler benutzt explizit diese Bezeichnung, siehe A 47 u.a., Nickel verwendet die Formulierung ‚Geistes-Dandy‘, vgl. Nickel, Flaneur.

aufgehört zu leben [...]“ (A 76f). Um die Atmosphäre des Geisteslebens zu erschaffen, sind viele Namen der weltbekannten Schriftsteller und Philosophen in beiden Romanen angeführt wie etwa Gogol, Montagne, Jean Paul, Kafka³⁷ u.a. Das Bücherlesen genügt jedoch nicht, ein solches Geistesleben zu führen. In *Auslöschung* hilft dazu der Onkel Georg, das schwarze Schaf der Familie vor der Ära Muraus. In *Holzfällen* haben eine ähnliche Funktion die Auersberger und die Schriftstellerin Jeannie Billroth inne³⁸, die den Erzähler zur literarischen Tätigkeit ermutigen (vgl. H 215).

Anschließend stilisieren sich die Erzähler auch als Weltmänner. Das wird dadurch suggeriert, dass sie die Bedeutung des Reisens und des Wohnens in multikulturellen Städten wie London, Rom u.a. hervorheben und die Mehrheit anderer Figuren als kleinbürgerlich und künstlich betrachten. Das Wegreisen ist auch eine ewige Suche nach dem eigenen Leben und der eigenen Identität. Zur Stilisierung zu einem Weltmann gehört nämlich auch eine gewisse Exzentrik und Seltsamkeit des Verhaltens, die die anderen Nebenfiguren herausfordert. Paradoxiertweise gefallen den Erzählern einfache Leute wie Bauern³⁹, mit denen sie lieber umgehen. Zwar nennt aber der Erzähler in *Auslöschung* diese Typen „die reinen Menschen“ (A 334), er betrachtet ihre Meinung jedoch als eine untergeordnete im Vergleich mit der eigenen (vgl. A 411). Im Allgemeinen neigen jedoch die Hauptfiguren zur Vermeidung des Umgangs mit anderen Nebenfiguren, was letztlich ihre Isolation verursacht. Das Leben in einer Metropole soll möglicherweise die Einsamkeit in einigen Momenten kompensieren, denn die schöpferischen Anreize für den Erzähler kommen aus dem Kontakt mit den Menschen bzw. Nebenfiguren wie Maria in *Auslöschung* und dem Burgschauspieler in *Holzfällen*. Für die Geistesarbeit wird aber die Bedeutung des Alleinseins hervorgehoben.

³⁷ Möglicherweise geht es aber um keine echte Intertextualität. Bernhard musste nicht unbedingt alle Bücher gekannt haben, sondern er konnte über sie in einem Fachartikel gelesen haben. Eine bestimmte Antwort könnte nur die intertextuelle Forschung geben. Über eine Einsicht in die implizite Intertextualität verfügt beispielsweise Nickel in seiner Studie *Flaneur*, der einige Szenen aus *Auslöschung* in Joyces *Ulysses* und Musils *Man ohne Eigenschaften* wiedererkennt.

³⁸ Mehr über die Beziehung der Hauptfigur zu einer Frauenfigur im Kapitel 2.2.

³⁹ In *Auslöschung* sind das vor allem Gärtner, in *Holzfällen* z.B. die Gemischtwarenhändlerin aus Kilb, steiermärkische Naturburschen usw.

Die Hauptfigur in *Auslöschung* wird absichtlich einsam⁴⁰, um eine hohe geistliche Existenz zu führen. Die Einsamkeit wird aber zu Muraus unlösbaren Qual wie er selbst behauptet: „Ich sehne mich nach dem Alleinsein, aber bin ich allein, bin ich der unglücklichste Mensch“ (A 308). Durch rastlose Selbstbeobachtung wurde er argwöhnisch und unduldsam, vergaß alle Philosophen und verkümmerte durch tödliche Langweile (vgl. A 204ff). Er wohnt anonym, ohne einen Namenschild an der Tür und schafft in seiner Wohnung einen „Denkkerker“ (A 310). Auch der Tod des Bruders und der Eltern braucht er nicht jemandem mitzuteilen und meidet die Mehrheit der Gesellschaft während des Begräbnisses. Der Erzähler in *Holzfällen* ist genauso asozial und lebt in möglicherweise noch größeren Isolation (vgl. H 10). Während des Abendessens bleibt er teilnahmslos und redet nur mit sich selbst. Er besteht auf seiner Unabhängigkeit, wenn ihm eine Mitfahrgelegenheit zum Begräbnis angeboten wird (vgl. H 60), und unterbricht in „dem genau richtigen Zeitpunkt“ (H 221) alle Beziehungen. Der Erzähler gratuliert sich sogar zum Alleinsein mit folgenden Worten: „Ich habe die Gabe, so agieren zu können, daß es mir vergönnt ist, allein zu bleiben, wann ich will [...]“ (H 43).

Die absichtliche Einsamkeit der Erzähler ist bedingt durch die Stilisierung als Opfer. In seiner Studie *Wege zu einer Widerstandskunst* führt Hyun-Chon Cho die Beobachtungskunst des Erzählers auf eine vermutliche Rettung von dem Zustand des passiven Opfers⁴¹ zurück. In dieser Arbeit wird die Opfer-Rolle als eine weitere Art der Stilisierung thematisiert. Sie verschwindet nämlich mit der Rolle des Beobachters nicht, sie gewinnt eher eine andere Funktion. Diese Opfer-Stilisierung kommt etwa stärker in *Holzfällen* vor als in *Auslöschung*, obwohl sie auch dort zu finden ist. Der Erzähler in *Auslöschung* schildert hauptsächlich seine Kindheit als unglücklich. Er behauptet, dass er für seine Eltern ein unerwünschtes überflüssiges Kind (vgl. A 290) gewesen sei, dem nie geglaubt worden sein und das von seinem Bruder fast umgebracht worden sei.⁴² Deshalb misstraut der

⁴⁰ Bernhard selbst spricht über das Alleinsein als über seine eigene Lebensphilosophie: „Man kann sich nur allein entwickeln, man wird immer allein sein, das Bewußtsein, daß man aus sich nicht herauskann, [...]. Man redet mit Menschen, man ist allein. [...] Im Grunde ist das ein Idealzustand.“, Bernhard, *Der Italiener*, S. 146-152.

⁴¹ Siehe Cho, *Wege zu einer Widerstandskunst im autobiographischen Werk von Thomas Bernhard*, S. 55.

⁴² Siehe A 256, die Hauptfigur wird als Kind von seinem Bruder „unabsichtlich oder nicht“ in einen Teich geworfen und ertrinkt beinahe.

Erzähler seiner Familie auch als Erwachsener und beschuldigt sie, dass sie ihn nur als Ersatzerben (vgl. A 289) ansah. Der Erzähler in *Holzfällen* besteht darauf, dass er in der Gegenwart bewusst und in der Vergangenheit unbewusst ein Opfer der anderen gewesen sei. Er betont, dass er „der schwächste Mensch“ sei, der „allen Leuten ausgeliefert“ (H 12) sei und von ihnen absichtlich verletzt und ausgenützt werde. Deswegen nennt er die Nebenfiguren Zerstörer, Umbringer, Ausnützer usw. Abgesehen von dem Grad der Opfer-Stilisierung, bleibt ihr Zweck zweierlei: erstens die Sympathienlenkung des Rezipienten⁴³, zweitens die Begründung der Kritik an Anderen.

Die Stilisierung in der Rolle des unbarmherzigen Kritikers, Negativisten und Pessimisten ist es, die die auffälligste ist und dem Erzähler immer wieder zugeordnet wird. Aufgrund der Verwandtschaft mit dem folgenden Kapitel über Selbstkritik wird diese Rolle erst an dieser Stelle behandelt. Offenbar hängt das Schelten des Erzählers mit der Gewohnheit zusammen zu übertreiben. Wolfgang Müller-Funk nimmt die Selbstdarstellung des Erzählers „als Moralist und Menschenfeind“ für die grundlegenden Elemente der Übertreibungskunst.⁴⁴ Die Erzähler verfügen gewöhnlich über Erklärung für alles, einschließlich ihrer vorwurfsvollen Kritik. Für den Erzähler in *Holzfällen* ist der Grund einfach seine Überzeugung, dass ihn alle hassen und vernichten wollen (vgl. H 234), ggf. wird er durch die Künstlichkeit und Geschmacklosigkeit gereizt wie durch die Ausschweifungen des vollbetrunkenen Auersbergers. Im Unterschied dazu bietet der Erzähler in *Auslöschung* einige edlere Erläuterungen, die die Gründe und Impulsen der Kritik sowie die Mittel der Kritik darlegen. Die Gründe sind Misstrauen und Selbsterhaltungstrieb, die Mittel dann Hochmut und Ungerechtigkeit. Der Erzähler in *Auslöschung* wird misstrauisch nur dann, wenn er mit seiner Familie umgehen muss. In der Erwartung einer Gemeinheit betrachtet er das Benehmen der Familienmitglieder direkt als gemein (vgl. A 391). Gleichzeitig wehrt sich der Erzähler, er habe keine andere Möglichkeit als rücksichtslos zu sein (vgl. A 540), dies spielt wiederum auf seine Opfer-Stilisierung an. Implizit lässt sich darin das Bedürfnis identifizieren, sich zu schützen, und lieber gleichgültig, ironisch und kritisch zu werden, als den Schock

⁴³ Mehr über das Thema in dem Kapitel 2.3.

⁴⁴ Müller-Funk, Hohe Schule des Hyperbolischen, S. 86.

von dem Tod der Familienmitglieder zu erleben (vgl. A 387). Den Hochmut, der direkt zur Kritik an den Anderen verführt, betrachtet der Erzähler als „[...] ein geeignetes Mittel, mit der gegen uns eingestellten Umwelt fertig zu werden, [...]“ (A 435), auch wenn hier bemerkt werden muss, dass der Erzähler seinen Hochmut für einen vorgetäuschten hält.⁴⁵ Letztlich ist ein klares Mittel der Kritik die zwanghafte Ungerechtigkeit des Erzählers zu seiner Umwelt. Ein Paradebeispiel bietet der folgende Abschnitt dar:

[...] ich bin ungerecht gegen sie und gegen alles sie Betreffende in meiner Beobachtungsweise, ich verabscheue sie ganz einfach, wenn ich sie beobachte, es wird mir übel. Was nützen die schönen Gassen in diesen Kleinstädten, wenn sie von diesen abstoßenden Menschen bevölkert sind, [...]. Ich kann schon die längste Zeit kein Verständnis mehr aufbringen für sie. (A 304)

Der Erzähler in *Auslöschung* wird also in einer komplexeren Struktur dargestellt als der wütende *Holzfällen*-Erzähler. Es ist nämlich die Erzählstimme in *Auslöschung*, die die Ursachen und Mittel der Kritik zu erklären versucht. Die Absicht der vorliegenden Arbeit ist jedoch zu zeigen, dass Bernhards Erzähler viel mehr sind als nur pessimistische Kritiker. Die Erzähler stilisieren sich selbst in viele andere Rollen wie z.B. Beobachter, Geistesmensch, Weltmensch, Einzelgänger und Opfer der Nebenfiguren, wie oben gezeigt wurde.

2.1.3. Selbstkritik

Wenn sich der Ich-Erzähler einmal als ein wahrheitsliebender Beobachter und kompromissloser Kritiker stilisiert hat, fällt ihm schwer, seine eigene Figur von der Kritik auszuschließen. Das Mittel der Selbstkritik wird jedoch in beiden Werken unterschiedlich verwendet. In diesem Kapitel wird behandelt, inwieweit sich der Erzähler selbst kritisiert, an welchen Stellen im Text die selbstkritischen Passagen vorkommen und ob sie einen bestimmten Zweck, eine bestimmte Form oder Rolle haben.

Der Ich-Erzähler in *Auslöschung* ist ein konsequenter Selbstkritiker, denn er zersetzt in der Kritik sich selbst. Entscheidend ist für diesen Erzähler die Überzeugung, dass Selbstkritik ein Teil der authentischen Wahrheit ist. Er wird sein eigener Feind und bezeichnet sich selbst als einen verstümmelten Menschen (vgl. A 339). Er reflektiert beispielsweise seine Tendenz zum Größenwahn, die

⁴⁵ Aus der Sicht des Interpreters sind solche Behauptungen immer wieder fraglich, da der Erzähler starke Tendenz zu Selbstironie aufweist. Das Problem wird nochmal im Kapitel 2.3. aufgegriffen.

sich in seiner luxuriösen Wohnung in Rom zeigt. An einer anderen Stelle hält er sein eigenes Benehmen für unsittlich, wenn er z.B. zu neugierig ist und in Zeitungen über den Unfall liest, in dem seine Eltern gestorben sind.⁴⁶ Im Unterschied dazu ist der Ich-Erzähler in *Holzfällen* egozentrischer und wütender, deswegen sucht er die Selbstkritik häufiger zu vermeiden und widmet sich lieber seiner Selbststilisierung als Opfer. Wenn der Erzähler in *Holzfällen* schon eine echte Selbstkritik ausübt, kritisiert er sein eigenes jüngeres Ich – so nennt er beispielsweise seine Vorliebe für Arien-Singen eine „perverse Selbstüberschätzung“ (H 37) oder äußert sich kritisch zu seinem Verhalten in der Gesellschaft als er ein junger Schriftsteller (vgl. H 267) war. Es ist wahrscheinlich die Sache der Interpretation, inwiefern in solchen Fällen die Selbstironie des Erzählers zum Ausdruck kommt.

Häufig kommen die selbstkritischen Passagen als eine Reaktion auf die Kritik anderer Protagonisten vor. In *Auslöschung* empfindet Murau seine Kritik an den Eltern in einigen Momenten als ungerecht, als ein Merkmal seiner teuflischen Natur, das seine Niedrigkeit beweise (vgl. A 248) und erklärt sich selbst zur Ursache seines Unglücks, spricht von sich selbst als von einem schwachen Charakter⁴⁷, „von welchem niemals gedacht worden ist“ (A 250), dass er über- und weiterleben könne. Der Erzähler in *Holzfällen* ist wie oben gesagt zur Selbstkritik resistenter. Er wirft sich lieber die Sentimentalität (vgl. H 13) und Charakter-Verleugnung (vgl. H 32) vor, als dass er Sympathie zu anderen Protagonisten zugäbe. Die Tatsache, dass der Erzähler einst die anderen Protagonisten mochte, wird mithilfe einer Hasstirade bestritten und letztlich durch

⁴⁶ Dies beweist übrigens die Faszination der Hauptfigur durch den Tod, die sich in beiden Romanen zeigt. In *Auslöschung* genauso wie in *Holzfällen* überlegt die Hauptfigur, wie der Inhalt des Sarges aussieht. In *Auslöschung* versucht die Hauptfigur sogar vergebens den Sarg zu öffnen. In *Holzfällen* hat die Hauptfigur keinen Zugang zum Sarg, sie überlegt also mindestens, wie sich Joana aufgehängt hat usw. Es fehlen nicht die ausführlichen Angaben über den Zustand des Leibes. David Axmann hat sich anlässlich der Stimmenimitator-Interpretation zu diesem Merkmal Bernhards Werke geäußert: „Nekrophile Charaktere kommen jedenfalls auf ihre Kosten.“ Zitiert Axmann nach Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, S. 45. Bernhards berühmte Aussage aus der skandalösen Rede anlässlich der Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises, „es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“, wurde zum Stichwort aller Werke Bernhards gemacht und an die Erfahrung der Lungenerkrankung Bernhards zurückgezogen. Vgl. Huber, *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen*, S. 75.

⁴⁷ Vgl. die gleiche Aussage auch in H 10: “[...] im Gegenteil, bin ich der schwächste Mensch und der schwächste Charakter [...]“. Der Erzähler in *Holzfällen* verwendet dies jedoch zur Beschuldigung seiner Ausnützer, nicht als eine Selbstkritik.

die Vorwürfe gegen sich selbst ausgelöscht wie z.B. „du [hast] dich ihnen mehr oder weniger auf die niederträchtigste Weise *verkauft*“ (H 21).

Es gibt es auch in *Holzfällen* Augenblicke, wann sich der Ich-Erzähler „noch viel gemeiner und niederträchtiger“ (H 39) als die kritisierten Nebenfiguren nennt. In diesem Fall verwendet jedoch er die Selbstkritik entweder als eine Art Zusammenfassung aller Kritik oder als einen „Milderungsgrund“⁴⁸ für seine Kritik an anderen Protagonisten. Als am Ende des Romans die Schlussfolgerung kommt, dass wir „überhaupt um nichts besser [sind], als diese Leute, die wir andauernd nur als unerträgliche und widerliche Leute empfinden“, lässt es sich als eine Klimax betrachten. Denn damit hat der Erzähler seinen möglichen Höhepunkt der Selbstkritik erreicht.

Eine Art der Selbstkritik ist auch das Gefühl der Selbstschuld. Der Ich-Erzähler in *Auslöschung* bedauert, dass er im Leben gar nichts erreicht und deshalb versagt habe (vgl. A 155). Dieser Zweifel ist mit der Notwendigkeit verbunden, sich mit eigener Person auseinanderzusetzen. Darüber hinaus fühlt der Ich-Erzähler stets, dass er nur wenig übrigbleibende Lebenszeit hat. In *Holzfällen* gibt es eine verbitterte Variante der Selbstschuld. Der Erzähler konstatiert, dass er selber aus seinem Glück „eine einzige Depression gemacht“ (H 93) habe und mit Aufregung wirft er sich selber vor, er habe je die „Ausplünderung“ seiner selbst (vgl. H 169) durch andere Protagonisten erlaubt.

Die Selbstkritik beinhaltet in beiden Werken auch das Element der Komik. In *Auslöschung* macht sich Murau häufig lächerlich, indem er sich beispielsweise „an den Kopf [klopft] und er ist leer, vollkommen leer“ (A 159), über seine „Gefräßigkeit“, welcher Zeitungen zu Opfer fallen (A 409) oder sich selbst ein „Vordenkopfstoßer“ (A 345) nennt. In *Holzfällen* sind solche Beispiele seltener, trotzdem kann die selbstkritische Aufregung des Ich-Erzählers den Leser amüsieren, z.B. wenn er aufpassen muss, um nicht der Satz „du machst dich lächerlich“ (H 235) laut aufzuschreiben.

⁴⁸ Der Ausdruck wird explizit in H 83 verwendet: „[...] ich hatte immer einen Milderungsgrund; ich nahm mich selbst noch viel mehr auseinander, verschonte mich nie, [...], mit derselben Gemeinheit, mit derselben rücksichtslosen Vorgangsweise.“

Die Selbstkritik repräsentiert also ein wichtiges Moment der Romane von Thomas Bernhard. Sie ist nicht nur ein Mittel zur Erforschung des Bewusstseinszustands einer Hauptfigur, sondern auch ein Mittel der Komik. In *Auslöschung* ist die Selbstkritik weitgreifender, da sie zu einer Auseinandersetzung mit eigener Person des Erzählers dient und einen Teil der notwendigen Wahrheit präsentiert. In *Holzfällen* ist die unglaubwürdigere Selbstkritik häufiger, sie fungiert als eine Entschuldigung und Nebenwirkung der Kritik an Anderen. Desto mehr ist das selbstkritische Ende des Erzählens auffällig und darf deshalb als ein Höhepunkt angesehen werden.

2.2. Wahrnehmung des Erzählers bei anderen Protagonisten

In einem homodiegetischen Modus des Erzählens gibt es häufig keine Dialogenpassagen, keine direkte Rede und daher ist auch schwierig, zu behaupten, das etwas die Meinung einer Nebenfigur und nicht die Meinung des Erzählers über die Figurenmeinung ist. Praktisch hängt der Prozess des Erzählens schon immer mit der Informationsauswahl zusammen, sodass der Erzähler sich nur derjenigen Aussagen bedient, die er – aus welchem Grund auch immer – für wichtig hält. Der Bernhard'sche Erzähler ist dazu sehr ausgeprägt und radikal, deshalb fällt ihm sehr leicht, die letztlich vermittelten Meinungen und Aussagen der Nebenfiguren zu verfälschen oder mindestens zu manipulieren.⁴⁹ Dennoch wird die Mehrheit der Figurenreden transponiert, d.h. der Charakter einer Figurenrede wird erhalten (oder soll als erhalten ausschauen). In beiden Romanen gibt es dann einen grundlegenden Unterschied in der Figurenkonstellation: *Auslöschung* arbeitet mit Familienmitgliederfiguren, *Holzfällen* gar nicht.

Die Familienbeziehung und der Geburtsort⁵⁰ seien für Murau von riesiger Bedeutung, wie er mitteilt: „Ich wäre nicht der, der ich bin, wenn Wolfsegg ein anderes wäre“ (A 105). Der Ich-Erzähler vertritt selbstverständlich einen sehr kritischen Standpunkt zu seiner Familie, wie es für Bernhards Hauptfiguren exemplarisch ist. Über seine Schwestern behauptet er, dass sie möglicherweise von den Eltern ganz bewusst gegen ihn erzeugt worden seien (vgl. A 98), die Mutter nennt er die Vernichterin, der Vater sei schwach gewesen, der Bruder ein

⁴⁹ Mehr zum Thema im Unterkapitel 2.2.1.

⁵⁰ D.i. der sog. Herkunftscomplex, der von vielen Literaturwissenschaftlern schon behandelt wurde. Vgl. z.B. Nickel, Flaneur; Höller, Antiautobiographie.

armer Narr und alle zusammen Dummköpfe (vgl. A 105). Die Erklärung des Erzählers dabei ist, sein eigener Hass sei nur eine Reaktion auf den Hass der Familienmitglieder ihm gegenüber (vgl. A 13). Wie die Hauptfigur konstatiert: Alle hassen ihn und „nicht einmal insgeheim“ (A 645). Diese Aussage weist vielmehr auf die ganze Menschheit hin, d.i. auf die ganze Figurenwelt. Der Erzähler in *Holzfällen* stimmt in dieser Einstellung mit seinem Erzähler-Kollegen völlig überein. Auch er bemerkt, dass alle ihn und dazu noch seine Schriften hassen würden (vgl. H 44). Offenbar ist die Position des gehassten Opfers für den Erzähler ein elementarer Teil der Stilisierung.

Interessanterweise hatte der Erzähler in *Holzfällen* einmal eine gute Beziehung zu den Nebenfiguren. Die Eheleute Auersberger, die als eine Ersatzfamilie und Gönner des Erzählers fungieren, hatten den Erzähler einmal tagtäglich ausgehalten (der Erzähler behauptet, er habe sie durch seine Fähigkeiten am Leben erhalten, wobei sich letzten Endes nur um die Inversion der gleichen Tatsache handelt). Als der Ich-Erzähler seine Gönner verlassen hat, hätten sie durch das Verleumden seiner Person „vor allen Leuten“ (H 319) an ihm gerächt. Im Zusammenhang mit diesem Rufmord, wie es der Erzähler nennt, bekommt der Ich-Erzähler viele Beinamen wie etwa Ausnützer oder Verräter, welche er umgekehrt für die Benennung der Ausberger genauso gerne appliziert. Direkt wird aber nichts davon geäußert, die Figuren benehmen sich zueinander mit theatralischer vorgespeltem Freundlichkeit. Der Erzähler beharrt darauf, dass der Auersberger ihn durch sein Schweigen verletzen wolle (vgl. H 14) und die Auersberger ihn in der Überzeugung eingeladen habe, er komme sowieso nicht. Ähnliche Motivierungen für diese Hassliebe sind auch in *Auslöschung* zu finden. Auch Murau wird finanziell ausgehalten, er verlässt seine Familie und seinen Geburtsort, spricht über den Hass der Familienmitglieder ihm gegenüber (die Hauptfigur wird Unheilbringer, Unfriedenstifter u.a. genannt), er trifft sich mit den Nebenfiguren trotz des Hasses. Im Gegenteil zu *Holzfällen* haben ihn aber die Familienmitglieder nie fasziniert. Die Ursache dafür sind große kulturelle, bzw. intellektuelle Unterschiede.

Der Widerspruch zwischen Murau und seiner Familie ist dadurch verursacht, dass sie sich nicht verstehen. Die Familienmitglieder sind eher landwirtschaftlich orientiert, die Hauptfigur konzentriert sich dagegen auf die

Philosophie und Literatur. Diese Behauptung belegt z.B. Muraus Mutter. Sie fragt nämlich nach Jahren ihren Sohn, was eigentlich „Siebenkäs“ und „Kafka“ seien (vgl. A 271), die sie früher für seine „abwegige Gedanken“ (A 259) hielt. Solche Diskrepanz gibt es in *Holzfällen* nicht. Der Erzähler versucht sie höchstens durch die Antonymie künstlich-künstlerisch zu ersetzen, die nicht so vielfältig und natürlich ausgeht. Die Klimax in *Holzfällen* macht nämlich das Bewusstwerden des Erzählers aus, dass er zu den Figuren gehört, die er hasst genauso wie er sie liebt. Die Klimax in *Auslöschung* zielt weiter auf das Thema des österreichischen Nationalsozialismus, denn die Zugehörigkeit zur Familie versteht sich von sich selbst. Die Beziehungen der Figuren in *Auslöschung* sind aber nicht banal dargestellt: Sie sind von der Kindheit des Erzählers ab kompliziert durch Liebe einerseits, durch Unrecht und Missverständnis andererseits. So ist die Figur der Mutter nicht immer kaltblütig zum Erzähler, wenn sie beispielsweise in „sanfter Zuneigung ihre Hand auf [...] Haar [Muraus] legte“ (A 265) und Muraus sich bewusst wird, dass er sie liebt „und tatsächlich mit größter Innigkeit“ (ebd.). Die Hauptfigur sei sogar der Mutter äußerlich ähnlicher (vgl. A 89). Der Bruder des Erzählers war immer schon ein Kinderfreund, zwischen dem Erzähler und den Schwestern ist immer eine Liebe (vgl. A 62, 451).

Die Hauptfigur beider Romane hat gewöhnlich eine Beziehung zu einer Frauenfigur. Solche Frau ist immer eine Künstlerin und eine Art Muse. In *Holzfällen* sind das die Schriftstellerin Jeannie und die Selbstmörderin Joana, in *Auslöschung* die Dichterin Maria. Wahrscheinlich geht es um die Geliebten, da die Beziehung auch körperlich als sehr vertraulich dargestellt wird (vgl. A 223, H 214f, 72). In *Holzfällen* wird die Frauenbeziehung negativer als in *Auslöschung*. Joana wird vom Erzähler enttäuscht (vgl. H 72), da er sie verlassen hat, und sie deshalb schneller verkommt als der Erzähler. Die Meinung Jeannies über den Erzähler wird noch schlechter dargestellt. Sie hasst ihn nicht nur für die Trennung, sondern betrachtet ihn als einen ungewünschten Konkurrenten. Deshalb habe Jennie die Werke des Erzählers in ihrer Zeitschrift verleumdet (vgl. H 235). Der Erzähler selbst unterstellt Jeannie noch andere Gründe für ihren Hass wie etwa den Fakt, dass sie älter ist als der Erzähler (vgl. H 237). Maria in *Auslöschung* wird dagegen sehr idealistisch im Traum des Erzählers dargestellt. Ihre Schriften werden von dem Erzähler im Unterschied zu Jeannies hoch eingeschätzt, wobei

sich Maria leisten darf, die Manuskripte des Erzählers zu verleumden und ins Feuer zu werfen. Die ätherische Maria sei die Unbestechliche (vgl. A 541f), die wahrhafte und deshalb von dem Erzähler die bedingungslos geliebte Frauenfigur, obwohl sie unglaublicher und stilisierter ist als die verachteten Frauenfiguren in *Holzfällen*.

Eine spezifische figurale Rolle hat ein Burgschauspieler in *Holzfällen*. Diese Figur fällt in der Mehrheit des Werkes nicht auf, am Ende wird sie aber zu einem Pseudoerzähler. Der Burgschauspieler vertritt dann nämlich für eine Weile indirekt die erzählerische Position, wenn ihn die Fragerei Jeannies aufregt. Die Art und Weise seiner Aufregung ist die gleiche wie beim Erzähler, es ist jedoch der Burgschauspieler, der die beleidigenden Kommentare laut ausspricht. Erstaunlicherweise sagt der Burgschauspieler nichts zu dem Erzähler selbst, er ignoriert sogar die Frage des Erzählers an ihn. Falls man annehmen würde, dass der Burgschauspieler ein Vertreter des Erzählers ist, folgt daraus ein auch für den Erzähler stimmiges Wahrnehmungsbild, das sich die Leser machen. Der Burgschauspieler wird erwartet, gelobt, dabei aber durch eine dumme Fragerei der Nebenfiguren aufgehetzt und macht sich niedrig durch eine wütende Beschuldigung der Gesellschaft.

2.2.1. Ich-Erzähler als Manipulator

Die Erzähler benehmen sich manchmal heimtückisch, indem sie die Nebenfiguren bzw. den Leser selbst zu einer bestimmten Tätigkeit oder Denkweise zwingen. Schon das Muster des monologisierenden Ich-Erzählers ist manipulativ, denn dem Leser wird nicht die neutrale Form aller Aussagen und Meinungen anderer Figuren dargeboten. Alle Kommunikation verläuft nur in der Gegenwart des Erzählers. Häufig nennt der Erzähler sich selbst einen Verführer und Vernichter und fordert die Nebenfiguren durch kleine Gemeinheiten heraus. In diesem Falle werden Figuren nur Mittel, den Erzähler weiter zu charakterisieren. Welche Nebenfiguren werden denn vor allem manipuliert und warum?

Der Erzähler in *Auslöschung* wird nach dem Tod der Familienmitglieder praktisch der einzige Mann in der Familie, der Ernährer und Erhalter (vgl. A 387f). Er sieht aber das ganze Geschehen an als ein Theater, vermeidet seine

Verantwortung und zeigt den anderen Figuren nicht sein wahres Gesicht. Durch das vorgespilte Benehmen der Hauptfigur werden dann die anderen Nebenfiguren absichtlich oder unabsichtlich zu einer Handlung gezwungen. Beispielsweise zwingt der Erzähler explizit den ungeliebten Schwager zum Zeitungslesen über das Unglück, um es seiner Schwester dann zu melden und den Schwager aus Wolfsegg zu verdrängen (vgl. A 472ff). Am Ende ändert jedoch der Erzähler seine Meinung, da er erkennt, dass der Schwager sich selbst ohne seine Hilfe verdrängt. Diese Manipulation ist darüber hinaus eine komische Pause im Lauf des Romans. Schon die Benennung des Schwagers als ein Weinflaschenstöpsel­fabrikant ist durch ihre komisch wirkende Form lächerlich. In *Holz­fällen* entspricht dieser Berufs­nennung die Gemischtwarenhändlerin, die genauso manipuliert wird wie die Figur des Schwagers.

Ein ähnliches Beispiel aus *Holz­fällen* wird mithilfe größerer Theatralik dargeboten. Auch in diesem Werk macht der Erzähler anderen Figuren etwas vor, um eine bestimmte Gegenreaktion auszulösen. So täuscht er der Gemischtwarenhändlerin gegenüber eine Erschütterung vor, als sie ihm den Tod Joanas mitteilt, um ausführliche Informationen über die Art und Weise des Selbstmordes aus ihr herauszupressen (vgl. H 102ff). Aus dem ähnlichen Grund täuscht er Auersberger gegenüber den Schock und die Unwissenheit über den Selbstmord Joanas vor, um die Einladung zum Abendessen zu erhalten. Der Erzähler mag sich schon als ein ausgenützter Mensch ansehen, aber seine Anwesenheit am Abendessen verrät mindestens seine Neugierde und seinen Wunsch, den Kontakt wieder aufzunehmen. Obwohl der Erzähler seinen Worten nach unter einem Auersbergerhass leidet, hat das verdächtig herzliche Abschiednehmen und seine Tarnung durch das teilnahmslose Benehmen und die unauffällige Kleidung⁵¹ dann sicher eine gegensätzliche Wirkung. Der Erzähler in *Holz­fällen* manipuliert also die Nebenfiguren durch seine vorgespilte Zugehörigkeit zu ihnen, während der Erzähler in *Auslöschung* sich absichtlich von den Nebenfiguren distanziert und rücksichtsloserweise lebensverändernde Entscheidungen vornimmt wie etwa sein Schenken der Erbschaft an die Kultusgemeinde.

⁵¹ Siehe das Kapitel 2.1.

Die am meisten beeinflusste Figur befindet sich bestimmt in *Auslöschung*. Der Erzähler bringt dem Schüler Gambetti nicht nur die deutsche Literatur, sondern auch seine eigenen Meinungen bei, die „Ideen von der Veränderung und also Vernichtung der Welt“ (A 211). Im Gegensatz zum vorgespielten Benehmen zu anderen Figuren herrscht zwischen dem Erzähler und Gambetti offenbar eine sehr ehrliche Beziehung, denn der Erzähler fühlt sich als sein Lehrer zur Aufrichtigkeit verpflichtet. Der Erzähler äußert sich zu dieser Beziehung wie folgt: „Offen ja, aber nicht niedrig, [...], offen ja, aber nicht gemein, offen ja, aber nicht ordinär, offen ja, aber nicht infam. Aber Gambetti kennt mich zu lange, um mich nicht zu begreifen, [...]“ (A 285). Dabei wird die Beziehung nie weit vertraut, schon aus dem Prinzip des Lehrer-Schülerverhältnisses (vgl. A 484). Diese Figurenkonstellation erinnert an ein direktes Erzähler-Leserverhältnis. Gambetti ist ausschließlich indirekt in den Gedanken des Erzählers anwesend, und wenn der Erzähler sich in Erinnerungen an Gambetti wendet, ruft das eine Reaktion in dem Leser hervor. Der Leser wird nämlich mittels Gambetti zur Überlegung über Muraus Meinungen initiiert und unbewusst in die Rolle eines Schülers manipuliert.

2.3. Wahrnehmung des Ich-Erzählers beim Rezipienten

Die Romane von Thomas Bernhard wirken durch ihre Sprache auf den Rezipienten glaubwürdig und hinterlassen einen starken Eindruck, was die leidenschaftlichen Rezensionen und Skandale anlässlich von Buchveröffentlichung oder Inszenierungen beweisen. Die *Auslöschung* hat eine Form der fiktiven Autobiographie, was schon einen Wahrheitsanspruch des Erzählens voraussetzt. Auch *Holzfällen* enthält eine Reihe von autobiographischen Momenten. In beiden Romanen findet darüber hinaus noch die Manipulation des Rezipienten eine Verwendung. Der Erzähler in *Auslöschung* vertritt beispielsweise eine Lehrerposition, sodass seinen Aussagen eigentlich ein Ton der erzieherischen Belehrung inne wohnt. In Übereinstimmung dazu scheint auch der Erzähler in *Holzfällen* die Wahrheit zu sagen, wenn er seine selbstbewussten Bewertungen mit einer negativen Färbung mitteilt. Das entspricht eher der Position eines Richters, wie Edit Kovács in ihrem Aufsatz *Autor und Leser als Richter* hervorhebt. Die beiden Erzähler bemühen sich um Sympathie lenkung des Rezipienten. Das Mittel dafür ist die Stilisierung des

Erzählers als Opfer, die Mitleid mit dem durch die Nebenfiguren ausgenützten und schwachen Erzähler wecken soll. Aus der moralischen Sicht kommt der Erzähler im Vergleich zu den getadelten Nebenfiguren aber ziemlich gut aus. Die Nebenfiguren werden Konkurrenzcharaktere. Auch in *Auslöschung*, wo der Erzähler selbstkritischer ist, wird die Selbstkritik im Effekt ein psychisches Zögern und die soziale Position innerhalb der gescheiterten Familie einfach rührend. Letztlich nützen die beiden Erzähler die Unschuld der Wahrheit aus, um Sympathie des Lesers an sich zu lenken. Sie machen einen Eindruck, immer aufrichtig zu sein und nur Wahrheit darzustellen.

Der Zweck des Schreibens von Thomas Bernhard war aber nie der Welt zu schmeicheln und ihre massiven Sympathien zu gewinnen. Wenn der Bernhard'sche Erzähler für etwas berühmt ist, dann sind das seine Schimpfreden.

Bernhards Schelten sind Produkte eines narzistisch fixierten Schimpfenmechanismus, dessen wütesten Expektionen keine Brücke hinüber zu unsrer Lebenswelt schlagen. Die Beschimpfungen sind künstlich, und wo sich ein Bezug herstellen lassen könnte, sind sie ärgerlich und nicht sachhaltig.⁵²

Schmidt-Denglers Meinung nach stellen Bernhards Texte eher eine abstrakte Schelttirade, also einen Selbstzweck, dar, die aufgrund ihrer Radikalität und Arroganz nicht jedermanns Sache ist.⁵³ Von einigen Rezipienten werden sogar vermutlich faschistische Merkmale in Werken Bernhards gesucht,⁵⁴ was einfach eine Fehlinterpretation ist, da der Bernhard'sche Erzähler gerade alle nationalsozialistische Andeutungen heftig kritisiert. Trotzdem oder vielleicht deswegen bekommt der Erzähler in *Auslöschung* die Beinamen wie „Haßverschwender“ und „Verdrossenheitskomiker“.⁵⁵

Mit der geringen oder nichtexistierenden graphischen und stilistischen Segmentierung wird der Text zu einem ununterbrochenen Strom. Die so genannte isotrope Komposition mit der fast gleichbleibenden Handlung bietet dem Leser keinen Ausweg: Die Sprache des Textes in der Kombination mit den Kritikpassagen wird zu intensiv, fast aggressiv. Die folgende Auswirkung ist ein zugleich absurdes, ärgerliches und belustigendes Gefühl beim Leser, die

⁵² Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, S. 103.

⁵³ Ebd., S. 94f.

⁵⁴ Vgl. Cho, *Wege zu einer Widerstandskunst im autobiographischen Werk von Thomas Bernhard*, S. 13, und Schuh 1981, ein Artikel: *Ist Thomas Bernhard ein Faschist?*

⁵⁵ Ebd.

„gewaltige Komik“⁵⁶ der kritischen Übertreibungskunst. Im Hinblick auf die enorme Zeitdehnung des Erzählens und die häufigen rekursiven Sequenzen wurde *Auslöschung* in zeitgenössischen Rezensionen sowohl positiv („neue[r] Bernhard“⁵⁷), als auch negativ angesehen – neu sei nur der Umfang des Buches.⁵⁸ So wurde *Auslöschung* „Sechshundertfünfzigseitenselbstimitationsexzeß“ oder „Verzweiflungstrick“⁵⁹ genannt. Für solche Leser, die vielleicht vom Mangel an der Beschreibung der Landschaft oder des Äußeren der Figuren enttäuscht waren, kommentierte Thomas Bernhard sein Schreiben im Interview *Die Ursache bin ich selbst* (1986): „Ich schreibe net für Deppete, den man alles vorgeben muss.“

Die negative Wahrnehmung Bernhard Bücher bei den realen Rezipienten scheint also eindeutig zu überwiegen. Es ist umstritten, ob ein Text von Bernhard im Ganzen überhaupt positiv angenommen werden könnte. Trotzdem wurde Thomas Bernhard für seine Werke ab und zu ausgezeichnet. Wie schon oben in einer Anmerkung erwähnt wurde, sorgte Bernhard bei solchen Preisverleihungen typischerweise für einen weiteren Skandal. Diese Tatsache beweist nur, wie ernst die Werke Bernhards angesehen wurden und wie eng sie mit Bernhard in Zusammenhang gebracht wurden. Die Rezipienten würden einen literarischen Text als eine Art Selbsta Ausdruck, Selbsttherapie, sogar politisches Bekenntnis eines schreibenden Menschen deuten und autobiographische Fundierung scheinbar nachweisbar, kommentiert Edit Kovács die Justizprozesse um Bernhards Bücher.⁶⁰ Bernhard hatte sogar Imitatoren⁶¹ und es musste doch etwas in dem Werk geben, was bewundernswert und zu schätzen war. Vielen Rezipienten und Kritikern war dies unverständlich. Dieter E. Zimmer ist es gelungen, eine Preisverleihung an Thomas Bernhard zu kritisieren ohne den Autor und sein Werk herunterzumachen:

Thomas Bernhard feiern heißt ihn verachten oder zeigen, daß man ihn nicht verstanden hat. Es heißt: so ernst kann er es nicht gemeint haben. [...] Diese verzweifelten Beschreibungen von Niedergängen und wüsten Geistesverwirrungen sind nicht auf jener Etage zu Hause, auf der die meiste Literatur zu Hause ist [...].

⁵⁶ Höller, *Antiautobiographie*, S. 53.

⁵⁷ Ebd., S. 54.

⁵⁸ Ebd., S. 54.

⁵⁹ Ebd., S. 73f.

⁶⁰ Kovács, *Autor und Leser als Richter*, S. 107.

⁶¹ Hier ist die Rede über den Wiener Journalist Karl Woisetschläger, der der *Zeit* einen Reisebericht unter Bernhards Namen geschickt habe. Vgl. Dittmar, *Sehr gescherte Reaktion*, S. 90-96.

Sie sind eine Sache des Aspekts, Ausdruck einer schlimmen Befindlichkeit, die nicht beweisbar und nicht widerlegbar ist, die der Leser als die eigene oder zumindest zeitweise eigene wiedererkennt oder nicht [...].⁶²

Diejenigen, die sich erlaubten, die Bücher Bernhards positiv zu schätzen, werden in einer gewöhnlichen Rezension für mindestens besondere Rezipienten gehalten, wie z.B.:

Die Masochisten finden ihre Lust an der „Peitsche des Dichters“, Literaturpolizisten haben einen Fall, den man „juristisch prüfen“ will, und wo die einen einen Fall für den Staatsanwalt in Oberösterreich oder Kärnten erkennen, verhandeln die andern den Fall Bernhard vor dem Forum der Weltliteratur, [...].⁶³

Im schlechteren Fall wird der Erzähler mit dem Autor selbst verwechselt. Bernhard rechnete wahrscheinlich mit einer negativen Aufnahme des Romans, er lässt Murau am Anfang der *Auslöschung* Drohbriefe, in denen ihn die Personen mit „Verfolgung und Tötung androhen“ und eine Erklärung von Murau erfordern, was er mit seiner „Denk- und Lebensweise zu bezwecken“ (A 19) beabsichtige, gleich in den Papierkorb werfen. Bernhards Schelttirade konnten den Verkauf vieler Presseherausgeber erhöhen. So sind die Schlagzeilen wie etwa „Bernhard schlägt wieder zu“ nicht nur in Österreich erschienen, sondern auch in Deutschland, z.B. „Attacken eines Zynikers“.⁶⁴

2.3.1. Verschmelzung des Erzählers mit dem Autor

In der Literaturwissenschaft ist die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler die grundlegendste, traditionell anerkannte Maßnahme während einer Textanalyse. Seit dem zwanzigsten Jahrhundert solle nur das Kunstwerk, nicht sein Schöpfer in Betracht gezogen werden.⁶⁵ Genauso spricht auch die Semiotik, für die nur Text und dessen sozialhistorischer Kontext ausschlaggebend sind.⁶⁶ Wenn schon der Autor mitberücksichtigt wird, dann nur als eine fiktive Instanz des Textes, die noch hinter dem Erzähler stehe, aufgrund der Methodologie eingeführt werden muss, aber keinesfalls mit dem realen Verfasser zu verwechseln sei. Die Äußerungen über den Autor aufgrund des Textes sind daher mindestens problematisch, wenn nicht völlig untersagt. Die Leser sind sich aber

⁶² So Zimmer 23. 10. 1970 in der Zeit in der Reaktion an die Büchner-Preisverleihung an Thomas Bernhard. In: Dittmar, Sehr gescherte Reaktion, S. 43f.

⁶³ Höller, Antiautobiographie, S. 33.

⁶⁴ Ebd., S. 55.

⁶⁵ Vgl. das Stichwort Biographismus, Lahn, Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 37.

⁶⁶ Wiemann, Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft, S. 40. Vgl. auch „Tod des Autors“, eine Theorie von Roland Barthes, ebd.

der traditionellen Regel nicht bewusst. „Bernhard, alias Murau“⁶⁷ lautet die Meinung einer Rezensentin im Falle der *Auslöschung*. Folgenderweise wurde in der Zeit der Veröffentlichung Bernhards Werke eine bestimmte Frage gestellt: Wie meinte Bernhard das denn?

Gerade bei Thomas Bernhard ist die Frage verständlich, da der Bernhard'sche Erzähler eine Unmenge Mittel benutzt, die real wirken und den Erzähler ent-textlichen. Erstens gibt sich der Erzähler für den Verfasser des gelesenen Werkes, was ein ordentlicher Vorschub für die Verschmelzung des Erzählers mit dem Autor des Textes ist. Zweitens erwähnt der Erzähler präzise Ortsangaben und landschaftliche Besonderheiten, die der Rezipient entweder erkennt⁶⁸ oder die den Schauplatz einfach authentisch machen. Übrigens hat Bernhard diese Angaben zwecks des Schreibens systematisch gesammelt. Drittens bezieht der formale Stil des Erzählers den Leser in der Geschichte ein, sodass er einen intimen Bericht zu lesen glaubt. Schließlich gewinnt der Erzähler aufgrund des fast gleichen figuralen Typus in mehreren Werken und aufgrund der immer sich wiederholenden autobiographischen Momente den Status einer Persönlichkeit.

Es stellt sich die Frage, inwieweit es relevant ist, die autobiographischen Merkmale eines Werkes hervorzuheben, denn jede Schrift ist in einer Weise durch die Autobiographizität gezeichnet und muss nicht gleich für eine Autobiographie gehalten werden. Darüber hinaus spricht man im Falle Bernhards über eine literarische Autobiographizität, die zum „Selbstentwurf“ und zu der „Schöpfung der Identität“⁶⁹ des Erzählers dient. Die Bernhard'sche Autobiographizität sei durch Faktenverfälschung und Selbstinteresse⁷⁰ geprägt, was schon die Stilisierung des Erzählers beweist. Willi Huntemann behandelt diese Problematik in *Artistik und Rollenspiel* etwa anders und bemerkt, der Grund für die Identifizierung des Erzählers mit dem Autor sei nämlich die Tatsache, Bernhard spreche in nicht-fiktionalen Kontexten ebenso wie seine Figuren.⁷¹ Bernhards

⁶⁷ Höller, *Antiautobiographie*, S. 54.

⁶⁸ Das Beispiel dafür ist Wien in Holzfällen mit Kaffeehäusern und entsprechenden Straßen, in *Auslöschung* dann Rom mit Sehenswürdigkeiten usw. Siehe unten.

⁶⁹ Siehe Cho, *Wege zu einer Widerstandskunst im autobiographischen Werk von Thomas Bernhard*, S. 57.

⁷⁰ Ebd., S. 43ff.

⁷¹ Huntemann, *Artistik und Rollenspiel*, S. 90.

privatmenschliche Selbstdarstellung sei „ebenso inszeniert wie die fiktionale“, er lebe und denke in der gleicher Art und Weise.⁷² Siegfried Steinmann konstatiert in seinem Beitrag *Bernhard und Peymann* in Übereinstimmung mit Huntemann: „Bernhard selbst trieb den verwirrenden Deutungsmechanismus an, indem er seine Fiktionen in die Realität übertrug und dort handfeste Skandale auslöste, die doch unzweifelhaft real waren, [...]“⁷³ Die beiden Romane enthalten wirklich ziemlich viele autobiographische Momente, ohne Zweifel um der Glaubwürdigkeit willen. Es ist durchaus zweckmäßig, eine Auswahl der im Text eingesetzten autobiographischen Merkmale zu erwähnen.

In *Holzfällen* stößt der Leser an die Namen der Wiener Kaffeehäuser wie Bräunerhof, Aida, Café Eiles, in denen der Erzähler die Zeitungen gerne liest, um sich zu entspannen (vgl. H 26). Der Kaffeehausbesuch war natürlich die bekannteste Gewohnheit Bernhards. Der Erzähler in *Holzfällen* ist ein ehemaliger Student des Salzburger Mozarteums genauso wie der Autor selbst. Allerdings könnte der Autor wegen seiner Lungenerkrankung nicht Sänger werden, wobei der Erzähler die Arien singt (vgl. H 37). Mit den Nebenfiguren in *Holzfällen* hängt der bekannte Gerichtsfall zusammen: Dadurch, dass die Wohnorte der Figuren wie z.B. Maria Saal und die Berufstätigkeit der Figuren ihren möglichen realen Vorbilder entsprechen, fühlten sich die Bekannten Bernhards beleidigt, vor allem der Komponist Gerhard Lampersberg. Lampersberg glaubte sich in der Figur des Auersbergers zu erkennen, die eben der vernichtenden Kritik des Erzählers häufig ausgeliefert ist. Aus der Seite der Leser gab es sowohl die Verurteilung des Romans als einen unbegreiflichen Rachenakt⁷⁴, als auch die Verteidigung, die auf die umstrittenen Umstände des Prozess, die künstlerische Freiheit und irrelevante Beweise Aufmerksamkeit lenkt. Wie aber Edit Kovács bemerkt, würden auch die Leser, die über verletzte Kunstfreiheit gesprochen haben, die Gleichsetzbarkeit von Autor und Erzähler nicht in Frage stellen. „Sie wollen bloß, dem Autor das Recht gesichert sehen, zu schreiben, was und wie er will.“⁷⁵ Die Anklage verursachte die Beschlagnahmung der ausgedruckten Exemplare von *Holzfällen*. Bernhard reagierte sehr betroffen und erschüttert mit

⁷² Ebd., S. 192f.

⁷³ Steinmann, *Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden?*, S. 105.

⁷⁴ So Anne Marie Kees in der *Presse*. Siehe Dittmar, *Sehr gescherte Reaktion*, S. 141.

⁷⁵ Kovács, *Autor und Leser als Richter*, S. 112.

dem Verkaufsverbot seiner sämtlichen Werke für das ganze Österreich.⁷⁶ Er habe sich als ein Opfer der Justiz angesehen, erklärt Kovács und überlegt weiter, ob der Autor überhaupt für unschuldig habe gehalten werden können. „Paradoxerweise wirft das Gericht dem Autor vor, diese Ver- und Entstellung der Wirklichkeit nicht konsequent genug durchgeführt zu haben, d.h. unter anderem das Gericht nicht perfekt genug irregeführt zu haben.“⁷⁷ Man habe also nicht über das Thema, sondern über die Form geklagt. Letztlich interpretiert Kovács *Holzfällen* auf folgende Weise:

Das Interesse des erzählenden Schriftstellers in *Holzfällen* besteht nicht nur darin, Distanz und Beherrschung im Verhältnis zur Vergangenheit herzustellen oder zu bewahren, sondern auch, durch extrem abwertende Urteile und offenen Hass den vorurteilshaften Charakter der Rede bloßzustellen, um auf diese Weise zumindest „über das Unrecht verfügen“ (*Holzfällen* 163) zu können.⁷⁸

In *Auslöschung* sind die autobiographischen Merkmale feiner und impliziter. Murau lernte beispielsweise als Kind „von einem Moment an den andern Radfahren“ (A 85), was Bernhard in seinem pseudoautobiographischen Werk *Ein Kind* genauso beschreibt. Die Vorlage für den römischen Schauplatz sei dann Kroatien⁷⁹, wo Bernhard die Urfassung des Romans schrieb. Die Vorliebe des Autors für südliche Länder spiegelt sich auch in *Holzfällen* wider, wo der Burgschauspieler über seine Spanienreise spricht (vgl. H 211).

Ein starkes, für beide Bücher gemeinsames autobiographisches Merkmal ist die Beziehung zum Großvater oder allgemein zu Großeltern. Für Thomas Bernhard war diese Beziehung von lebenswichtiger Bedeutung, wie er in einem Interview zugab: „[...] wie ich zu meinem Großvater⁸⁰ gekommen bin, der mich wirklich geliebt hat, [...] das alles ist in den Büchern später, und diese Figuren, Männerfiguren, das ist immer wieder mein Großvater mütterlicherseits...“.⁸¹ In einer Rezension auf das Buch von Martin Huber über Thomas Bernhard wird der Großvater als ein Urbild der „Bernhard’schen Tyrannenfiguren“⁸² angesprochen, womit die Gewohnheit der endlosen Monologe des Erzählers implizit benannt ist

⁷⁶ Vgl. Huber, Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen, S. 76 und Dittmar, Sehr gescherte Reaktion, S. 134-143.

⁷⁷ Kovács, Autor und Leser als Richter, S. 110f.

⁷⁸ Ebd., S. 117.

⁷⁹ Siehe z.B. Nickel, Flaneur, S. 9, eine Referenz zu einem Jugoslawienaufenthalt.

⁸⁰ D.i. Johannes Freumbichler.

⁸¹ Bernhard, Der Italiener, S. 146.

⁸² Frankfurter Allgemeine Zeitung 25. 1. 2003, S. 46.

als eine Art Tyrannei. Im positiven Gegenteil dazu nimmt Hyun-Chon Cho die Figur des Großvaters an als einen Retter, Lehrer und Vorbild für den Ich-Erzähler, der dem Erzähler die Beobachtungskunst beigebracht habe.⁸³ In beiden Romanen wird die Figur des Großvaters erwähnt (vgl. A 262f, H 216). In *Auslöschung* widerspiegelt sich der gleiche Charakter auch in der Figur des Onkels Georg, der den Erzähler zur Literatur und Kunst bringt.

Auch wenn dem Leser viele autobiographische Fakten in den Romanen vorgeschoben werden, erhalten diese Merkmale im Laufe der Zeit immer geringere Bedeutung. Sie werden höchstens von Germanisten und Historikern erwähnt. Es sind eher die stilistischen Merkmale, die zur Anthropomorphisierung des Erzählers führen. Der erzähltheoretischen Terminologie zufolge ist der Bernhard'sche Erzähler autodiegetisch⁸⁴, d.h. er ist ein an der Handlung beteiligter Ich-Erzähler und die einzige Hauptfigur zugleich. Andere Benennung dafür ist der Terminus figurale Identität. Es geht also gar nicht um die Verschmelzung des Autors und dem Erzähler, sondern um die Verschmelzung des Erzählers und der Figur, um erzählendes und erlebendes Ich. Das erzählende Ich erinnert an das erlebende Ich und das hat zur Konsequenz, dass ein Rezipient in eine vertrauliche Lage zum Erzähler gerät. Häufig wechselt dementsprechend das Präteritum mit dem Präsens, die erinnerten Passagen werden mit den kommentierenden Aussagen kombiniert. Ein weiteres Mittel zur Einbeziehung des Lesers ist die Verwendung der ersten Person Plural. Solche Aussagen stellen den Rezipienten in die Position des stillen Mitglieds einer Gruppe, an die sich der Erzähler wendet. Der Leser verfolgt also nicht nur die Geschichte, er nimmt auch alle Gedanken und Gefühle des Erzählers wahr und fühlt sich durch die Wir-Form explizit einbezogen. So scheint die Geschichte realer und der Rezipient fühlt sich herausfordert dazu, sich mit den Aussagen des Erzählers auseinander zu setzen.

Die Fälle, die einen Illusionsbruch der Verschmelzung des Autors mit dem Erzähler leisten würden, sind ganz selten. In *Holzfällen* kommen sie gar nicht vor. Auch der Erzähler wird gar nicht benannt, sodass die mögliche Wirklichkeitsillusion noch gefördert wird. In *Auslöschung* erwähnt der Erzähler,

⁸³ Vgl. Cho, Wege zu einer Widerstandskunst im autobiographischen Werk von Thomas Bernhard, S. 139-153.

⁸⁴ Vgl. Genettes Erzähltheorien: Lahn, Einführung in die Erzähltextanalyse, Schneider, Einführung in die Roman-Analyse.

Franz-Josef Murau⁸⁵, ein Werk *Amras* von Thomas Bernhard in seiner Auszählung der empfohlenen Lektüre Gambettis. Dies ist eigentlich ein Ergebnis der Korrektur Bernhards, denn *Amras* ersetzt das ursprünglich aufgelistete Werk *Witiko* von Adalbert Stifter⁸⁶ und stellt deshalb einen gut überlegten Schritt in dem Schreibprozess dar. Auch die ersten und letzten Sätze des Romans ermöglichen nicht, den Autor mit der Figur naiv zu verwechseln.⁸⁷ Es distanziert die zwei Identitäten, also den Erzähler von seiner Hauptfigur. Das Ende des Schreibens wird in dieser Art und Weise mit dem Tod des fiktiven Schriftstellers symbolisiert.

Die Rezeption selber also speist die Glaubwürdigkeit der Werke von Thomas Bernhard, sodass anschließend zur Gleichsetzung des fiktiven Erzählers mit dem realen Autor kommt. Selbst Thomas Bernhard hat die Vorwürfe der aufgeregten Leser abgelehnt mit den Wörtern: „In meinen Büchern ist alles künstlich.“⁸⁸ Viele Literaturwissenschaftler sind zu Bernhards Aussagen über Fiktionalität, wie „er solle nur Dichtung verfassen“⁸⁹, sehr skeptisch. Willi Huntemann kommt zum Schluss: „Einfach gesagt: weil alles buchstäblich so gemeint ist, wie es gesagt wird, eine satirisch-ironische Lesart gar nicht möglich ist, wird es (außer von den unmittelbar Betroffenen) nicht ernst genommen,“⁹⁰ was ein Paradox bildet. Eine Verknüpfung von epischen und essayistischen Ebenen mag ein Vorwand für provozierende Schimpftiraden sein. Huntemanns Meinung nach habe also Bernhard sein Schimpfen ernst genommen, der Leser selbst brauche sich darüber aber seinen Kopf nicht zerbrechen. Ingeborg Bachmann, die Zeitgenossin Thomas Bernhards, glaubt, die Werke Bernhards seien „genau, von der schlimmsten Genauigkeit,“ man erkenne diese Textqualität

⁸⁵ Der Vorname stellt eine auffällige Andeutung auf die historische Persönlichkeit des Habsburger Kaisers Franz Josef I. dar, der Familienname erklärt Nickel als einen sprechenden Namen die römische Mauer bedeutend, Nickel, Flaneur, S. 5.

⁸⁶ Siehe Huber, Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen, S. 76.

⁸⁷ In den letzten Sätzen des Romans referiert nämlich der Ich-Erzähler unlogischerweise (!) über seinen eigenen Tod: „Dieses Gespräch habe ich schon zwei Tage nach dem Begräbnis mit Eisenberg, meinem Geistesbruder, geführt und Eisenberg hat mein Geschenk im Namen der Israelitischen Kultusgemeinde angenommen. Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin und wo ich diese Auslöschung geschrieben habe, und wo ich bleiben werde, schreibt Murau (geboren in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom), danke ich ihm für die Annahme.“ (A 650f).

⁸⁸ Bernhard, Der Italiener, S. 150.

⁸⁹ Schmidt-Dengler, Der Übertreibungskünstler, S. 48.

⁹⁰ Huntemann, Artistik und Rollenspiel, S. 188f.

erst nachträglich.⁹¹ Bernhards Werke werden aber nur schwierig besser ‚erkannt‘ werden als sie bereits sind, obwohl Bernhards Bücher in Tschechien auf das neue Millennium warten mussten, um mehr als registriert bei der breiteren Leserschaft zu werden. Wenn Milan Tvrđík in einem Artikel *Ein Autor für Germanisten* die tschechische Rezeption der Werke Thomas Bernhards in 1990er Jahren reflektierte, musste er unbedingt zu folgendem Schluss kommen: „Im Gegensatz zu Handke ist Bernhard bei uns ein Autor für Germanisten geblieben.“⁹² Die Bücher Bernhards sind sicher immer noch nicht so populär wie die angloamerikanische Literatur, die eine report-Authentizität zu suggerieren scheint. Der Bernhard'sche Erzähler verfügt über keine verblüffende Glaubwürdigkeit. Die Werke von Thomas Bernhard soll man nämlich nicht als einen authentischen Bericht lesen, sondern sich sein eigenes Wahres darin aufsuchen.

3. Fazit

Am Beispiel der Romane *Auslöschung* und *Holzfällen* versucht die vorliegende Arbeit die Selbstwahrnehmung des Ich-Erzählers zu rekonstruieren. Es wird dabei v.a. die Autoreflexivität behandelt. Sie wird so häufig in den beiden Werken verwendet, weil die Selbstreflexivität einerseits das Ziel des Schreibens ist und andererseits weil die Bemühung um Selbstreflexivität Glaubwürdigkeit erzeugt. Die Metanarration, eine Art der Selbstreflexivität, hilft bei der Erzeugung der absichtlichen Glaubwürdigkeit. Sie führt jedoch zu Paradoxen wie Ironisierung des Geschriebenen oder Zersplitterung des Erzählers. Die Mittel wie Übertreibungskunst und Theatralität machen dagegen den Erzähler unglaubwürdig und dienen dazu, die besprochene Thematik auffälliger und deutlicher zu machen. Die negative und übertriebene Kritik des Erzählers und sein Schelten verursachen eben die kontroversen Auswirkungen auf den Leser. Der Erzähler wird ein Kritiker wegen seines Bedürfnisses alles durchzuschauen. Er ist aber darüber hinaus noch ein Geistesmensch, der für die Individualität und Kultur steht, und ein Weltmann, der auf der Suche nach eigener von Anderen unabhängiger Identität ist. Die Selbstkritik dient zur Identitätsbildung, obwohl sie auch eine bedeutungsvolle Art der Komik ist. Die Stilisierung des Erzählers erinnert an die Tradition der Romantik, denn die romantischen Hauptfiguren

⁹¹ Zitiert Bachmann nach Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, S. 59f.

⁹² Tvrđík, *Ein Autor für Germanisten*, S. 446.

verfügen ebenso über die Originalität, Künstlercharakter und sind oft asozial. Zwischen dem Erzähler und den Nebenfiguren ist immer eine komplizierte Beziehung, eine Art ‚Hassliebe‘, und beide Seiten haben nur wenig Verständnis füreinander. Der Erzähler ist darüber hinaus häufig manipulativ, um die Nebenfiguren zu täuschen oder die Informationen von ihnen zu erpressen.

In den Romanen *Holzfällen* und *Auslöschung* wird fast die gleiche Art des Erzählers benutzt. Es gibt nur ein paar Unterschiede: Der Erzähler in *Holzfällen* scheint äußerlich eine üblichere und passivere Figur zu sein, um die umso vernichtendere Kritik an den Nebenfiguren zu maskieren. Der Erzähler in *Auslöschung* ist selbstkritischer und aktiver in der Interaktion mit den Nebenfiguren. Er versucht nicht, sich der Umgebung anzupassen, sondern distanziert sich auch äußerlich von ihr.

Die Rezeption der Romane von Thomas Bernhard konzentriert sich zu viel auf die Voraussetzung der Glaubwürdigkeit des Erzählers, bzw. sucht die Überzeugungen des realen Autors in den Aussagen des Erzählers. Die Texte waren Bernhards Spielzeug und sein Schreiben war für ihn wie ein musikalischer Vorgang.⁹³ In diesem Sinne lassen sich die Werke Bernhards am besten verstehen, d.i. als eine musikalische Studie, die bei jedem Leser persönliche und deshalb auch unterschiedliche Assoziationen auslöst. Rolf Michaelis stellt den Fakt trefflich dar: „Am Ende angekommen, hat der Leser viel erlebt und mehr erfahren über sich selber [...]“⁹⁴

⁹³ Bernhard, *Der Italiener*, S. 147.

⁹⁴ Höller, *Antiautobiographie*, S. 59.

4. Resumé

Tato práce se zabývá analýzou a interpretací vypravěče v románech *Vyhlazení* a *Mýcení* od Thomase Bernharda. Bernhardova díla jsou známá svým kontroverzním přijetím veřejností především kvůli nemilosrdné kritice monologizujícího vypravěče. Tématem práce je proto důvěryhodnost vypravěče, vnímání jeho osoby jím samotným i vedlejšími postavami a konečně recepce čtenářů.

Práce je členěná na tři větší části a je v ní použita především metoda srovnávací analýzy a interpretace obou románů. V první části je pozornost zaměřena výhradně na vypravěče a formy jeho vlastní sebereflexe. Nejprve je krátce porovnáno sebehodnocení vzhledu vypravěče, poté je pozornost důsledněji věnována metanaraci, stylizaci osoby vypravěče do určitých rolí a sebekritice.

V druhé části práce je analyzováno vnímání vypravěče vedlejšími postavami. Vztah vypravěče k vedlejším postavám je díky své rozporuplnosti popisován jako nenávistná láska (tj. Hassliebe). Práce se snaží interpretovat tento vztah a odhalit důvody neporozumění mezi vypravěčem a ostatními protagonisty. Z tohoto hlediska vyvstává také otázka vypravěčovi úmyslné manipulace vedlejšími postavami.

V třetí části je pozorováno přijetí děl čtenáři a to jak v literárně vědecké literatuře tak v recenzích. S tím souvisejí i skandály způsobené především ztotožněním vypravěče s reálnou postavou spisovatele. Tato část se mimo jiné snaží odhalit důvody ke splnutí hranice mezi fikcí a realitou a analyzuje možné autobiografické a stylistické prvky, které vedou k záměně vypravěče s autorem.

Cílem této práce je interpretovat postavu vypravěče na základě jeho vlastního sebehodnocení a v konečném důsledku vyvrátit premisu jeho důvěryhodnosti. Důvěryhodnost vypravěče je zpochybněna již samotným formálním stylem Bernhardových textů, kdy je používáno tzv. umění přehánět (*Übertreibungskunst*) a sklon vypravěče k teatrálnosti. Některé stylistické prostředky jako např. metanarace se zdají přidávat vypravěči na důvěryhodnosti, s jejich použitím ovšem dochází k ironii a jiným paradoxům. Skutečně autentické tedy jsou jen subjektivní asociace, které si sám čtenář vyvodí nad textem.

5. Resümee

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse und Interpretation des Erzählers in den Romanen *Auslöschung* und *Holzfällen* von Thomas Bernhard. Die Werke Bernhards sind bekannt, weil sie in der Öffentlichkeit sehr kontrovers diskutiert wurden, vor allem der monologisierende Ich-Erzähler wurde kritisiert. Das Thema der Arbeit ist daher die Glaubwürdigkeit des Erzählers, seine eigene Selbstwahrnehmung genauso wie seine Wahrnehmung bei den anderen Protagonisten und schließlich die Rezeption durch die Leserschaft.

Die Arbeit ist in drei größere Teile gegliedert und die beiden Romane werden mit der Methode der vergleichenden Interpretation analysiert. Im ersten Teil geht es ausschließlich um den Erzähler und seine Formen der eigenen Selbstreflexion. Zuerst wird kurz verglichen, wie die Erzähler ihr eigenes Aussehen einschätzen, danach geht es stärker um die Metanarration, die Stilisierung des Erzählers in bestimmten Rollen und Selbstkritik.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die Wahrnehmung des Erzählers bei den Nebenfiguren analysiert. Die Beziehung des Erzählers zu den Nebenfiguren wird durch ihre Widersprüche als Hassliebe bezeichnet. Die Arbeit versucht diese Beziehung zu interpretieren und die Gründe für Missverständnisse zwischen dem Erzähler und den anderen Protagonisten zu entdecken. In Hinsicht darauf ergibt sich auch die Frage der absichtlichen Manipulation der Nebenfiguren durch den Erzähler.

Im dritten Teil wird die Rezeption der Romane bei der Leserschaft betrachtet und zwar sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in Rezensionen. Damit hängen auch die Skandale zusammen, die vor allem durch die Verschmelzung des Erzählers mit dem realen Autor verursacht wurden. Dieser Teil versucht unter anderem die Gründe für diese Verschmelzung der Grenze zwischen der Realität und Fiktion zu entdecken und es werden die autobiographischen und stilistischen Merkmale analysiert, die zur Verwechslung des Erzählers mit dem Verfasser führen.

Das Ziel dieser Arbeit ist die Interpretation des Erzählers aufgrund seiner eigenen Selbstwahrnehmung und letztlich die Voraussetzung seiner

Glaubwürdigkeit zu widerlegen. Die Glaubwürdigkeit des Erzählers wird schon durch den formalen Stil der Texte Bernhards bezweifelt, wenn die Übertreibungskunst und die Neigung zur Theatralität verwendet werden. Einige stilistische Mittel wie etwa die Metanarration scheinen die Glaubwürdigkeit des Erzählers zu stützen, mit ihrer Anwendung kommt es jedoch zu Ironie und zu anderen Paradoxen. Wirklich authentisch sind deshalb nur die subjektiven Assoziationen, die sich der Leser selbst vom Text ableitet.

6. Resume

This bachelor thesis deals with analysis and interpretation of the first person narrator in the novels *Extinction* and *Woodcutters* by Thomas Bernhard. Bernhard's novels became a well-known subject of controversy mainly because of the narrator's merciless criticism. The topic of the work is therefore the credibility of the narrator, his self-perception, the protagonists' perception of the narrator and finally the reader's response.

The work is organized in three bigger sections and the methods used are the comparative analysis and interpretation. In the first part, the focus is put exclusively on the narrator and the forms of his self-perception. Thus, the self-image of the narrator's appearance alongside with the metanarration, narrator's stylization in particular roles and the narrator's self-criticism is being discussed.

The topic of the second part is the protagonists' perception of the narrator. The narrator's contradictory relationship towards his minor characters is described in terms of a hate-love relationship. This complex relationship is furthermore analyzed, and a possible misunderstanding between the narrator and his minor characters is revealed. The discussion on the narrator's possible manipulation with other characters is held in addition to the two previous problems.

The third part deals with the reader's reception of Bernhard's novels recorded in literary studies and in the reviews. In connection with this broad issue, the scandals that have emerged due to the narrator's identification with the real author are being discussed. In addition, the reasons for the obvious fusion of fiction and reality are explained. The third part therefore also includes an analysis of the autobiographical and stylistic features of the novels.

This work aims to interpret the character of the narrator on the basis of his own self-assessment and, eventually, to disprove the assumption of his credibility. The credibility of the narrator is called in question because of the formal stylistic means like the art of exaggeration (*Übertreibungskunst*), or the tendency to theatricality. Some of the means, e.g. metanarration, seem to support the impression of credibility. However, their use leads merely to irony and other

paradoxes, and thus the subjective reader's reactions on the text are the only truly authentic responses to be found.

7. Bibliographie

7.1. Primärliteratur

BERNHARD, Thomas: Der Italiener. Salzburg: Residenz, 1971.

BERNHARD, Thomas: Ein Kind. Salzburg: Residenz, 1982.

BERNHARD, Thomas: Holzfällen: eine Erregung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

BERNHARD, Thomas: Auslöschung: ein Zerfall. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

BERNHARD, Thomas: Die Ursache bin ich selbst. 1986.

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Bcu8OzS-vyg> (Stand: 11. 7. 2012).

7.2. Sekundärliteratur

7.2.1. Forschungsliteratur zum Autor/Werk

BOSSE, Anke: Die Macht der Theatralität in Thomas Bernhards Prosa. In: Germanistische Mitteilungen, H 60-61, 2004-05, S. 89-103.

CHO, Hyun-Chon: Wege zu einer Widerstandskunst im autobiographischen Werk von Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.

DITTMAR, Jens (Hg.): Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1993.

HÖLLER, Hans (Hg.): Antiautobiographie. Zu Thomas Bernhards Auslöschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

HUBER, Martin: Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

HUNTEMANN, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1990.

KOVÁCS, Edit: Autor und Leser als Richter. Forensische und rhetorische Lektüren zu Thomas Bernhards *Holzfällen*. In: Germanistische Mitteilungen, H 60-61, 2004-05, S. 105-120.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Hohe Schule des Hyperbolischen. Übertreibung als essayistische Konfiguration. In: Germanistische Mitteilungen, H 60-61, 2004-05, S. 75-87.

NICKEL, Eckhart: Flaneur. Die Ermöglichung der Lebenskunst im Spätwerk Thomas Bernhards. Heidelberg: Manutius, 1997.

RYU, Eun-Hee: Auflösung und Auslöschung. Genese von Thomas Bernhards Prosa im Hinblick auf die 'Studie'. Frankfurt am Main: Lang, 1998.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl, 1989.

SCHMIED, Wieland: Thomas Bernhard. Leben und Werk in Bildern und Texten. St.Pölten: Residenz, 2008.

STEINMANN, Siegfried: Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden? Realität und Fiktion zweier Störenfriede. In: Text + Kritik, H 43, 1991, S. 104-111.

TVRDÍK, Milan: Ein Autor für Germanisten. Bernhard in Tschechien. In: Kontinent Bernhard, 1995, S. 445-450.

o.A.: Ins Leben hineintraktiert. Thomas Bernhard, sein Nachlaß und seine Lebensmenschen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 21, 25. 1. 2003, S. 46.

7.2.2. Allgemeine Forschungsliteratur

BEUTIN, Wolfgang: Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2001.

EICHER, Thomas, WIEMANN, Volker (Hg.): Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. Paderborn: UTB, 2001.

LAHN, Silke, MEISTER, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2008.

MEYER-KRENTLER, Eckhardt: Arbeitstechniken Literaturwissenschaft.
München: UTB, 1996.

SCHNEIDER, Jost: Einführung in die Roman-Analyse. Darmstadt: WBG, 2006.

VOLKER, Meid: Das Reclam Buch der deutschen Literatur. Stuttgart: Reclam,
2007.

8. Anotace

Příjmení a jméno autora: Věra Tichá

Název katedry a fakulty: Katedra germanistiky, Filozofická fakulta

Název diplomové práce: Glaubwürdigkeit und Wahrnehmung des Ich-Erzählers
in Bernhards Romanen *Auslöschung* und *Holzfällen*

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Lukáš Motyčka, Ph.D.

Počet znaků: 91 855

Počet příloh: 1 CD

Počet titulů použité literatury: 26

Klíčová slova: Thomas Bernhard, Auslöschung, Holzfällen, naratologie, vypravěč, důvěryhodnost vypravěče, sebereflexe, metanarace, sebekritika, stylizace, recepce, literární skandály

Charakteristika bakalářské práce:

Tato práce se zabývá analýzou a interpretací vypravěče v románech *Vyhlazení* a *Mýcení* od Thomase Bernharda a recepcí těchto románů. Důraz je kladen na sebereflexi vypravěče, jeho sebekritiku, stylizaci a metanaraci, které tvoří první část práce. V druhé části je zkoumáno přijetí vypravěče, tj. hlavní postavy, postavami vedlejšími a vzájemný vztah vypravěče a postav. Třetí část se soustředí na přijetí vypravěče čtenáři a odhaluje důvody k tak časté záměně fiktivního vypravěče s reálným autorem. Právě ztotožnění Thomase Bernharda s jeho fiktivními vypravěči vedlo k vášnivým reakcím čtenářů. Prozkoumání stylistických a autobiografických znaků děl se snaží vysvětlit zdánlivé splnutí fikce a reality. Jednotlivé části proto spojuje teze o důvěryhodnosti vypravěče.

9. Annotation

Name of the author: Věra Tichá

Name of the Institute and Faculty: Department of German Studies,
Philosophical Faculty

Name of the bachelor thesis: Credibility and Perception of the first person
narrator in Bernhard's novels *Extinction* and
Woodcutters

Supervisor: Mgr. Lukáš Motyčka, Ph.D.

Number of signs: 91 855

Number of supplements: 1 CD

Number of titles of the used literature: 26

Key words: Thomas Bernhard, *Extinction*, *Woodcutters*, narratology, first person
narrator, credibility, metanarration, self-reflection, stylization,
self-criticism, reader's reception, literary scandals

Characterization of the bachelor thesis:

This work deals with analysis and interpretation of the first person narrator in the novels *Extinction* and *Woodcutters* by Thomas Bernhard and with perception of these novels. The focus is put on the self-reflection of the narrator, his self-criticism, stylization and metanarration, which all create the first part of the work. In the second part, the mutual relationship between the narrator, i.e. the major character, and the minor characters is explored as well as the protagonists' perception of the narrator. The third part concentrates on the reader's reception of the narrator and reveals the reasons for the relatively common switch of the fictional narrator with the real author. It is this identification of Thomas Bernhard with his fictional narrators that led to the passionate reactions of the readers. The research of stylistic and autobiographical features of the novels tries to explain the apparent fusion of fiction and reality. The individual parts are therefore connected with the thesis of the narrator's credibility.