

## ‘NACH UND NACH MÜSSEN WIR ALLES ABLEHNEN’: HYPERBOLISCHE NEGATIVITÄT BEI THOMAS BERNHARD

JAN KNOBLOCH  
(UNIVERSITÄT KASSEL)

### ABSTRACT

Thomas Bernhard's work abounds in rejections. The impulse of not wanting to participate, of refusing to be complicit, lies at the heart of Bernhard's *oeuvre*. If this refusal is frequently embedded in discursive or even programmatic strategies, it really seems to undermine its own foundations, the very arguments and justifications put forward to make the refusal possible. Before being directed at a specific object, the refusal appears to stem from a more general disposition to say no. Drawing on *Der Keller* (1976), the second book of Bernhard's *Autobiographie*, as well as on *Auslöschung* (1986), the article examines the narrative as well as the discursive aspects of what could be called hyperbolic negativity in Bernhard's work. Hyperbolic negativity is characterised by totalisation. As *Auslöschung*'s protagonist Murau puts it: 'By and by, we have to reject everything.' While in Bernhard's autobiographical writings the primacy of rejection is turned into work and a renewal of life, this impulse becomes aporetic in *Auslöschung*. Employed as a means of constituting the subject against the determining effects of education, heritage and history, negativity at the same time triggers a destructive turn against the narrator himself. The gnostic attitude, moreover, rules out political action. Yet, as a mode of discourse that is able to point at its unsaid other, hyperbolic negativity generates aesthetic productivity.

Ablehnung ist für Thomas Bernhards Werk essenziell. Der Impuls, nicht teilnehmen zu wollen, jegliche Komplizenschaft zu verweigern, führt ins Zentrum von Bernhards Poetik. Wenn diese Verweigerung auch häufig in diskursive oder gar programmatische Strategien eingebettet ist, so unterhöhlt sie doch ihre eigenen Grundlagen: Ebenjene Argumente und Rechtfertigungen, die vorgebracht worden waren, um sie zu ermöglichen. Bevor sie sich gegen ein spezifisches Objekt richtet, scheint die Verweigerung aus einer allgemeinen Disposition hervorzugehen, Nein zu sagen. Im Rückgriff auf *Der Keller* (1976), den zweiten Band der *Autobiographie*, sowie auf *Auslöschung* (1986) untersucht der Artikel die narrativen und diskursiven Aspekte dessen, was man hyperbolische Negativität nennen könnte. Hyperbolische Negativität bestimmt sich durch Totalisierung. In den Worten Muraus, des Protagonisten der *Auslöschung*: 'Nach und nach müssen wir alles ablehnen'. Während der Primat der Ablehnung in den autobiografischen Schriften produktiv gemacht wird und in eine Erneuerung des Lebens führt, zeigen sich in *Auslöschung* deutlich die Aporien dieses Impulses. Soll Negativität einerseits dazu dienen, das Subjekt gegenüber Vergangenheit und Fremdbestimmung (Bildung, Erbe, Geschichte) zu konstituieren, so leitet sie zugleich eine zerstörerische Wendung gegen den Erzähler selbst ein. Die gnostische Haltung schließt politisches Handeln aus. Als Redeweise, die ihr ungesagtes Anderes mit anzeigt, erzeugt hyperbolische Negativität jedoch zugleich ästhetische Produktivität.

## I. IN DIE ENTGEGENGESETZTE RICHTUNG

In Thomas Bernhards Werk ist die Figur der Ablehnung allgegenwärtig, nicht nur als affektive Grundeinstellung und Haltung des Erzählers zur erzählten Welt, sondern auch als Strukturprinzip, das die Hervorbringung der Rede lenkt. Der Impuls, nicht teilnehmen zu wollen, jegliche Komplizenschaft zu verweigern, führt ins Zentrum von Bernhards Poetik. Ablehnung meint dabei weniger einen gezielten Akt oder bestimmte Kritik: Vielmehr handelt es sich um eine Haltung der Verweigerung, die ihrer inhaltlichen Füllung vorausgeht – so, wie es sich etwa zu Beginn des zweiten Teils der sogenannten *Autobiographie* beispielhaft zeigt. *Der Keller. Eine Entziehung* (1976)<sup>1</sup> schildert die Salzburger Jahre nach dem zweiten Weltkrieg, wobei der Band die gattungsspezifische Norm der geschlossenen Gestaltung des eigenen Lebens umkehrt, indem er Fragmente und Erinnerungsfetzen präsentiert. Auf dem morgendlichen Schulweg entscheidet der jugendliche Erzähler plötzlich, nicht mehr ins Gymnasium, die ‘Lernfabrik’, zurückzukehren, sondern in die ‘*entgegengesetzte Richtung*’ zu gehen (AB, 115/114). Das Programm der Ablehnung entfaltet sich dabei zunächst in räumlicher Hinsicht: Nicht mehr in das in der ‘Mitte der Stadt’ (AB, 113) gelegene Gymnasium soll es gehen, sondern ‘an ihren Rand’ (AB, 113), in die Salzburger Scherzhäuserfeldsiedlung. Die räumliche Opposition ist sozial semantisiert: Ist das Gymnasium die ‘Hohe Schule des Bürger- und des Kleinbürgertums’ (AB, 113), so führt der Weg in die Siedlung unter anderem ‘an der Blinden- und Taubstummeneinrichtung’ sowie ‘in der Nähe des Lehener Irrenhauses vorbei’ (AB, 113). Die Siedlung, ein Ort des Hungers, der Krankheit und des Scheiterns, konnotiert mit Armut, Außenseitertum, Wahnsinn und Kriminalität, ist das ‘absolute[...] Schreckensviertel’ (AB, 113) und ‘der tagtägliche fürchterliche Schönheitsfehler’ (AB, 129f.) der Stadt. Die spontane Ablehnung des Zentrums rückt so in den Blick, was zuvor verborgen war. Sie erlaubt es dem Erzähler, sich jenem Teil der Stadtgesellschaft zuzuwenden, den die herrschenden Diskurse ausschließen (den Alkoholiker:innen, den Kranken, dem gewalttätigen Proletariat). Die praktische, ‘*nützlich[er]*’ (AB, 118) Tätigkeit, die er im Lebensmittelgeschäft des Karl Podlaha verrichtet, wird ihm im Laufe des Buches zur Rettung und Erneuerung der eigenen Person, doch führt sie eben auch an jenen Ort, der als ‘*Vorhölle*’ (AB, 134) geschildert wird.

Die Eingangspassage des *Kellers* inszeniert somit eine räumlich-topologische Kehre als biografische Wende sowie als Öffnung hin zu einer verdrängten sozioökonomischen Realität. Die Subjektivierung, die

<sup>1</sup> Thomas Bernhard, *Werke*, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, 22 Bde., Frankfurt a. M. und Berlin 2003–2015, X: *Die Autobiographie*, hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Im Folgenden AB.

damit angesprochen ist – und dies wird für die Erzähler von Bernhards fiktionalen Texten zum Problem – ist allerdings nur insofern möglich, als sie sich *ausschließlich* als Ablehnung konstituiert. Eingeleitet wird die biografische *conversio* nämlich, wie wir kurz darauf erfahren, durch eine weitere, ihr vorgelagerte ‘Kehrtwendung’ (AB, 118). Der Erzähler war nicht unverzüglich in die Scherzhauserfeldsiedlung gegangen – dies wäre einer positiven Entscheidung für das Ausgeschlossene gleichgekommen –, sein Weg führte ihn auf das Arbeitsamt, welches selbst schon in der entgegengesetzten Richtung liegt. Als er dort auf eine Beamtin trifft, die ihm eine Lehrstelle vermitteln soll, tritt der Modus der inhaltsleeren Entgegensetzung deutlich hervor: Einundzwanzigmal wiederholt die Episode die Formulierung der ‘*entgegengesetzten Richtung*’ (vgl. AB, 120–3), stets kursiv gesetzt. ‘Ich hatte mitten auf der Reichenhaller Straße kehrtgemacht und bin auf das Arbeitsamt und habe der Beamtin keine Ruhe gelassen. Sie hatte mir viele Adressen angeboten, aber keine *in der entgegengesetzten Richtung*. Ich wollte *in die entgegengesetzte Richtung*’ (AB, 114). Die Häufung, das Beharren auf räumlicher Entgegensetzung weisen darauf hin, dass es hier um eine Abkehr vom Alten geht, die das Neue erst in den Blick bringen muss. Der Erzähler weiß nicht, was er will, nur, dass es in der entgegengesetzten Richtung liegt. Nachdem die Beamtin alle ihr bekannten, auf Karteikarten notierten Adressen vorgelegt und der Erzähler diese allesamt abgelehnt hat, bleibt nur der Lebensmittelhändler Podlaha in der Scherzhauserfeldsiedlung übrig – aus Sicht der Vermittlerin die schlechteste Möglichkeit. Der Erzähler nimmt sofort an: ‘und sie verstand ganz einfach nicht, dass mich nicht die *allerbeste* Adresse interessierte, sondern nur *die entgegengesetzte*’ (AB, 121). Was kommt, entspricht keinem Vorsatz, es folgt keinem zuvor etablierten Entwurf, keinem Bild von der Zukunft, sondern geht aus einer Haltung des Nein zur Welt hervor, einer Haltung, die soziale Codes umkehrt und Zuteilungsordnungen von symbolischem Kapital subvertiert (dabei fällt auch auf, dass der *refusal* durchaus ein Ausdruck von Privileg sein kann: Nur der Gymnasiast, dem die Möglichkeit gegeben ist, vorwärts zu gehen, hat auch die Wahl, umzukehren). Die hartnäckige Verweigerung öffnet ein diffuses Feld, dessen Möglichkeiten sich sukzessive als Gegenteil des Bisherigen konkretisieren. Opposition ist nicht schon eingebettet in ein biografisches oder politisches Programm.

Abgelehnt wird dabei nicht zuletzt jene Vergangenheit, wie sie der erste Band der *Autobiographie* beschreibt: Das erst nationalsozialistische, dann katholische Internat, die brutale Zurichtung in den Disziplinarinstitutionen, der Bildungskanon des bürgerlichen Gymnasiums. Um den ‘Mythos des Bestehenden’<sup>2</sup> zu brechen, muss Ablehnung sich totalisieren: ‘Wir haben in einem solchen lebensrettenden

<sup>2</sup> Thomas Khurana u. a., ‘Einleitung’, in *Negativität. Kunst, Recht, Politik*, hg. von dens., Berlin 2018, S. 11–42 (S. 12).

Augenblick einfach gegen alles zu sein oder nicht mehr zu sein, und ich hatte die Kraft gehabt, gegen alles zu sein, und bin *gegen alles* auf das Arbeitsamt in der Gaswerksgasse gegangen' (AB, 125). Diese paradoxe Konstruktion (das Amt gehört ja zur Gesamtheit dazu) zeigt die Nachträglichkeit an, mit der das Programm der Ablehnung inhaltlich gefüllt wird: Im Zustand des falschen Vorher ist ein Nachher nicht denkbar. Erst dort, wo alles abgelehnt ist, öffnen sich Möglichkeitsräume nach vorne. Der Negativität der Gegenwart begegnet Bernhard mit einer zweiten Negation, die das Bestehende zwar einklammert, damit jedoch, wie sich zeigen wird, auch eine dämonische Rückkehr der ursprünglichen Negativität auslöst.

## II. GEGEN DIE WELT, GEGEN MICH SELBST

Wenn der *primary rejection* also eine nihilistische Gefahr innewohnt, so wird diese in *Der Keller* durch Produktivität gebannt: Während seiner Arbeit beim Lebensmittelhändler Podlaha erlebt der Erzähler die eigene, bisher für wertlos gehaltene Existenz als '*intensiv, naturgemäß, nützlich*' (AB, 118). Allein, in Bernhards fiktionalen Werken, besonders in den späteren, treten die Widersprüche und Aporien dieser Form von Negativität deutlich zutage. Den isolierten Protagonisten bietet hier keine lebensweltliche Aufgabe mehr Trost. Auch die Studien und Schriften, Lebensaufgaben, an denen sie regelmäßig laborieren und scheitern, kommen dafür nicht in Frage. Wie man nun sieht, liegt der Ablehnung ein affektives Dispositiv zugrunde, das produktive Einholung ausschließt und das man getrost als gnostisch bezeichnen könnte: Ein Weltverhältnis, das sich durch radikale Verweigerung bestimmt. In der Gnosis erzeugt der Glaube, die Welt sei von einem bösen oder inkompetenten Sekundärgott (dem Demiurgen) geschaffen, eine vollständige 'Entfremdung zwischen Mensch und Welt mit dem Verlust der Idee eines verwandten Kosmos, kurz: ein[en] anthropologische[n] Akosmismus'.<sup>3</sup> In säkularisierter Form kehrt dieses Einstellungsmuster in der Moderne zurück, speziell in ihrer nihilistisch-existentialistischen Beschreibung.<sup>4</sup> Die gnostische Haltung definiert sich Peter Sloterdijk zufolge als 'In-der-Welt-', aber nicht 'Von-der-Welt'-Sein.<sup>5</sup> Die Formulierung entstammt dem Johannesevangelium (17,6–19), dem gnostischsten Text der Bibel. Die Gnostikerin findet sich in

<sup>3</sup> Hans Jonas, *Gnosis und spätantiker Geist. Zweiter Teil: Von der Mythologie zur mystischen Philosophie, erste und zweite Hälfte*, Göttingen 1993, S. 364.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 359–79; außerdem Thomas Rentsch, 'Gnosis und philosophische Moderne: Heidegger, Wittgenstein, Adorno', in ders., *Transzendenz und Negativität. Religionsphilosophische und ästhetische Studien*, Berlin und New York 2011, S. 131–47.

<sup>5</sup> Peter Sloterdijk, 'Die wahre Irrlehre. Über die Weltreligion der Weltlosigkeit', in *Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart*, 2 Bde., hg. von Peter Sloterdijk und Thomas Macho, München 1991, I, S. 17–54 (S. 28).

einer Welt wieder, in der zu existieren sie gezwungen ist, der sie sich aber nicht zugehörig fühlt. Als wäre sie nur versehentlich in diese hineingeraten, blickt sie aus der Ferne auf das sie umgebende Welttheater. Sie nimmt die Rolle eines Gastes ein, der vorübergehend in einer ihm fremden Gegend verweilt. Die gnostische Haltung erzeugt Distanz zum Gegebenen: eine Art 'Fundamental-Dissidenz'<sup>6</sup> zur empirischen Welt. Aus deren Distanz heraus öffnet sich, wie Sloterdijk formuliert, ein 'Feld von Verneinbarkeiten höchster Allgemeinheitsstufe'.<sup>7</sup> Was nun möglich wird, sind Verneinungen von großer Reichweite. Ekstatische Freiheit ist erkaufte durch universalisierten Protest. Die paradoxe Lust, die solche Welthaltungen animiert, gründet darin, dass sie Techniken der Distanzierung sind; es geht ihnen darum, Distanz zu wahren, einen mobilen Abstand einzuhalten, unabhängig vom oder nur kurzfristig gebunden an das jeweilige Objekt. Zwischen Ich und Außen öffnet sich ein Zwischenraum: Ich mache nicht mit, ich verweigere die Teilnahme, ich bevorzuge es, nicht zu spielen, statt die Regeln des Spiels verbessern zu wollen.

Thomas Bernhards Werk durchzieht eine vergleichbare Einsicht. Der ontologische Status der radikal negativen Weltbeschreibung wird nicht mehr in Frage gestellt.<sup>8</sup> Deutlich wird dies auch an Bernhards Autorschaftsinszenierung, etwa an den bekannten Äußerungen über den Tod, dessen Präsenz im Leben alles Erzählen, Denken und Handeln negativ perspektiviere.<sup>9</sup> Ebenso zeigt es sich in einem ausgeprägten Antinatalismus.<sup>10</sup> So fordert Bernhard in einem Interview aus dem Jahr 1971 – mit abgründiger Ironie – 'all den Leuten die Ohren abzuschneiden, die Kinder bekämen'.<sup>11</sup> Besser wäre es, nicht geboren worden zu sein. Entsprechend bestimmt sich die Welthaltung der Erzähler-Protagonisten fast ausschließlich durch Gegensätzlichkeit. Sie ist Ablehnung und Widerspruch gegen die erzählte Welt. Franz-Josef Murau, der Protagonist des späten Romans *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986),<sup>12</sup> ist eine solche Figur. Schon früh wird er von seinem Onkel Georg, der Lichtgestalt des Romans,

<sup>6</sup> Ebd., S. 25.

<sup>7</sup> Ebd., S. 30.

<sup>8</sup> Vgl. Michael Opitz, 'Die katastrophale Präsenz monotonen Stumpfsinns im Werk Thomas Bernhards', in *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, hg. von Alexander Honold und Markus Joch, Würzburg 1999, S. 67–76.

<sup>9</sup> '[E]s ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt.' Thomas Bernhard, 'Verehrter Herr Minister, verehrte Anwesende (Rede zum Österreichischen Staatspreis)', in ders., *Werke* (Anm. 1), XXII/2: *Journalistisches, Reden, Interviews*, hg. von Wolfram Bayer, Martin Huber und Manfred Mittermayer, S. 23–4 (S. 23).

<sup>10</sup> Vgl. etwa AB, S. 63–7. Dort wird 'das Verbrechen der Zeugung als das Verbrechen der vorsätzlichen Unglücklichmachung unserer Natur' bezeichnet (AB, S. 66).

<sup>11</sup> Andreas Müller, 'Mein Körper, mein Kopf und sonst nichts', *Abendzeitung München*, 28. Dezember 1971, zitiert nach Eva Marquardt, *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990, S. 184.

<sup>12</sup> Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt a. M. 1988. Im Folgenden AUL.

zu einer Wendung ‘*gegen alles*’ (AUL, 147) veranlasst und von ihm ‘auf den tatsächlichen Weg gebracht, auf den *Gegenweg*’ (AUL, 147). Den Eltern erscheint der Sohn in der Folge – er ist ‘vom allerersten Augenblick an gegen sie gewesen’ (AUL, 152) – als der ‘Widersprecher’, der ‘Verweigerer’ (AUL, 151). Ganz ähnlich wie in *Der Keller* weitet sich dieser Impuls zur Negation später zur Totalen aus: ‘Nach und nach müssen wir alles ablehnen’ (AUL, 211).

Im Gegensatz zum jungen Gymnasiasten allerdings ist Murau zutiefst von den Paradoxien dieses Vorgehens gezeichnet. Die Ablehnung des Alten, im Roman als Negation der Genealogie in Erscheinung tretend, öffnet zwar den Blick für das Neue, noch Unbekannte, sie impliziert aber zugleich einen negativen und entschieden zerstörerischen Selbstbezug. Murau, der sich vom Familienanwesen Wolfsegg in eine jener für Bernhard charakteristischen, d. h. größtenteils unproduktiven Geistesexistenzen nach Rom zurückgezogen hat, wird durch den Tod der Eltern sowie des Bruders bei einem Autounfall gezwungen, nach Wolfsegg, nun als dessen alleiniger Erbe, zurückzukehren. Der Text besteht aus seinen Beobachtungen, Gedanken, Erinnerungen und Assoziationen. Die monologische Struktur der Gedankenrede, typografisch durch das Fehlen von Absätzen sichtbar gemacht, findet sich unterlaufen durch ihre Zitathaftigkeit, was wiederum die Vorstellung stabiler Subjektivität problematisiert.<sup>13</sup> Während die Erziehung der Eltern ihn ‘fast zur Gänze vernichtet’ (AUL, 36) habe, so Murau, sei der Umzug nach Rom, so weit noch analog zur Wende der Autobiografie, eine ‘Erneuerung [s]einer Existenz’ (AUL, 203) gewesen. Wieder taucht der Topos der Richtungsänderung auf: Die Entfernung vom *pars pro toto* für Österreich stehenden Herkunftsort ist euphorisch, die Annäherung oder Rückkehr an ihn dagegen dysphorisch. An die Stelle der Topografie des Familienschlosses Wolfsegg, die zugleich eine Topologie des Erbes ist, tritt jene Roms. Angestrebt wird die Ersetzung des österreichischen Legats durch die gezielte Wahl des römischen. Während ersteres schlagwortartig mit Merkmalen wie Nationalsozialismus, Katholizismus, Geistes- und Kulturfeindlichkeit verknüpft ist, wird dem zweiten Kultur, Leichtigkeit, gedankliche Beweglichkeit usf. zugeschrieben. Antigenealogische Negativität spiegelt sich also auch hier in topologischen Relationen. Muraus Biografie ist angelegt als Negation der elterlichen Negation seiner Person, die räumliche Distanzierung soll mit einer Unterbrechung der Übertragung von Merkmalseigenschaften in eins fallen: ‘Ich habe *mutwillig* mit Wolfsegg gebrochen’ (AUL, 307).

<sup>13</sup> Dazu tragen die in den Sprecherdiskurs eingelassenen Zitate ebenso bei wie die Vielzahl intertextueller Signale. Erstere scheinen zwar fremde (und eigene) Rede direkt wiederzugeben, sind jedoch nicht durch Anführungszeichen gekennzeichnet, sondern lediglich durch Inquit-Formeln markiert. Nimmt man die Herausgeberfiktion hinzu, so ließe sich der Roman zudem insgesamt als Zitat der Aufschriebe Muraus durch den Herausgeber lesen.

Freilich ist der Status dieser (auf der Ebene der *histoire* angesiedelten) Negation von Anfang an prekär. Denn die eindeutige Wertung des Oppositionspaars Nord-Süd wird, wie wir sehen werden, durch die besonderen Eigenschaften der Rede fortwährend destabilisiert. Der Umzug nach Rom hat einerseits zur Folge, dass Murau sich 'als frei zu bezeichnender Mensch' wähnt (AUL, 45), er führt aber andererseits auch in die Übertreibung hinein: in die Gewalt der Bernhard'schen Rede, ihre pathologische Einsamkeit ('*Alleinsein*' als '*die fürchterlichste aller Strafen*', AUL, 309). Der Versuch, Autonomie im Rückgriff auf konsequente Negativität herzustellen, mündet bei Bernhard in die Problematisierung des dem Wahnsinn nahestehenden, isolierten Individuums. Als nun der Tod der Eltern Murau zur Rückkehr nach Wolfsegg zwingt, droht dies die Substitution des Erbes, d. h. die Negation der Auslöschung des Selbst, seinerseits zu negieren, auszulöschen (eine Negation dritten Grades). Dies zeigt sich besonders in 'Das Testament', dem zweiten Teil des Romans: Angekommen in Wolfsegg, erwartet man vom letzten männlichen Nachkommen der Familie, Macht und Stellung der Eltern zu übernehmen, also 'die totale Selbstverleugnung' (AUL, 390); die gehassten Schwestern etwa hoffen, Murau gebe sich 'mehr oder weniger als Ganzes auf, um ihnen der Wolfsegger Landwirt zu sein' (AUL, 482). Auch die Gebäude, steingewordener Chronotopos Österreichs, projizieren ihr Innenleben, die in ihnen abgelagerte Zeit, auf Muraus Psyche zurück.<sup>14</sup> Unter dem Einfluss der heimatischen Mauern kehren das Wolfsegg'sche Kalkül und eine 'sehr aufgeregte Redeweise' (AUL, 534) wieder; Murau beginnt zu sprechen wie die tyrannische Mutter, genießt seine Machtübernahme als 'absolute[r] Nachfolger' und 'Alleinbestimmer' (AUL, 385/386). Sogar die Vernichtungslogik des Nationalsozialismus feiert dämonische Rückkehr, als Murau in Erwägung zieht, das 'Taubenproblem' dadurch einer 'Lösung' zuzuführen, 'alle Tauben zu vergiften' (AUL, 398).<sup>15</sup>

So sind Muraus Invektiven und Negativismen, die 'Vordenkopfstoßmittel[...]' (AUL, 307) seiner Rede Akte der Freisetzung, denen stets der Rückfall in Topologie, Erbe und Geschichte droht. In dem Maße, in dem sie gegen diesen Rückfall anreden, kehrt in ihnen zurück, was abgelehnt werden sollte: Die Brutalität der Familie, ihre Herrschsucht und Verachtung aller Niedriggestellten, die Unterordnung des Individuums unter die Kollektive Familie, Vaterland und, nicht zuletzt,

<sup>14</sup> Vgl. Hans Höller, "'Ortschaft' bei Thomas Bernhard und Peter Weiss", in *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, hg. von Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser, Würzburg 1999, S. 19–27; Hans Höller und Erich Hinterholzer, 'Poetik eines Schauplatzes. Texte und Fotos zu Muraus "Wolfsegg"', in *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards "Auslöschung"*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard, Frankfurt a. M. 1995, S. 235–50; Katya Krylova, *Walking Through History. Topography and Identity in the Works of Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard*, Oxford and New York 2012.

<sup>15</sup> Daran ändert auch das überraschende Romanende nur noch bedingt etwas: Murau schenkt Wolfsegg ab an die Israelitische Kultusgemeinde in Wien.

Nationalsozialismus (Muraus Eltern hatten nicht nur kooperiert, sondern nach dem Krieg auch eine Gruppe von gesuchten Nationalsozialisten versteckt). An dieser Stelle kippt die Ablehnung der Anderen in eine Ablehnung des Selbst, das sich zu viel wird: Weltverneinung und Selbstverneinung fallen zusammen, die Infragestellung des Subjekts geht als *notwendige Konsequenz* aus dem Versuch hervor, es zu retten. 'Ich verachte sie, ich hasse sie, gleichzeitig bin ich mir meiner entsetzlichen Ungerechtigkeit ihnen gegenüber bewusst.' (AUL, 304f.) An die bereits beschriebene Totalisierung der Verurteilung spezifischer Objekte schließt sich nunmehr die Erkenntnis des Erzählers an, bei seiner Rede müsse es sich um Übertreibung handeln, um ein Symptom persönlicher Unzulänglichkeit, ein Zeichen seines schlechten Gewissens, Wahnsinns oder üblen Charakters. Diese Enthüllung invertiert die Zielrichtung der Invektive: Sie wendet sich nun nicht mehr nach außen (gegen die Welt), sondern nach innen, gegen den Sprecher selbst:

Auf perverse Art sagen sie *Guten Morgen*, ebenso pervers *Guten Abend*, *Gute Nacht*. Denkst du an die Deinigen, wird dir übel, denkst du an die übrigen, wird dir genauso übel. Natürlich ist der, der so denkt, krank, sagte ich mir, und ich war mir augenblicklich der Gefährlichkeit meiner Stimmung bewusst. Ruhig bleiben, sagte ich mir, den klaren Kopf behalten, nur ruhig, absolut ruhig. Aber ich konnte mich dieser gefährlichen Stimmung nicht entziehen. Ich hörte förmlich, wie sie sagen: Er leidet an Verfolgungswahn, wie immer geredet wird, an einem anderen Größenwahn als wir, an seinem Größenwahn. Wenn *sie* mich sehen, wird ihnen übel, er sagt Guten Morgen und sie empfinden es als pervers, wie er Guten Abend sagt, Gute Nacht, sagte ich mir jetzt. Wie er sich anzieht, empfinden sie als genauso abstoßend, seine Kleider, seine Hüte, seine Schuhe, was er redet, was er denkt, was er tut oder nicht tut. Sie verachten ihn, wie er sie verachtet, sie hassen ihn, wie er sie hasst. Wessen Verachtung, wessen Hass hat die größere Berechtigung? Ich kann es nicht sagen, sagte ich mir. (AUL, 306)

Die verstörende, den oder die Leser:in vom logischen Nachvollzug ausschließende Drastik der Passage dürfte zu einem nicht unwesentlichen Teil der Plötzlichkeit geschuldet sein, mit der sie den Umschlag inszeniert. Bernhards Roman führt vor, wie radikale praktische Negativität<sup>16</sup> den Zusammenbruch jener Rationalisierungen impliziert, die sie erst akzeptabel erscheinen ließen. Die Austauschbarkeit der Hassobjekte macht vor dem Sprecher nicht halt. Wenn die Verdopplung Muraus zum Objekt der Verachtung der Anderen ('was er redet') hier noch eine gewisse Schonung des Ichs anzeigen mag, so ist dies schon in

<sup>16</sup> Zur Unterscheidung zwischen theoretischer, d. h. gegen das Sein gerichteter, und praktischer, gegen das (Nicht-)Seinsollende gerichteter Negativität vgl. Michael Theunissen, 'Negativität bei Adorno', in *Adorno-Konferenz 1983*, hg. von Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas, Frankfurt a. M. 1983, S. 41–65 (S. 41–2).

der Episode mit dem Schwager nicht mehr der Fall. Urheber und Objekt der Verachtung fallen dort in eins: Murau bemerkt, dass er in seiner 'Gemeinheit [...] nicht gegen ihn [...] geredet habe [...], sondern im Grunde nur gegen mich, mich dabei selbst denunziert habe' (AUL, 379). Das haltlos gewordene Urteil schwankt zwischen radikaler Welt- und Selbstverneinung, genauer: Wie Bernhard zeigt, ist es die Radikalität der Weltverneinung, welche die Verneinung des Selbst notwendigerweise impliziert. 'Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen und nehme mich dabei selbst auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus' (AUL, 296). Die Negation der Negation ist hier eine streng anti-hegelianische Figur: Sie vollzieht keine Aufhebung auf eine höhere Ebene, sondern indiziert einen Zustand der Haltlosigkeit, ein 'Hinundhergezogenwerden', wie es im Motto der Erzählung *Gehen* (1971) heißt.<sup>17</sup> Dazu gehört auch, dass Murau häufig schon wenige Zeilen später wieder vollen Geltungsanspruch für sein ursprüngliches Verdikt reklamiert.<sup>18</sup> Ablehnung nach außen und innen alternieren. So müssen es Lesende bald aufgeben, die hin- und hergezogenen Negativurteile nachzuvollziehen, bzw. sie auf Gültigkeit zu prüfen. Der Objektwechsel geht nicht länger auf beständige Normvorstellungen zurück. Er entspringt der Radikalität selbst, Muraus 'gefährliche[r] Stimmung': einer nicht weiter begründbaren Grundhaltung oder primären Ablehnung, die nicht im Bereich des Argumentativen, sondern des Affektiven lokalisiert ist.

### III. HYPERBOLISCHE NEGATIVITÄT: ABLEHNUNG UND REVERSIBILITÄT DER REDE

Wenn Bernhards ablehnende Rede auch häufig in diskursive oder programmatische Strategien eingebettet scheint, so zerstört sie doch ihre eigene Grundlage: Jene Argumente und Rechtfertigungen, die vorgebracht wurden, um sie zu ermöglichen. Bevor sie sich gegen ein bestimmtes Objekt richtet, scheint sie aus einer allgemeineren Disposition hervorzugehen – einer Veranlagung, Nein zu sagen. Auf der Ebene des *discours* beinhaltet dies in *Auslöschung* drei Aspekte:

1) *Gleichzeitigkeit des Inkompatiblen*: Wie Georg Jansen gezeigt hat, strukturiert die in *Auslöschung* vorherrschende 'polarisierende Rede'<sup>19</sup> die erzählte Welt binär. Sie erzeugt Oppositionspaare, deren positiv gewerteter Pol sich ausschließlich in Gegenstellung zum negativen konstituiert,

<sup>17</sup> Thomas Bernhard, *Gehen*, in ders., *Werke* (Anm. 1), XII: *Erzählungen II*, hg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer, S. 141–227 (S. 142).

<sup>18</sup> Etwa: 'Die Betrachtung der Fotos aber ließ mich gleich wieder rückfällig werden, die Schwestern erschienen mir ganz einfach als die Lächerlichen, die sie sind' (AUL, 106).

<sup>19</sup> Vgl. Georg Jansen, *Prinzip und Prozess Auslöschung. Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2005, S. 14.

so dass es zwischen gut und schlecht, erwünscht und unerwünscht 'keinen Kompromiss, keine Vermittlung, kein Abwägen'<sup>20</sup> gibt (etwa: Rom/Wolfsegg, Jäger/Gärtner, Murau/Johannes). Freilich werden die Gegensatzpaare sogleich destabilisiert, und zwar nicht durch Relativierung, Anpassung oder Reformulierung, sondern im unvermittelten Behaupten des Gegenteils: Dem Umschlag in ein Urteil, das sich am anderen Ende der Skala befindet. Dabei sind die – logisch betrachtet – affirmativen (d. h. auf Negation verzichtenden) Aussagen meist hyperbolische Negativurteile:

Ich verachte die Leute, die fortwährend am Fotografieren sind [...]. Sie halten auf ihren Fotos eine pervers verzerrte Welt fest, die mit der wirklichen nichts als diese perverse Verzerrung gemein hat, an welcher sie sich schuldig gemacht haben. [...] Das Fotografieren ist eine niederträchtige Leidenschaft, von welcher alle Erdteile und alle Bevölkerungsschichten erfasst sind, eine Krankheit, von welcher die ganze Menschheit befallen ist und von welcher sie nie mehr geheilt werden kann. Der Erfinder der fotografischen Kunst ist der Erfinder der menschenfeindlichsten aller Künste. Ihm verdanken wir die endgültige Verzerrung der Natur und des in ihr existierenden Menschen zu ihrer und seiner perversen Fratze. Ich habe noch auf keiner Fotografie einen natürlichen und das heißt, einen wahren und wirklichen Menschen gesehen, wie ich noch auf keiner Fotografie eine wahre und wirkliche Natur gesehen habe. Die Fotografie ist das größte Unglück des zwanzigsten Jahrhunderts. [...] Aber, sagte ich mir jetzt, so verzerrt die Eltern und mein Bruder auf diesen einzigen von mir gemachten Fotografien mit dem meinem Bruder gehörenden Fotoapparat sind, sie zeigen, je länger ich sie betrachte, hinter der Perversität und der Verzerrung doch die Wahrheit und die Wirklichkeit dieser sozusagen Abfotografierten [...]. (AUL, 28–30) Das sind sie, sagte ich mir, wie sie wirklich sind, das waren sie, wie sie wirklich waren. [...] Nur die tatsächlichen, die wahren Abbilder. (AUL, 27)

Charakteristisch am ersten Teil der Passage ist der Rhythmus der Bernhard'schen Negativität: die Steigerung der Intensität sowie die Ausweitung, schließlich Totalisierung des Negativurteils. Von einer verachtenswerten Tätigkeit avanciert die Fotografie zu einer Schuld, einer 'niederträchtige[n] Leidenschaft', zur 'menschenfeindlichsten aller Künste' und zum 'größte[n] Unglück des zwanzigsten Jahrhunderts'. Sie betrifft sukzessive erst einige 'Leute', dann 'alle Erdteile und Bevölkerungsschichten' und schließlich 'die ganze Menschheit', die sie wie eine unheilbare Krankheit befällt. Die Reihung derartiger Totalisierungen, die wiederholte Verallgemeinerung idiosynkratischer Negativismen ersetzt deren Gegenstandsbezug durch einen indexikalischen Verweis, der nicht zuletzt Hass und Verachtung des Erzählers, die affektive Basis der Ablehnung, anzuzeigen scheint.

Der zweite Teil der obigen Passage bringt dann die Umkehrung der Polarität ins Spiel. Die Fotografie ist nun, anders als zunächst behauptet,

<sup>20</sup> Ebd., S. 16.

nicht mehr ausschließlich Verzerrung, sondern auch Medium der Wahrheit, sie zeigt 'die Wahrheit und die Wirklichkeit' der Abgebildeten. Entgegen ihrer zunächst konstatierten Menschenfeindlichkeit wird es an anderer Stelle heißen, sie sei die 'Rettung' der Menschheit (AUL, 128), außerdem, sie 'verschleier[e] [...] nichts, decke[...] nichts zu', da gerade die 'absolute Verleumdung darauf [...] die Wahrheit' sei (AUL, 288f.).<sup>21</sup> Indem Bernhards Text die Gleichzeitigkeit inkompatibler Elemente akzeptiert, ohne ihre Vermittlung anzustreben, verweigert er die Prämissen vernunftgeleiteter Diskurse. Er erlaubt eine Proliferation von Urteilen, die im Zeichen von Kommunikation und Logik, gebunden an Kohärenzkriterien,<sup>22</sup> ausgeschlossen wäre. Das schwankende Urteil über die Fotografie muss als Bestandteil dieser Darstellungsstrategie verstanden werden: Wahrheit wird modelliert als Funktion des affektiven Bezugs, den Murau zur Welt hat. Dies gilt freilich nicht nur für die Fotografie: Was Murau über deren Bildbereich sagt, behauptet er gleichermaßen über die Zeitungen ('je verlogener sie schreiben, desto wahrer ist es', AUL, 405), es betrifft ebenso das sprachliche Kunstwerk und damit auch den vorliegenden Roman selbst. Negativität richtet sich gegen die mediale Repräsentation von Wirklichkeit, gegen die Verpflichtung auf mimetische Darstellungsideale überhaupt. Indem sie inkompatible Elemente in sich aufnimmt, vollzieht die Literatur dies auch performativ nach: Sie führt es aus.

2) *Praktischer Negativismus*: Wenn Wahrheit in der *Auslöschung* also eine Funktion von Muraus affektivem Bezug zur Welt ist, so sind positiver und negativer Pol dabei keineswegs gleichrangig. Murau, den sein Schüler Gambetti einmal als 'grotesken Negativisten' (AUL, 123f.) bezeichnet, hat über seine Familie sowie über Wolfsegg 'Gambetti gegenüber immer nur das Negative gesagt, das Widerliche, das Abstoßende' (AUL, 135). Auch von den Fotografien, so gesteht er, habe er nur jene behalten, auf denen die Familie am schlechtesten, am lächerlichsten erscheine (vgl. AUL, 248). Die Selektion ist ein Symptom der Schwäche, in ihr dokumentiert sich die 'Niedrigkeit [...], Gemeinheit [...], Unverschämtheit' des Selektierenden (AUL, 248). Die Verzerrung der Repräsentation ist folglich nicht einfach eine medientheoretische Konstante, wie sie auch den Roman prägt, sie bleibt deutlich an das Subjekt gebunden, an seinen sich immer wieder erneuernden Impuls, alles abzulehnen.

Muraus Wirklichkeitsbezug setzt das Schlechte primär. Der Pol des *malum* ist gleichsam deutlicher akzentuiert. Negativurteile dominieren,

<sup>21</sup> Zur Auflösung dieses Widerspruchs in ein Fiktionsdementi – die Kunst ist wahr, weil sie die Lüge aller Repräsentationen abbildet – vgl. Marquardt, *Gegenrichtung* (Anm. 11), S. 62; Jansen, *Prinzip und Prozess* (Anm. 19), S. 25; Thomas Meyer, *Die phantastische Gabe des Gegen-Gedächtnisses. Ethik und Ästhetik in Thomas Bernhards 'Auslöschung'*, Bielefeld 2014, S. 60. Gegen diese normalisierende Deutung ist ins Feld zu führen, mit welcher Dringlichkeit die *Auslöschung* auf ihren Inkompatibilitäten insistiert.

<sup>22</sup> Zu denken wäre beispielsweise an den Satz vom Widerspruch, der als formales Kriterium der Wahrheit in der Logik die Möglichkeit von Wahrheit erst konstituiert.

nicht immer ist ihnen überhaupt ein Gegenpol zugeordnet. Da sie zudem einer Instanz unterstehen, die sich erst mit der Totalisierung ihrer Negativurteile als solche herstellt, stehen sie immer schon in Zweifel. Die Urteilsakte zeigen ihre eigene Reversibilität an: Die Redepraxis des fortwährend urteilenden Sprechers erzeugt eine radikale Instabilität der Bewertungen der erzählten Welt, wobei dies nicht nur durch explizite Umkehrung von Urteilen zustande kommt, sondern auch und gerade durch ihre Eindeutigkeit. In der Entscheidung nämlich deutet sich eine verschwiegene Kehrseite an, wo die unbedingte Wahrheit der eigenen Aussagen fortwährend behauptet wird: 'das ist die Wahrheit' (AUL, 12), 'naturgemäß' (AUL, 13), 'das ist die Wahrheit, nicht das Gegenteil' (AUL, 142). Statt, wie noch Karl in der Erzählung *Ungemach* (1968), sein Urteil auf eine vollständige Erfassung aller Daten stützen zu wollen: 'Zur Urteilsbildung ist alles erforderlich, wie zu allem immer alles erforderlich wäre...'<sup>23</sup> wählt Murau, um handlungsfähig zu bleiben, eine seiner Gemütslage entsprechende Option, gleichsam einen Pfad ins Dickicht der Empirie schlagend. Das dezisionistisch aus der Rede Ausgeschlossene, das Nichtgedachte oder Verschwiegene drängt damit als unausgesprochener Bestandteil der Rede ins Bewusstsein des oder der Lesenden zurück – so exemplarisch in der Passage zum 'Anwalt in Wels' (AUL, 303), die das Adjektiv 'widerwärtig' über wenige Zeilen elfmal zum Einsatz bringt.<sup>24</sup> Widerwärtig erscheint so auch der Sprecher, wodurch wiederum die dekretierte 'Widerwärtigkeit' selbst instabil wird. In der Entschiedenheit, die nur für den Augenblick Bestand hat, wird offenbar, dass das Urteil nicht mehr auf einer dauerhaften Norm fußt.

Murau's Arbeit verzerrender Repräsentation, seine 'Gemeinheit als Verfälschung' (AUL, 473), ist eine Technik der Freisetzung und Distanzierung. Erst als verzerrt wird die Welt zum Anlass ästhetischer Durcharbeitung. Die Virtuosität Bernhard'scher Erzähler entfaltet sich an der Niedrigkeit ihrer Gegenstände. Wo die bedrohliche, widerwärtige, sich aufdrängende Welt dezisionistisch verabschiedet ist, gerät die Gegenwart zum flüchtigen Moment ästhetischer Präsenz, einem Augenblick höchster sprachschöpferischer Intensität. Gewiss: Die Notwendigkeit der Distanzierung gründet in *Auslöschung* auf der komplexen Verzahnung von Topographie, Genealogie und kollektiver Geschichte. Gegen diesen 'Herkunftskomplex' (AUL, 201), der in den Kontext des (erinnerungs-)politischen Umbruchs im Österreich der

<sup>23</sup> Thomas Bernhard, *Ungemach*, in ders., *Werke*, XII (Anm. 17), S. 7–71 (S. 56).

<sup>24</sup> Dass zwischen Ekel, Negation und *primary refusal* eine Verwandtschaft oder doch zumindest ein Ähnlichkeitsverhältnis besteht, kann hier nur angedeutet werden. Der Ekel, verstanden als 'Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird', beinhaltet 'nicht nur eine Fähigkeit Nein zu sagen, sondern auch einen Zwang zum Nein-Sagen, eine Unfähigkeit, nicht Nein zu sagen.' Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M. 1999, S. 7–8.

1980er Jahre einzuordnen ist,<sup>25</sup> richten sich Muraus Invektiven. Allein, der Murau'sche Negativismus scheint neben der politisch-genealogischen eine vorgängige, affektiv bestimmte Grunddimension aufzuweisen. Hass und Verachtung fließen in sie ein (vgl. z. B. AUL, 28), 'Wutausbrüche[...]' und unbeherrschte 'Rücksichtslosigkeit' (AUL, 532f.). Erscheinungsbedingung der Verweigerung ist Muraus 'ungeheure Erregung' (AUL, 110), das 'fortwährend Aufgebrachte' in ihm (AUL, 539), die um sich greifende 'erbarmungslose Stimmung' (AUL, 597). Die Sprengkraft des Ästhetischen gründet in diesem prädiskursiven Affekt: *Auslöschung* behauptet Sinnferne nicht in einer funktionierenden Sprache, sondern agiert die Destruktion von Sinn subjektivistisch aus.<sup>26</sup> Deshalb lassen sich Muraus Ausfälle auch nicht rückübersetzen in moralisch-diskursive Rede. Ähnlich wie das Böse, verstanden als ästhetische Kategorie, wird die Negativität der *primary rejection* 'so lange für das philosophisch-pragmatische Normensystem nicht gefährlich, solange die Konstrukte [der Übertreibung] inhaltlich verstanden werden' können,<sup>27</sup> d. h. solange sie als kritische Darstellungen dessen interpretierbar sind, was in der Welt ist. Je weiter sich Muraus Übertreibung von einer solchen Interpretierbarkeit entfernt, desto eher wird sie zum Gegenstand rein ästhetischer Faszination.

3) *Übertreibungskunst*: Antike Rhetoriklehren bestimmen die Übertreibung als Hinausgehen über das Wahre. Doch binden sie diese Abweichung an eine Regulatorik: das Gebot, Maß zu halten. So definiert Quintilian die Hyperbel in seiner *Institutionis Oratoriae* als 'schickliche[...] Übersteigerung der Wahrheit'.<sup>28</sup> Bei Thomas Bernhard wird diese Selbstbegrenzung aufgekündigt, und zwar deshalb, weil die Regulatorik des Wahren, an die sie zu binden wäre, umfassend außer Sicht geraten ist. 'Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein [...], die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar' (AB, 135), heißt es dazu in der *Autobiographie*. Im Kontext moderner Entzogenheitserfahrungen kann die Übertreibung nicht mehr zur Verdeutlichung von Sachverhalten dienen, zu denen auch dann Zugang bestünde, wenn man nicht übertriebe, d. h. sie auf ihr ursprüngliches Maß zurücksetzte. Vielmehr handelt es sich um eine Strategie des Umgangs mit grundlegender sprachlicher

<sup>25</sup> Markiert ist dieser etwa durch die Affäre um die NS-Vergangenheit von Bundespräsident Kurt Waldheim, die Wahl Jörg Haiders zum Vorsitzenden der rechtspopulistischen FPÖ sowie die allgemeine Infragestellung des sogenannten 'Opfermythos': Der weit verbreiteten Vorstellung, die Österreicher seien nicht Mittäter, sondern die ersten Opfer des Nationalsozialismus gewesen.

<sup>26</sup> Vgl. zu diesem Kriterium ästhetischer Negativität Karl Heinz Bohrer, *Ästhetische Negativität*, München 2002, S. 103.

<sup>27</sup> Karl Heinz Bohrer, *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*, München und Wien 2004, S. 14–15.

<sup>28</sup> Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae, Libri XII. Ausbildung des Redners, zwölf Bücher. Zweiter Teil: Buch VII–XII*, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt 1975, S. 247.

Negativität. Im Filmportrait *Drei Tage* klingt das so: ‘Es ist die *absolute* Lautlosigkeit, die alles ruiniert, die *absolute* Verzweigung, aus der man nicht mehr herauskann.’<sup>29</sup> Übertreiben bedeutet, über diesen Zustand hinauszugehen. Es stellt das Gegenprogramm zu jener Reduktion dar, die etwa Beckett einer vergleichbaren sprachkritischen Diagnose entnimmt und, so im *Innommable* (1953), bis an den Rand des Schweigens verfolgt.<sup>30</sup>

Wenn wir unsere Übertreibungskunst nicht hätten, hatte ich zu Gambetti gesagt, wären wir zu einem entsetzlich langweiligen Leben verurteilt, zu einer gar nicht mehr existierenswerten Existenz. Und ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt, hatte ich zu Gambetti gesagt. Um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, hatte ich zu ihm gesagt, nur die Übertreibung macht anschaulich, auch die Gefahr, dass wir zum Narren erklärt werden, stört uns in höherem Alter nicht mehr. (AUL, 128f.)

Der Kontrast ist deutlich: Wo Becketts Rede Erzählung und Sprache ausdünn, dispensiert Bernhards Hyperbolik, häufig im Modus der Invektive operierend, in zweierlei Hinsicht vom Negativen: Existenziell – Muraus bezeichnet die Übertreibungskunst auch als ‘Kunst der [...] Existenzüberbrückung’ (AUL, 611) – sowie sprachlich: ‘Es ist alles übertrieben, aber ohne Übertreibung kann man gar nichts sagen.’<sup>31</sup> Sie begegnet dem repräsentationstheoretischen Dilemma mit der Setzung von Wirklichkeiten, macht ‘begreiflich’ und ‘anschaulich’, indem sie negativistisch übersteigerte Bilder produziert. Dabei beinhaltet gerade Muraus Programm auch, dass die Rede sich selbst zu jedem Zeitpunkt als Übertreibung reflektiert. Um überhaupt kommunizieren zu können, muss sie referenzielle Verpflichtungen und Wahrheitsansprüche auflösen, sie wird zum Spiel, das dem befreiten Diskurs des genannten ‘Narren’ ebenso nahesteht wie dem des Philosophen oder der Philosophin. Der Überfluss, die *copia*, läuft stets Gefahr, in *loquacitas*, in leere Schwatzhaftigkeit, zu kippen.<sup>32</sup> Der überquellende Strom der Worte, Urteile und Bezeichnungen verweist darauf, dass die Signifikanten ihren konventionellen Bezug zum Signifikat verloren haben. Diesem grundlegenden Paradoxon sind

<sup>29</sup> Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in ders., *Werke*, XXII/2 (Anm. 9), S. 54–66 (S. 65).

<sup>30</sup> Vgl. etwa Shira Wolosky, ‘Samuel Beckett’s Figural Evasions’, in *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, hg. von Sanford Budick und Wolfgang Iser, New York 1989, S. 165–86; dies., ‘The Negative Way Negated. Samuel Beckett’s “Texts for Nothing”’, *New Literary History*, 22/1 (1991), 213–30.

<sup>31</sup> Vgl. Thomas Bernhard, *Monologe auf Mallorca*, in ders., *Werke*, XXII/2 (Anm. 9), S. 181–246 (S. 201). Auch Catharina Wulf stellt fest, Bernhards Übertreibungskunst werde ‘employed as a means of avoiding the final silence or death’. Catharina Wulf, *The Imperative of Narration. Beckett, Bernhard, Schopenhauer, Lacan*, Brighton 1997, S. 31.

<sup>32</sup> Sarah Clément, ‘La parole épuisée chez Beckett et Bernhard’, *Figurationen*, 1 (2015), 84–98 (94). ‘C’est que l’abondance, la *copia*, est toujours menacée par son renversement en *loquacitas*, en prolixité vide.’

Bernhards Figuren unauflöslich ausgesetzt, wobei sich Murau von seinen Vorgängern dadurch unterscheidet, in welchem Grad er sich der Aushöhlung seiner Rede bewusst ist. Der 'Irrtum', so bemerkt er einmal, sei in seiner der Hyperbel verpflichteten 'Vision auch gleich mitgeliefert' (AUL, 610).

Die sich selbst wissende Übertreibung zeigt so ihr Anderes stets mit an. Dieses Andere kann nicht formuliert werden. Als Unbekanntes kann es *per definitionem* nicht 'zu den Bedingungen erscheinen [...], die für die Gegebenheit des Bekannten gelten', meint Wolfgang Iser.<sup>33</sup> Angedeutet, oder figuriert wird es durch die reflexive Ablehnung der Worte, durch die mobile Distanz, welche die übertreibende Rede sich selbst gegenüber einnimmt. Die Übereinstimmung, die zwischen einer so begriffenen Hyperbolik und der Operation sprachlicher Negativität besteht, lässt sich an einigen klassischen Definitionsversuchen Wolfgang Isers und Sanford Budicks illustrieren. Negativität ist demzufolge sich selbst unterminierende Präsenz, ausgerichtet auf eine Abwesenheit: 'While continually subverting that presence, negativity, in fact, changes it into a carrier of absence of which we would not otherwise know anything.'<sup>34</sup> Isers und Budicks Terminologie kommt den Techniken der Negativen Theologie an dieser Stelle verblüffend nahe: 'What allows the unsayable to speak is the undoing of the spoken through negativity.'<sup>35</sup> Die Übertreibungskunst operiert als eine solche Unterminierung des Gesprochenen, sie transformiert den Text zu einem 'carrier of absence', und dies, ohne vermehrt Negationen an der Textoberfläche zu platzieren. Das unausgesetzte Differieren der Worte von dem, was sie zu meinen scheinen, erzeugt Verschiebungen und Unbestimmtheit, der semantische Bezug des Zeichens wird immer wieder durch etwas ersetzt, das man *negative Deixis* nennen könnte: Den gestischen Hinweis auf ein Nicht-Bekanntes, Unformuliertes. Dies ist die ästhetische Produktivität der Rede: Durch ihren negativen Selbstbezug stößt sie sich von sich selbst ab. Das Gesagte wird, um eine Formulierung Hegels aufzugreifen, zum 'Andere[n] seiner selbst'.<sup>36</sup> In *Verstörung* (1967) schreibt Bernhard: 'Ich übertreibe. Es ist alles ganz anders. Es ist alles immer ganz anders. Sich verständlich zu machen ist unmöglich.'<sup>37</sup> Nur als mobile Selbstdifferenz konstituiert Literatur eine 'Antithese zur empirischen Welt'.<sup>38</sup> Bernhards Ablehnung als Übertreibungskunst ist ein

<sup>33</sup> Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 4. Auflage, München 1994, S. 353.

<sup>34</sup> Sanford Budick und Wolfgang Iser, 'Introduction', in Budick und Iser, *Languages of the Unsayable* (Anm. 30), S. xi–xxi (S. xiv).

<sup>35</sup> Ebd., S. xvii.

<sup>36</sup> Georg W. F. Hegel, *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 20 Bde., Frankfurt a. M. 1986, V: *Wissenschaft der Logik I. Erster Teil: Die objektive Logik. Erstes Buch*, S. 127.

<sup>37</sup> Thomas Bernhard, *Werke* (Anm. 1), II: *Verstörung*, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, S. 29.

<sup>38</sup> Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, 20 Bde., Frankfurt a. M. 2003, VII, S. 126.

solcher Mechanismus: Sie stellt die Negativität gegenüber dem faktisch Gegebenen auf Dauer, um das Gesagte immer wieder über sich selbst hinauszutreiben.

#### IV. RESÜMEE, ODER: ÄSTHETIK UND POLITIK

Zusammenfassend erweist sich die *primary rejection*, in der Bernhards erzählerische wie sprachliche Negativität gründet, als zutiefst ambivalentes Phänomen. Steht sie in der *Autobiographie* noch im Zeichen lebensweltlicher Produktivität, indem sie das Ich in erneuernde Arbeit bringt und verdrängte sozioökonomische Realitäten aufdeckt, so wird sie als Subjektivierungsform in *Auslöschung* deutlicher zum Problem. Dort führt Ablehnung in die zerstörerische Verneinung des Selbst, während der Produktivitätsaspekt in die Sphäre des Ästhetischen einrückt. In der hyperbolischen Rede Muraus deutet sich ein Anderes an, das ungesagt bleibt, eine diffuse Möglichkeit. Negativität fungiert als 'Ermöglichungsstruktur',<sup>39</sup> die das Imaginäre des oder der Lesenden aktiviert. Aporetisch bleibt dies jedoch insofern, als der Erzähler Ablehnung ja erst totalisiert, um sich gegenüber Vergangenheit und Fremdbestimmung (Sozialisierung, Erbe, Geschichte, Österreich) als Subjekt zu konstituieren, womit er seine Autonomiegewinne aber sogleich wieder verspielt. Unübersehbar ist zudem die Gefahr der Isolierung. Es ist das Primat der Ablehnung, das dafür verantwortlich ist, dass Bernhards Erzähler unfähig sind, einen Platz für sich in der Welt zu finden: Ähnlich wie Herman Melvilles Kopist Bartleby bleiben sie unproduktiv, auf der ökonomischen ebenso wie auf der sexuellen Ebene (anders als Bartleby jedoch, der mithilfe seiner Formel des 'I would prefer not to' zuletzt jegliches Tun einstellt, sind Bernhards Protagonisten geradezu hyperaktive Sprecher).

In politischer Hinsicht leistet *primary rejection* deshalb höchstens die Sichtbarmachung des Abgelehnten. Darauf deuten auch die zahlreichen österreichischen Literaturskandale um Thomas Bernhards Werk hin, allen voran der Theaterskandal um das Stück *Heldenplatz* (1988).<sup>40</sup> Eine politische Dimension im engeren Sinne, d. h. eine Rolle beim Aushandeln allgemeinverbindlicher Entscheidungen oder in der Organisation von Widerstand, kommt der Übertreibungskunst nur in eingeschränktem Maße zu. Denn sprachliche Selbstdifferenz bleibt bei Bernhard eingebettet in ein

<sup>39</sup> Iser, *Der Akt des Lesens* (Anm. 33), S. 354.

<sup>40</sup> Vgl. Oliver Bentz, *Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal*, Würzburg 2000; Jan Knobloch, 'Schuld und Zumutung. Thomas Bernhards *Heldenplatz* und Michel Houellebecqs *Soumission*', in *Grenzen des Zumutbaren. Aux frontières du tolérable*, hg. von Lena Seauve und Vanessa de Senarclens, Berlin und New York 2018, S. 241–62.

zutiefst destruktives Projekt. Mag sie auch ‘Handeln wider den Common Sense’ sein,<sup>41</sup> gerichtet gegen allgemein anerkannte soziale Codes und Normen, so geht ihr doch weniger ein politischer als ein gnostischer Impuls voraus: Verneint wird nicht diese Welt in ihrer konkreten Ausgestaltung, verneint wird die Welt als solche. ‘Oberflächliche, mehr oder weniger dilettantische Revolutionen’, so Murau einmal zu Gambetti, ‘nützen da nichts [...], nur eine tatsächlich grundlegende, elementare Revolution [...] kann die Rettung sein, eine solche, die zuerst einmal alles vollkommen zugrunde richtet und zerstört, *tatsächlich alles*’ (AUL, 146).

<sup>41</sup> Jansen, *Prinzip und Prozess* (Anm. 19), S. 32.