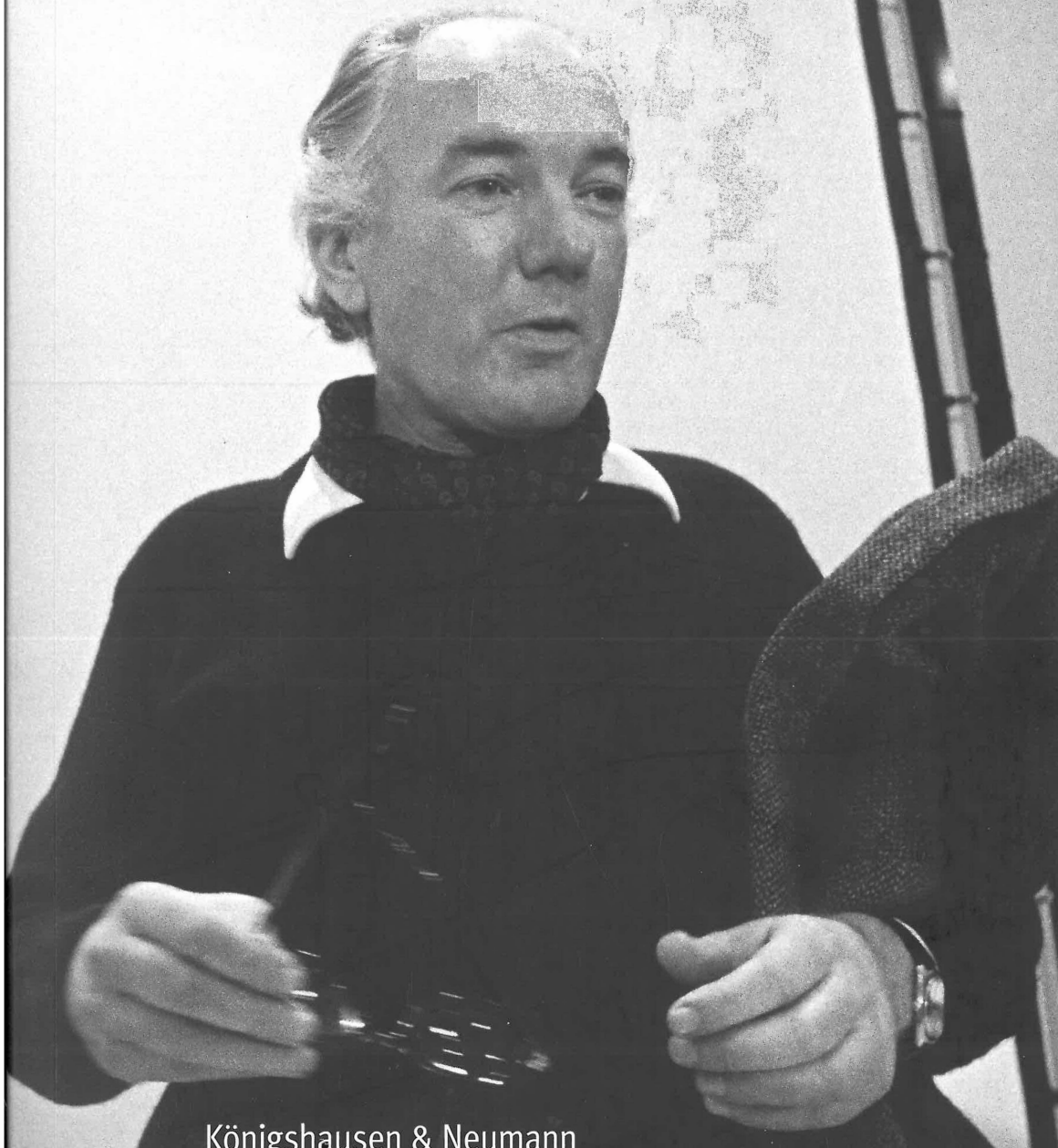




Joachim Knappe / Olaf Kramer (Hrsg.)  
**Rhetorik und Sprachkunst  
bei Thomas Bernhard**



Königshausen & Neumann



# Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard

Herausgegeben von  
Joachim Knappe und Olaf Kramer

Königshausen & Neumann

Gefördert mit Mitteln  
der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung in Köln,  
der Thomas Bernhard Privatstiftung in Wien  
und der Wüstenrot Stiftung in Ludwigsburg.

Umschlagabbildung: *Thomas Bernhard*  
Beschreibung: Frankfurt 1984  
Bildnummer: # 07713  
Fotonachweis am Bild: © Isolde Ohlbaum

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2011

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4520-2

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Vorwort

Im Rahmen des vierten Tübinger Rhetorikgesprächs fand sich im März 2010 eine Reihe von Kennern des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard zu einer kleinen Expertenkonferenz über das Thema *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard* zusammen. Thomas Bernhards besonderes Verhältnis zur Sprache und zu den kommunikativen Praktiken des Menschen gab Anlass, sein Leben und Werk unter den im Konferenzthema genannten Aspekten neu zu befragen. Im Rahmen der Tagung fanden im Tübinger Zimmertheater auch die Aufführung einer bühnenmonologischen Fassung von Bernhards Spätwerk *Auslöschung* durch Hermann Beil sowie ein Zwiegespräch zwischen der Journalistin Krista Fleischmann und Joachim Knappe über den schreibenden Bernhard und sein Bild in den Medien statt. Abgeschlossen wurde die Reihe der Bernhard-Veranstaltungen mit einer Lesung von Andreas Maier zum 60. Geburtstag von Joachim Knappe, ebenfalls im Tübinger Zimmertheater, die immer wieder um das Thema Thomas Bernhard kreiste und den Schriftsteller Bernhard kritisch bespiegelte.

Zum 80. Geburtstag des 1989 früh verstorbenen Autors überreichen wir der interessierten Öffentlichkeit mit dem vorliegenden Sammelband die wissenschaftlichen Erträge des Tübinger Symposiums. Seine Durchführung und die Präsentation der Ergebnisse konnten nur durch die großzügige Unterstützung von Christoph Oswald, Wüstenrot-Holding AG, sowie durch Zuschüsse der Fritz-Thyssen-Stiftung und der Thomas-Bernhard-Privatstiftung gelingen. Dafür sei herzlich gedankt.

Für die redaktionellen Arbeiten am Sammelband danken wir Pia Engel und auch Constantin Neumeister. Dank gilt ebenfalls dem Verlag Königshausen & Neumann für die Aufnahme des Bandes in sein Verlagsprogramm.

Tübingen im Frühjahr 2011

Joachim Knappe, Olaf Kramer



# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	V
Zu den Beiträgen des Bandes .....	1
JOACHIM KNAPE Zur Problematik literarischer Rhetorik am Beispiel Thomas Bernhards .....	5
MANFRED MITTERMAYER Lächerlich, charakterlos, furchterregend. Zu Thomas Bernhards Rhetorik der Bezeichnung .....	25
ANNE ULRICH „Ich bin kein Redner und ich kann überhaupt keine Rede halten.“ Thomas Bernhard und seine Preise .....	45
ANNE BETTEN Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis .....	63
HANS HÖLLER Wie die Form der Sprache das Denken des Lesers ermöglicht. Der analytische Charakter von Bernhards Sprache .....	81
STEFAN KRAMMER Figurationen der Macht. Rhetorische Strategien in Thomas Bernhards Dramen .....	91
OLAF KRAMER Wahrheit als Lüge, Lüge als Wahrheit. Thomas Bernhards Autobiographie als rhetorisch-strategisches Konstrukt .....	105



EVA MARQUARDT

„Ist es ein Roman? Ist es eine Autobiographie?“

„Erfinden“ und „Erinnern“ in den autobiographischen

Büchern Thomas Bernhards ..... 123

BERNHARD SORG

Strategien der Unterwerfung

im Spätwerk Thomas Bernhards ..... 135

ANDREAS MAIER

Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht.

Über Bernhards Willen zum rhetorischen Effekt ..... 143

Register zu Namen und Sachen ..... 149

## Zur Problematik literarischer Rhetorik am Beispiel Thomas Bernhards

Das Philosophische in uns  
nicht ersticken / vorausgesetzt /  
ein solches Philosophisches  
war überhaupt in uns versteckt  
Es ist ein Versteckspiel  
*Bernhard: Der Weltverbesserer. 1979*

Jemand redet; ein anderer sieht juristische Relevanz, weil eine kommunikative Handlung als Gewaltakt in Form einer so genannten Beleidigung vorliegen könnte; es entsteht ein konfliktuöser sozialer Ereigniszusammenhang; jemand reklamiert für sich einen kommunikativen Sonderstatus; ein Gericht soll klären, welchen Status die verschiedenen kommunikativen Akte haben. Wo bleibt in solcher Gemengelage die Rhetorik? Die Antwort auf diese Frage beginnt mit der Klarstellung, dass im Fall Thomas Bernhards nicht leibhaftig geredet oder gesprochen wird im Sinne der Bedeutung performativer Verben, die sich auf Redereignisse beziehen lassen. Bei ihm gibt es in dieser Hinsicht nur wenige, freilich bemerkenswerte Ausnahmen. Bernhard tritt kaum öffentlich als Redner in Erscheinung, sondern notiert in aller Regel, was er hätte „sagen“ wollen, er schreibt auf. Bisweilen schreibt er Briefe, die uns verblüffen und, wie viele seiner literarischen Werke, die Grenze zwischen lebensweltlicher Standard- und künstlerischer Sonderkommunikation in Frage stellen. Was er aufschreibt, wird gedruckt und durch große Verlage weit verbreitet, manchmal auch in Theatern wieder ummedialisiert und von Schauspielern neu zum Sprechen gebracht. All dies ist Bestandteil der modernen Öffentlichkeit geworden. Die Rhetorikforschung interessiert sich für die Literatur nur, weil sie auch *ein kommunikatives Faktum* ist. Der Fall Bernhard ist da besonders erhellend.

Als im Jahr 1978 ein Band kleiner Prosastücke von Thomas Bernhard ohne weitere Gattungsspezifikationen, wie etwa *Erzählungen, Geschichten, Anekdoten* oder Ähnliches im Untertitel, sondern nur mit dem Haupttitel *Der Stimmenimitator* erschien, wurde das Buch in Salzburg und Umgebung mit großer Aufmerksamkeit gelesen, auch von Frau Annelore Lucan-Stood, geborene Zamponi. War doch der Autor Thomas Bernhard in den 1970er-Jahren insbesondere in Salzburg wegen gewisser Salzburgbezüge als hervorragend skandalträchtig aufgefallen. Und so musste man nicht lange warten, bis die *Salzburger Nachrichten* am 20. Januar 1979 unter Rekurs auf eine juristisch anhängig gewordene Ehrenbeleidigungssache mit der Schlagzeile aufwarteten: „Privatklage gegen Autor Bernhard“. Wie der Neffe Harry des ehemaligen Salzburger Staatsanwalts und Oberlandesgerichts-

Präsidenten in Linz, Dr. Reinulf Zamponi, mitteilte, „erblickt Annelore Lucan-Stood [im] ‚Exempel‘, das Bernhard in seinem neuen Buch ‚Der Stimmenimitator‘ schildert, eine Beleidigung ihres Vaters“,<sup>1</sup> der sich keineswegs selbst erschossen habe, folglich auch nicht ‚unchristlich‘ von der Welt Abschied genommen hat.

Der üblicherweise als „Erzählung“ bezeichnete Prosatext ist in eine umfangreiche Sammlung ähnlicher Stücke integriert, die in ihrer Thematik und sprachlichen Struktur sofort an die Anekdoten und kurzen Prosastücke Heinrichs von Kleist erinnern, die dieser in seine 1810/1811 nur wenige Monate existierende Zeitung *Berliner Abendblätter* aufgenommen hat. Bernhards aus nur fünf Sätzen bestehender Text lautet wie folgt:

*Exempel*

Der Gerichtssaalberichterstatter ist dem menschlichen Elend und seiner Absurdität am nächsten und er kann diese Erfahrung naturgemäß nur eine kurze Zeit, aber sicher nicht lebenslänglich machen, ohne verrückt zu werden. Das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglaubliche, das Unglaublichste wird ihm, der damit, daß er über tatsächliche oder über nur angenommene, aber naturgemäß immer beschämende Verbrechen berichtet, sein Brot verdient, an jedem Tag im Gericht vorgeführt und er ist naturgemäß bald von überhaupt nichts mehr überrascht. Von einem einzigen Vorfall will ich jedoch Mitteilung machen, der mir doch nach wie vor als der bemerkenswerteste meiner Gerichtssaalberichterstatterlaufbahn erscheint. Der Oberlandesgerichtsrat Zamponi, die ganzen Jahre über die beherrschende Figur des Landesgerichtes Salzburg, aus welchem ich wie gesagt, viele Jahre über alles dort Mögliche berichtet habe, war, nachdem er einen, wie er in seinem Schlußwort ausgeführt hatte, ganz gemeinen Erpresser, wie ich mich genau erinnere, einen Rindfleischexporteur aus Murau, zu zwölf Jahren Kerker und zur Zahlung von acht Millionen Schilling verurteilt gehabt hatte, nach der Urteilsverkündung nocheinmal aufgestanden und hatte gesagt, daß er jetzt ein Exempel statuieren werde. Nach dieser unüblichen Ankündigung griff er blitzartig unter seinen Talar und in seine Rocktasche und holte eine entsicherte Pistole hervor und schoß sich zum Entsetzen aller im Gerichtssaal Anwesenden in die linke Schläfe. Er war augenblicklich tot gewesen.<sup>2</sup>

In diesem Text tritt ein an Kleist erinnernder Erzählduktus, ja, eine geradezu Kleist'sche Erzählwucht hervor; auch das ist Thomas Bernhard. Doch darauf hat die klagende Frau Lucan-Stood ihr Augenmerk offenbar nicht gerichtet.

---

<sup>1</sup> *Salzburger Nachrichten* vom 20.1.1979; siehe auch Jens Dittmar (Hg.), *Sehr gescherte Reaktion, Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*, Wien 1993, S. 86; zur Problematik der Beleidigung aus rhetorischer Perspektive siehe Joachim Knappe, *Gewalt, Sprache und Rhetorik*, in: Julia Dietrich / Uta Müller-Koch (Hgg.), *Ethik und Ästhetik der Gewalt*, Paderborn 2006, S. 57–78.

<sup>2</sup> Thomas Bernhard, *Exempel*, in: Ders., *Der Stimmenimitator*, Frankfurt a. M. 1978, S. 29f; zuletzt abgedruckt mit veränderter Namensgebung in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 14, *Erzählungen, Kurzprosa*, hg. v. Martin Huber / Hans Höller / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2003, S. 248.

Vielmehr geht es ihr um die vermeintlich im Text erkennbaren historischen Anknüpfungspunkte: 1. Die Tatsache, dass der Erzähler im Text sich als Gerichtsberichterstatter zu erkennen gibt, was auf Bernhards eigene Tätigkeit in den 1950er-Jahren verweisen könnte; 2. Das Auftauchen eines Richters namens Zamponi und damit die Möglichkeit einer Anspielung auf den Vater der Klägerin; 3. Die Charakterisierung des „Oberlandesgerichtsrats Zamponi“ als „die ganzen Jahre über beherrschende Figur des Landesgerichts Salzburg“ und damit die Eröffnung der Möglichkeit einer historischen Anspielung, weil auch der reale Jurist so charakterisiert werden könnte. Eine auf Faktizität setzende Sichtweise nehmen auch die *Salzburger Nachrichten* ein, wenn sie am 8. Februar 1979 ohne Weiteres schreiben: „Der Autor will Zeuge gewesen sein, wie sich Dr. Reinulf Zamponi nach einer Gerichtsverhandlung in einem Verhandlungssaal des Salzburger Justizgebäudes erschossen habe. Diese Darstellung entspricht jedoch nicht den Tatsachen, da, wie erwähnt, Dr. Zamponi eines natürlichen Todes starb.“

Thomas Bernhards Reaktion auf die Ehrbeleidigungsklage ist in sich eigenartig widersprüchlich und führt uns auf einen Grundzug seines *Schreibens*, das er bei anderer Gelegenheit eigentlich nicht als *Dichten* verstanden wissen wollte, denn er sei kein Schriftsteller, sondern jemand, der schreibt.<sup>3</sup> Nun aber, im Fall Zamponi, reklamiert er doch auch das *Dichten* – wie wir sehen werden – für sich. Bei Bernhard zeigt sich so etwas wie eine kommunikative Doppelstrategie: Er postuliert stillschweigend Kunstautonomie, begibt sich aber im selben Moment durch seine literarischen Verfahren der Fakten-Allusion immer wieder in Kommunikationsheteronomie, verstrickt seine Werke mit außerästhetischen Diskursen und unterstellt sie damit dem pragmatischen Sanktionsernst standard- oder normalkommunikativer Umwelterwartungen.<sup>4</sup> Es sind zwei briefliche Äußerungen Bernhards, die uns ganz nah an die genannte Besonderheit seines Schreibens heranzuführen. Diese lässt sich für unseren Zusammenhang unter den Begriff *Poetisches Faktizitäts-Paradox* stellen. Damit ist im vorliegenden Fall gesagt: Thomas Bernhard möchte für sich das Recht in Anspruch nehmen, einerseits mit Fakten umzugehen, andererseits dabei aber zugleich auch nach eigenen Vorstellungen dichterisch zu fingieren. Das Ergebnis sind Hybridfiktionen, die der Umwelt, die sich vom enthaltenen Faktenanteil und der Art kommunizierter stofflicher Mischungsverhältnisse oft betroffen fühlt, eine hohe Toleranz abverlangen. Für solch ein literarisches Konstrukt würde der „Schriftsteller“ aus dem dritten Akt oder „Satz“ von Bernhards *Jagdgesellschaft* vielleicht auch seinen Ausdruck „Kunstnaturkatastrophe“ verwenden und hinzufügen: „Und au-

<sup>3</sup> Vgl. Dittmar, Sehr gescherte Reaktion (Anm. 1), S. 67.

<sup>4</sup> Zur Differenz von standard- und sonderkommunikativen *frame*-Erwartungen im Kommunikationskontext siehe Joachim Knape, Rhetorik der Künste, in: Ulla Fix / Andreas Gardt / Joachim Knape (Hgg.), Rhetorik und Stilistik, Bd. 1, HSK Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 31.1, Berlin / New York 2008, S. 894–927, hier S. 898–906; Matthias Bauer / Joachim Knape / Peter Koch / Susanne Winkler, Dimensionen der Ambiguität, in: Wolfgang Klein / Susanne Winkler (Hgg.), Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 40. Jg., Ambiguität, 158 (2010) S. 7–26, hier S. 9.

Berdem existiert alles nur in unserer Einbildung“ und „wenn wir darüber reden / reden wir so darüber / als wäre / über was wir reden / nicht wirklich“.

In einem Brief an die Klägerin Lucan-Stood spricht Thomas Bernhard zunächst über die Faktizität seines Stoffs: „Beim Schreiben meines Buches erinnerte ich mich der außerordentlichen Qualitäten Ihres Vaters als Jurist und so ist das Prosastück *Exempel* entstanden.“<sup>5</sup> Bernhard thematisiert in diesem Zusammenhang den Sprechakt des *Lobens*, das als Sprechakt überhaupt nur in lebensweltlich ‚echten‘ Kommunikationszusammenhängen pragmatische Eigentlichkeits-Relevanz haben kann, wie ich (im Sinne der Sprechakttheoretiker Austin und Searle) sage,<sup>6</sup> und mit dem sich Bernhard, wie er selbst sagt, über Zamponi als historische Person geäußert habe: In dem „Prosastück *Exempel*“ sei doch „ganz deutlich und wörtlich zu lesen“, dass „Ihr Herr Vater ‚die ganzen Jahre über die beherrschende Figur des Landesgerichtes Salzburg‘ gewesen ist, also ein hohes, kaum noch zu steigerndes Lob“. Er, Bernhard, könne sich

nicht vorstellen, daß Ihnen danach das *Exempel* nicht als das erscheint, was es ist, eine philosophische Dichtung als Huldigung ihres Herrn Vaters. Da ich die hohen Qualitäten Ihres Herrn Vaters auch heute noch sehr gut in meinem Kopf habe, denke ich, daß ihm das *Exempel* als Parabel, in welcher mit größtem Respekt sein Name genannt ist, sicher eine wenigstens kleine Freude gemacht hätte.<sup>7</sup>

Bernhard sagt ganz klar, dass es um den Vater von Frau Lucan-Stood geht, sagt aber zugleich auch, dass hier eine „philosophische Dichtung“ in Form einer „Parabel“ vorliege. Noch deutlicher unterstreicht Bernhard diesen dichterischen Charakter des Prosastücks in einem zweiten Brief vom 8. Februar 1979, diesmal an den Rechtsanwalt und Zamponi-Neffen Harry persönlich:

Ich habe also niemals behauptet, daß der Gerichtspräsident Zamponi sich tatsächlich umgebracht hat, ich habe über ihn als tatsächliche juristische Person oder Persönlichkeit niemals auch nur etwas behauptet, denn ich habe eine Dichtung verfaßt.<sup>8</sup>

Im *Stimmenimitator* habe er, Bernhard, lediglich „hundertvier freie Assoziationen und Denk-Erfindungen“ veröffentlicht.<sup>9</sup> In der bereits 1974 erschienenen *Jagdgesellschaft* nimmt die Figur des „Schriftstellers“ *im Stück* wie folgt zu dieser Problematik Stellung:

Das Beschriebene meine Herren / ist etwas Anderes / wie ja schon das Beobachtete etwas Anderes ist / Alles ist anders / möglicherweise eine Phi-

<sup>5</sup> Offener Brief vom 20.1.1979; *Oberösterreichische Nachrichten* vom 22.1.1979.

<sup>6</sup> Zur Unmöglichkeit von eigentlichen Sprechakten in der Fiktion siehe Knappe, Rhetorik der Künste (Anm. 4), S. 899f.

<sup>7</sup> *Oberösterreichische Nachrichten* vom 22.1.1979; siehe auch Dittmar, Sehr gescherte Reaktion (Anm. 1), S. 87f.

<sup>8</sup> *Salzburger Nachrichten* vom 8.2.1979; siehe Dittmar, Sehr gescherte Reaktion (Anm. 1), S. 87.

<sup>9</sup> *Oberösterreichische Nachrichten* vom 22.1.1979; auch wiedergegeben in den *Salzburger Nachrichten* vom 8.2.1979.

losophie / würde der General sagen / Kommt ein einarmiger General vor in  
 meinem Stück / ist es ein anderer / Und möglicherweise gnädige Frau wird  
 gesagt / ich selbst sei in meinem Theater / Aber es ist ein Anderer [dritter  
 Akt/„Satz“].

Die Zamponi-Kläger konnten sich mit Erklärungen Bernhards auf Basis des *Poetischen Faktizitäts-Paradoxes* nicht zufrieden geben. Den von Bernhard reklamierten Sonderstatus als Dichtung konnten sie nicht akzeptieren. Im Sinne eines lebensweltlich gedachten und vom Rechtssystem der Lebenswelt garantierten Persönlichkeitsschutzes bestanden sie auf namentlicher Unkenntlichmachung des Protagonisten. Sie wollten nicht, dass Bernhard mit Fakten in seiner literarischen *possible world* so spielt, dass ein damit vielleicht referentiell tatsächlich ins Spiel kommender Mensch der *actual world* (gemäß Einschätzung der vermeintlich betroffenen Angehörigen) irgendwelchen Schaden nimmt. Lebensweltlich-juristisch standen damit zwei Rechtsgüter in Konflikt: vermeintlicher Persönlichkeitsschutz und beanspruchte Freiheit der Kunst. Bernhard ließ sich seinerseits auch diesmal noch auf die Überlegungen der Kläger ein und sicherte in einem offenen Brief zu, „den Namen Zamponi [in zukünftigen Auflagen des Buches] wahlweise durch den Namen Ferrari oder Macchiavelli [zu] ersetzen“.<sup>10</sup> Daraufhin wurde die Klage zurückgezogen. Schon in dem 1977 abgeschlossenen Ehrbeleidigungsprozess zum ersten Band der Bernhard-Autobiographie *Die Ursache* kam es zu einem ähnlichen Vergleich. Damals hatte der sich im Text wiedererkennende Salzburger Stadtpfarrer Franz Wesenauer gegen seine Darstellung als „Onkel Franz“ geklagt. Bernhard hatte ihn charakterisiert als jemand, der sich hinter der „Fürchterlichkeit“ eines Internatspräfekten „verschanzt“, mit seinem „rosigen Bauerngesicht“ (als Fassade eines „widerlichen Menschen“).<sup>11</sup>

Wir haben nun einen Punkt erreicht, an dem die Rhetorikfrage aufgeworfen werden kann. Zunächst muss ich über einige theoretische Eckpunkte des rhetorischen Zugangs zur Literatur sprechen. Dabei interessiert den Rhetoriker nicht unbedingt die für Literaturwissenschaftler so wichtige systematische Frage „Was ist Literatur?“, die jüngst wieder in einem erhellenden, von Winko, Jannidis und Lauer herausgegebenen Sammelband unter dem Titel *Grenzen der Literatur* (2009) diskutiert wurde. Den Rhetoriker treibt vielmehr die Frage um, wo und wie sich Rhetorik in allen kommunikativen Fällen dieser Welt zeigt und welche Schlussfolgerungen sich daraus für rhetorisches Handeln ziehen lassen. Sub specie artis rhetoricae werden dabei auch solche Texte, die auf irgendeine

---

<sup>10</sup> *Oberösterreichische Nachrichten* vom 22.1.1979; siehe auch Dittmar, Sehr gescherte Reaktion (Anm. 1), S. 87.

<sup>11</sup> Thomas Bernhard, *Die Ursache. Eine Andeutung*, Salzburg 1975, S. 103, 105; Martin Huber, Romanfigur klagt den Autor. Zur Rezeption von Thomas Bernhards „Die Ursache. Eine Andeutung“, in: Wendelin Schmidt-Dengler / Martin Huber (Hgg.), *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*, Wien 1987, S. 59–110, hier S. 62–67; vgl. Dittmar, Sehr gescherte Reaktion (Anm. 1), S. 61.

Weise als Literatur markiert auftreten, zunächst in ihrer Eigenschaft als kommunikatives Faktum in den Blick genommen.

Wäre es im Fall Zamponi zum Prozess gekommen, wäre unweigerlich die Frage gestellt worden, ob die Äußerungen der juristischen Person Bernhard über einen gewissen Zamponi – vor allem, dass er sich erschossen hat – „wahr“ seien, ob sie also auf Fakten beruhen, Tatsachen wiedergeben und damit einer traditionellen, von Thomas von Aquin als *adaequatio verbi et rei* (Übereinstimmung von Wort und Sache) formulierten Definition der Wahrheit gehorchen. Das aber ist eine Frage, die in dieser Form nur unter normalkommunikativen *frames*, also unter den Bedingungen eines Verstehensrahmens angebracht ist, innerhalb dessen die vom englischen Kommunikationsphilosophen Herbert P. Grice aufgestellten vier *Konversationsmaximen* der Informationalität (Sei informativ!), Wahrhaftigkeit (Sei wahr, sage nichts, was Du für falsch hältst!), Relevanz (Sei relevant!) und Ausdrucksökonomie (Sei klar!) uneingeschränkt gelten. Nach Grice lassen sie sich aus dem allgemeinen *Kooperationsprinzip* der Kommunikation ableiten.<sup>12</sup> Wenn Aristoteles im ersten Buch seiner für uns Rhetoriker auch heute noch theoretisch maßgeblichen Rhetorikschrift die Rhetorik auf die Wahrheitsbedingung festlegt, dann bedeutet dies an dieser Stelle nicht, dass die Rhetorik denselben Auftrag zur Wahrheitssuche erhält wie die Philosophie, das ginge zu weit. Gemeint ist, dass die Rhetorik per definitionem immer unter den Bedingungen der Eigentlichkeit steht und unter der wechselseitigen Annahme stattfindet, dass *verbindliches* Kooperationshandeln mit Hilfe pragmatisch relevanter Prosatexte stattfindet. In diesem Sinne ist auch Ciceros Bestimmung des Orators als *actor veritatis* zu verstehen, d.h. als jemand, der mit wahren Sachverhalten, mit Tatsachen umgeht, der mit und im Wahren, also im Tatsächlichkeitsrahmen handelt (Cic. De or. 3, 214).

Das kulturelle Wissen konstituiert in uns Erwartungshaltungen bezüglich entsprechender Settings. Im Sinne eines stillschweigenden Faktizitätskontrakts legen hierbei die normalkommunikativen Regelwerke hohe Verbindlichkeit von Geltungsansprüchen fest.<sup>13</sup> Eine Nichtbeachtung etwa der Grice'schen Wahrhaftigkeitsmaxime könnte für die Betroffenen zu härtesten lebensweltlichen, z.B. juristischen Konsequenzen führen. Dieser lebensweltliche Kommunikationsernst ist, und damit muss eine wichtige Unterscheidung getroffen werden, in Fällen von *Sonderkommunikation* (mit entpragmatisierten Texturen in den Künsten, in Literatur, theatralischem Spiel, Karneval, Fest usw.) nicht gegeben.<sup>14</sup> Hätte die auf pragmatische Standardkommunikation eingestellte Rhetorik demnach gar nichts mit situationserlöser Kunst zu tun?

In jedem kommunikativen Geschehen helfen die Interaktionsrahmen und das soziale Wissen über deren Bedeutung allen Beteiligten, entsprechende Erwartungs-

<sup>12</sup> Vgl. Knappe, Rhetorik der Künste (Anm. 4), S. 899.

<sup>13</sup> Vgl. Herbert P. Grice, Logik und Konversation, in: Georg Meggle (Hg.), Handlung, Kommunikation, Bedeutung, Frankfurt a. M. 1979, S. 243–265; siehe Knappe, Rhetorik der Künste (Anm. 4), S. 898–906.

<sup>14</sup> Vgl. Knappe, Rhetorik der Künste (Anm. 4), S. 900.

haltungen zu konstituieren und angemessene Beurteilungen vorzunehmen. Für den Texttheoretiker Teun A. van Dijk sind solche Rahmen (also die schon genannten *frames*)

bestimmte Organisationsformen für das konventionell festgelegte Wissen, das wir von der ‚Welt‘ besitzen. Rahmen bilden daher einen Teil unseres semantischen allgemeinen Gedächtnisses; [...] Kenntnis des Rahmens ist notwendig für die korrekte Interpretation unterschiedlichster Ereignisse, für die adäquate eigene Teilnahme an solchen Ereignissen und im allgemeinen für die Sinnggebung unseres eigenen Verhaltens und dessen der anderen. Beispielsweise sind ‚Essen im Restaurant‘, ‚Reisen mit dem Zug‘ und ‚Einkaufen‘ solche Rahmen, die festlegen, welche Handlungen, in welcher Reihenfolge und mit welchem Grad an Notwendigkeit wir sie verrichten müssen, wenn wir ein bestimmtes soziales Ziel erreichen wollen. Es zeigt sich somit, daß diese Rahmen eine Form mentaler Organisation darstellen – für komplexe, stereotype Handlungen und Ereignisse.<sup>15</sup>

Der Verstehensrahmen für sonderkommunikative Äußerungen wird in aller Regel durch spezifische Markierungen hergestellt, z.B. pragmatisch durch die Existenz einer Suhrkamp-Verlags-Ausgabe, die auf literarische Textur verweist, oder rein textlich, etwa durch Gattungsangaben wie „Roman“ (so bspw. bei Bernhards *Untergeher*).

Für das, was wir heute *Literatur* nennen, hatte die Antike zunächst keinen eigenen Begriff. Darauf weist Aristoteles in einem Theoriewerk hin, das er in Abgrenzung zur Rhetorik eigens für diese Art von Texturen geschrieben hat und das unter der Bezeichnung *Poetik*, d.h. dichterische Textkonstruktions- oder -hervorbringungslehre geführt wird. Es ist eine Schrift, welche die von Platon verworfene und in Frage gestellte mimetische, d.h. spielerisch fingierend-simulative Hervorbringung „allein mit Worten“ diskutiert (Arist. Poet. 1447a-b). Moderne Fiktionstheorien, etwa die des französischen Literaturtheoretikers Gérard Genette, berufen sich hierauf.<sup>16</sup>

Halten wir einen Moment inne. Jemand schreibt ein „Prosastück“, das in einem Buch mit anderen ähnlichen Stücken vom Suhrkamp-Verlag Frankfurt veröffentlicht wird; einem Verlag, der seinerseits bereits zahlreiche andere Bücher derselben Quelle, desselben Urhebers oder Gewährsmanns (lat. *auctor*) publiziert hat. Mit Bezug auf dieses Prosastück wird ein Beleidigungsprozess initiiert. Derselbe Urheber oder Gewährsmann namens Thomas Bernhard schreibt dann Briefe, die in einer Zeitung, den *Salzburger Nachrichten*, abgedruckt werden, und aufgrund ihres Inhalts wird der Gerichtsprozess wieder eingestellt. Vom Standpunkt der sich als Betroffene darstellenden Klägerin, der Tochter eines Richters mit Namen Zamponi, kann man den ganzen Vorgang in dieser Weise sehen.

<sup>15</sup> Teun A. van Dijk, *Textwissenschaft*, Tübingen 1980, S. 169f. (nl. Original: *Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding*, Utrecht 1978).

<sup>16</sup> Vgl. Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, München 1992 (frz. Original: *Fiction et diction*, Paris 1991).



Thomas Bernhard hingegen sieht alles anders. Er kann den „Tatbestand“ der „Verunglimpfung“ nicht erkennen und, wie er mit Blick auf die Klägerin schreibt, „weder Ihren Gedanken noch Ihren Empfindungen folgen und ich will Sie in aller Höflichkeit und naturgemäß auch mit dem größten Respekt bitten, das Prosastück *Exempel*“ noch einmal unter anderen Vorzeichen „genau zu lesen und aufmerksam zu studieren“.<sup>17</sup> Dann werde die Tochter, so Bernhard, erkennen, dass er dem Richter Zamponi mit seinem Prosastück ein „auf längere Dauer standfestes, wenn auch nur dichterisches Denkmal gesetzt“ habe.<sup>18</sup>

Was ich hier *Vorzeichen* nenne, ist für Bernhard eine entscheidende Verständnisbedingung seines Textes. Das Verstehens-Vorzeichen bringt eine Differenz ins Spiel, die den Geltungsanspruch von Äußerungen in der menschlichen Kommunikation zum maßgeblichen Trennkriterium erhebt.<sup>19</sup> Für die Klägerin Lucan-Stood haben alle Äußerungen des Sprechers Bernhard ein und denselben standardkommunikativ eingestellten, lebensweltlichen Verbindlichkeitsstatus. Bernhard möchte im vorliegenden Fall aber, so seine brieflichen Einlassungen, seine standardkommunikativen Äußerungen, z.B. wenn sie Rechtsgeschäfte betreffen, von den sonderkommunikativen, wie er sie in seinen spezifisch markierten literarischen Texten macht, unterschieden sehen.

Freilich nimmt Bernhard diese Position nur im rechtsrelevanten Metadiskurs über das konkret zur Diskussion stehende Werk ein. Zu den klassischen Kunstmarkierungen, die einen *frame*-Verstehenshorizont aufbauen, in dem ein Text als Werk situationserlöst und historisch entkonkretisiert interpretiert werden kann, gehören die schon erwähnten Textsorten- oder Gattungsmarkierungen. Gattungsbegriffe sind Leseinstruktionen. Wo andere Autoren Fiktions-signale auf ihren Titelblättern in Form von Untertiteln anbringen, stehen bei Thomas Bernhard oft andere Begriffe wie *Eine Andeutung*, *Eine Erregung* oder *Eine Freundschaft*, die bei der Frage von Gattungserwartungen alles offenlassen. Zumeist findet sich gar kein Hinweis.<sup>20</sup> Klassische literarische Gattungssignale wie „Roman“ oder „Komödie“ (so bei Bernhards *Immanuel Kant* 1978) sind seltener. Auch das von uns näher betrachtete *Exempel* wird nicht markiert. Bernhard nennt es im Metadiskurs einfach ein „Prosastück“, was wiederum alles offen-

---

<sup>17</sup> *Oberösterreichische Nachrichten* vom 22.1.1979; siehe auch Dittmar, Sehr gescherte Reaktion (Anm. 1), S. 88.

<sup>18</sup> *Oberösterreichische Nachrichten* vom 22.1.1979; siehe auch Dittmar, Sehr gescherte Reaktion (Anm. 1), S. 87.

<sup>19</sup> Vgl. Joachim Knappe, Was ist Rhetorik? Stuttgart 2000, S. 120.

<sup>20</sup> Bernhard selbst problematisiert naturgemäß jegliche konventionelle Gattungserwartung im Literaturgespräch des dritten Akts der ‚Jagdgesellschaft‘, wo der ‚General‘ zum ‚Schriftsteller‘ sagt: „Wie Sie das letztemal dagewesen sind / haben Sie gerade eine Komödie geschrieben / oder sagen wir besser etwas / das Sie selbst als eine Komödie bezeichnen / ich selbst empfinde nicht als Komödie / was Sie als Komödie bezeichnen / Eine Komödie ist ja doch ein ganz und gar feststehender Begriff / damit hat was Sie schreiben nichts zu tun / Was Sie schreiben / hat mit einer Komödie nichts zu tun / unter einer Komödie verstehe ich etwas Anderes / aber auch unter einem Schauspiel / Eine Komödie sagen Sie / und das Ganze hat mit einer Komödie nichts zu tun / Aber über Begriffe darf man sich nicht / mit dem Schriftsteller unterhalten“.

lässt. Über die Jahrzehnte hinweg betrachtet, ist auch dieses Prosastück ein Element der bei Bernhard offen zu Tage tretenden Strategie einer *Rahmenbrechung*. Weder werden klare *frames* vorgegeben, noch klare Erwartungshaltungen eingelöst. Übrigens haben wir auch in diesem Punkt eine Parallele zu Kleist, dessen Anekdoten und kurze Erzählungen (die sich heute in der Kleist-Werkausgabe befinden) bei ihrem Erscheinen in den *Berliner Abendblättern* durchaus ambivalenten Eigentlichkeits-Status hatten, weil man nicht ohne Weiteres sehen konnte, ob sie fabulöse Geschichten des Herausgebers Kleist oder ‚journalistische‘ Beiträge waren.<sup>21</sup>

Im selben Jahr 1979 wird die Bernhard'sche Ambivalenzproblematik vertieft. Bernhard selbst nimmt äußerst bereitwillig an einem Verwirrspiel um den „sogenannten falschen Herrn Bernhard“ und den „sogenannten richtigen Herrn Bernhard“, wie er selbst schreibt, teil. Der Fall ist unter dem Titel *Der doppelte Herr Bernhard* in der Hamburger Wochenzeitung *DIE ZEIT* publiziert und anschließend verschiedentlich kommentiert worden.<sup>22</sup> Der Wiener Journalist Karl Woisetschlager hatte der *ZEIT* anonym eine Bernhard-Fälschung mit dem Titel *Einkehr in einem Pinzgauer Dorfgasthof* zugeschickt, die später auch veröffentlicht wurde. Allerdings gab es zunächst eine briefliche Rückfrage bei Bernhard. Auf diese durch die *ZEIT*-Redakteurin Petra Kipphoff unternommene Rückfrage hin stellte Bernhard die Umstände klar und schrieb selbst eine neue Einleitung der Geschichte, die dann zusammen mit der Fälschung, einer Richtigstellung und dem zugehörigen Briefwechsel am 31. August 1979 in der *ZEIT* abgedruckt wurde. Petra Kipphoffs briefliche Nachfrage bei Thomas Bernhard war in einem heiter-ironischen Ton gehalten. Bernhard ließ sich offensichtlich davon inspirieren und antwortete gut gelaunt mit einem artifiziell überformten Brief, der ein ungewöhnliches Stück Kunstprosa darstellt:

Liebe Petra Kipphoff,  
ich habe die Pinzgauer Parodie ergänzt. Eigentlich wollte ich mich nach meiner Heimkehr hinlegen. Aber tatsächlich habe ich mich, weil ich Ihren Brief vorgefunden habe, hingesetzt. Naturgemäß frage ich mich jetzt, ob es nicht besser gewesen wäre, ich hätte mich hingelegt und nicht hingesetzt, denn hätte ich mich hingelegt, hätte ich die Parodie nicht ergänzt, so aber habe ich, indem ich mich hingesetzt habe und nicht hingelegt, die Parodie ergänzt, die ich ja nicht ergänzt hätte, wenn ich mich hingelegt hätte. Jetzt denke ich die ganze Zeit darüber nach, was besser gewesen wäre, wenn ich mich hingelegt hätte oder hingesetzt. Bitte entscheiden Sie selbst, was besser gewesen wäre. Wenn ich mich hingelegt hätte, könnte ich naturgemäß jetzt nicht darüber nachdenken, was besser gewesen wäre, ob ich mich besser hinsetzen oder hinlegen hätte sollen, denn wenn ich mich hingelegt hätte, hätte ich nicht darüber nachdenken

<sup>21</sup> Vgl. Volker Weber, Anekdote. Die andere Geschichte. Erscheinungsformen der Anekdote in der deutschen Literatur, Geschichtsschreibung und Philosophie, Tübingen 1993, S. 75–97.

<sup>22</sup> Dittmar, Sehr gescherte Reaktion (Anm. 1), S. 90–96.

können, ob es besser gewesen wäre, ich hätte mich hingesetzt. Nun habe ich mich aber hingesetzt und nicht hingelegt, das ist mein Problem. Nach meiner Heimkehr habe ich mich hinlegen wollen, um kein Problem haben zu müssen, wo ich doch wie jeder andere auch so viele Probleme habe, aber ich habe mich hingesetzt und nicht hingelegt und bin dadurch in ein neues Problem hineingekommen. Wenn ich jetzt darüber nachdenke, ob es nicht besser gewesen wäre, ich hätte mich hingelegt und nicht gesetzt, kann ich mich jetzt nicht hinlegen, weil ich mich mit einem solchen ungeheuerlichen Problem nicht einfach hinlegen kann. Wie Sie wissen, kann der Mensch die wirklichen Probleme nicht verarbeiten, wenn er sich hinlegt, er muß sich hinsetzen, um die wirklichen Probleme verarbeiten zu können. Wie lange ich jetzt sitzen bleibe, weiß ich nicht. Hinlegen oder hinsetzen ist wohl und wahrscheinlich und naturgemäß eines der größten Probleme unserer Zeit. Ihr Thomas Bernhard.<sup>23</sup>

Diesen Brief könnte man bis aufs Letzte banalisieren und in seiner Wirkung ruinieren, wenn man ausschließlich die referentiell-mitteilende Sprachfunktion im Sinne Roman Jakobsons in Betracht zöge, nach Art linguistischer Semantik-kondensation alle ‚Redundanzen‘ beseitigte und reine Inhalts-kondensate übrigließe. Der Brief sähe dann vielleicht so aus: „ich habe die Pinzgauer Parodie ergänzt“, ich wollte mich nach meiner Heimkehr hinlegen, habe mich aber angesichts des vorgefundenen Briefs hingesetzt und die Parodie ergänzt; „Bitte entscheiden Sie selbst, was besser gewesen wäre“, d.h. ob es gedruckt werden soll, wie jeder andere habe ich viele Probleme; „Hinlegen oder hinsetzen ist wohl“ eines „der größten Probleme unserer Zeit“, der Mensch muss sich hinsetzen, wenn er seine Probleme „verarbeiten“ will.

Da ein Brief die pragmatisch-lebensweltlich situierte Textsorte schlechthin zu sein scheint, könnte man sich die Frage stellen, ob die zweifellos sehr auffällige Textur des vorliegenden Geschäftsbriefs das lebensweltlich echte Psychogramm eines zwangsneurotisch entscheidungsschwachen Menschen ist, mithin auch in seiner Struktur als biographischer Schlüsseltext gelesen werden kann. Wir erleben im Akt des Lesens in der Tat einen motorisch, durch Körperbewegung also (hinlegen – hinsetzen) akkompagnierten Denkvorgang der Unentschlossenheit; genauer gesagt: seines psychischen Nachbebens. Wir erleben durch die antithetische Grundstruktur ein Hin-und-Hergerissen-Sein zwischen zwei Möglichkeiten. Der Sprecher weiß offenbar nicht, was er tun soll. Soll er die Fälschung verurteilen oder soll er sie – wie dann ja auch geschehen – einfach in sein Leben integrieren? Insofern kann der Brief biographisch auch als Psychogramm einer bestimmten Lebensszene gelesen werden.<sup>24</sup> Zugleich aber, auch das ist offensichtlich, hat der Dichter die Gelegenheit zum Anlass genommen, ein ästhetisch kalkuliertes Konstrukt zu schaffen. Nicht erst das Bekenntnis zur Künstlichkeit des Weltzusammenhangs, wie wir es aus der

---

<sup>23</sup> *DIE ZEIT* vom 31.8.1979 (im Original kursiv); Dittmar, Sehr gescherte Reaktion (Anm. 1), S. 93f.

<sup>24</sup> Man hat durchaus vermutet, dass man bei Bernhard eine Art „écriture automatique“ in Rechnung stellen müsse; Huber, Romanfigur klagt den Autor (Anm. 11), S. 92.

*Auslöschung* kennen, gibt uns einen Hinweis darauf, wie wichtig für Bernhard der reflektorische Filter ästhetischer Kalküle gewesen sein muss.<sup>25</sup> Das sollte gegenüber rein biographistischen Lesarten immer bedacht werden. In diesem Sinn antwortet Bernhard im Fleischmann-Interview von 1986 auf die Frage nach seinen allgemeinen Produktionskalkülen: „Der Spaß ist, dass man etwas macht, das sozusagen als Kunstwerk anzuschauen ist.“<sup>26</sup> Krista Fleischmann weiß im persönlichen Gespräch mit mir auch darüber zu berichten, dass Bernhard nach einer Schreibphase, die ihn im Furor scribendi, also in ununterbrochener Schreib-„Wut“ (man könnte hier auch von einem Schreib-Flow sprechen) fesselte, dann noch in eine weitere Phase kritisch-strenger Formprüfung eintrat, in der bisweilen auch befreundete ‚Erstleser‘ wie Krista Fleischmann von ihm nach der intendierten Erkennbarkeit musikanaloger Formprinzipien gefragt wurden.

Wenn man den Gesamtzusammenhang einbezieht, insbesondere die ironische Leichtigkeit des herausfordernden Ausgangsbriefes von Petra Kipp-hoff, dann muss man als Leser allein schon den merkwürdigen, extrem hyperbolischen letzten Satz des Bernhard-Antwortbriefes als Indiz für seinen heiter-scherzhaften, zumindest ironischen Charakter nehmen. Niemand glaubt, dass Bernhard hier allen Ernstes vom „größten Problem unserer Zeit“ spricht. Der ganz besondere Reiz des Textes liegt auf einer anderen Ebene und geht auf ein quasi-musikästhetisches Kalkül zurück, das sich auch in anderen Fällen beobachten lässt.<sup>27</sup> So endet etwa die *Jagdgesellschaft* mit der Regienotiz: „Das Stück ist in drei Sätzen geschrieben, der letzte Satz ist der ‚langsame Satz‘.“ Bei unserem Brief haben wir es mit einer vom studierten Musiker Thomas Bernhard auf genial-spielerische Weise ausgearbeiteten Sprachkomposition zu tun, deren syntaktische Rhythmisierung von ostinaten Formen beherrscht wird, die mit Hilfe lautsprachlicher Repetitionsstrukturen, z.B. ineinander verschränkten Parallelismen, entsteht (siehe Abb. 1). In den Worten von Bernhards *Weltverbesserer*: „So wie es ist / gehört es gelesen / vollkommen unmusikalisch einerseits / hochmusikalisch andererseits“. Bernhard unterlegt den ganzen Text mit einem sich von Anfang bis Ende durchziehenden Basso continuo, oder besser: Basso ostinato, dessen strukturierende Schlüsselwörter „hinlegen – hinsetzen“ in meiner partituranalogen Darstellung des Briefes (siehe Abb. 1) stets am Zeilenbeginn positioniert sind.

<sup>25</sup> Marcel Reich-Ranicki unterstreicht den Kunstanpruch Bernhards, der nicht einfach argumentiere, sondern durch den spezifischen Charakter seiner Kunst Reaktionen evoziere; siehe dazu Huber, *Romanfigur klagt den Autor* (Anm. 11), S. 89f.

<sup>26</sup> Thomas Bernhard, *Die Ursache bin ich selbst*, in: *Monologe auf Mallorca + Die Ursache bin ich selbst*. Die großen Interviews mit Thomas Bernhard, Regie: Krista Fleischmann, DVD, 94 Minuten, Frankfurt a. M., Berlin 2008, Kap. 4: Das Prinzip der Übertreibung.

<sup>27</sup> So hat man etwa mit Blick auf Bernhards Prosa von „Wortopern mit düsterer Faszination“ gesprochen; Huber, *Romanfigur klagt den Autor* (Anm. 11), S. 99. Als historisches Vergleichsstück könnte man einen ebenfalls „kompositorisch“ überformten Mozart-Brief heranziehen; Joachim Knape, *Zur Struktur des Jugendbriefes an die Schwester im 18. Jahrhundert: Goethe, Mozart, Brentano, Kleist*, in: *Kleist-Jb. 1996*, S. 91–107, hier S. 93ff. u. S. 100f.

Liebe Frau Kipphoff,

ich habe die Pinzgauer **Parodie ergänzt**.

Eigentlich wollte ich mich nach meiner Heimkehr

*hinlegen*. Aber tatsächlich habe ich mich, weil ich Ihren Brief vorgefunden habe,

*hingesezt*. NATURGEMÄSS frage ich mich jetzt,

ob es nicht besser gewesen wäre, ich hätte mich

*hingelegt* und nicht

*hingesezt*, denn hätte ich mich

*hingelegt*, hätte ich die

**Parodie nicht ergänzt**, so aber habe ich, indem ich mich

*hingesezt* habe und nicht

*hingelegt*, die

**Parodie ergänzt**, die ich ja nicht ergänzt hätte, wenn ich mich

*hingelegt* hätte. Jetzt denke ich die ganze Zeit

**darüber nach**,

was besser gewesen wäre, wenn ich mich

*hingelegt* hätte oder

*hingesezt*. Bitte entscheiden Sie selbst,

was besser gewesen wäre. Wenn ich mich

*hingelegt* hätte, könnte ich NATURGEMÄSS jetzt nicht

**darüber nachdenken**,

was besser gewesen wäre, ob ich mich besser

*hinsetzen* oder

*hinlegen* hätte sollen, denn wenn ich mich

*hingelegt* hätte, hätte ich nicht

**darüber nachdenken** können,

ob es besser gewesen wäre, ich hätte mich

*hingesezt*. Nun habe ich mich aber

*hingesezt* und nicht

*hingelegt*, das ist mein

**Problem**. Nach meiner Heimkehr habe ich mich

*hinlegen* wollen, um kein

**Problem** haben zu müssen, wo ich doch wie jeder andere auch so

viele

**Probleme** habe, aber ich habe mich

*hingesezt* und nicht

*hingelegt* und bin dadurch in ein neues

**Problem** hineingekommen. Wenn ich jetzt

**darüber nachdenke**,

ob es nicht besser gewesen wäre, ich hätte mich

*hingelegt* und nicht

*hingesezt*, kann ich mich jetzt nicht

*hinlegen*, weil ich mich mit einem solchen ungeheuerlichen

**Problem** nicht einfach

*hinlegen* kann. Wie Sie wissen kann der Mensch die wirklichen

**Probleme** nicht verarbeiten, wenn er sich

*hinlegt*, er muß sich

*hinsetzen*, um die wirklichen

**Probleme** verarbeiten zu können. Wie lange ich jetzt

sitzen bleibe, weiß ich nicht.

*Hinlegen* oder

*hinsetzen* ist wohl und wahrscheinlich und NATURGEMÄSS eines der größten

**Probleme** unserer Zeit.

Ihr Thomas Bernhard

**Abb. 1:**

Brief von Thomas Bernhard an Petra Kipphoff, in: *DIE ZEIT*  
vom 31.8.1979.

Damit wird eine *kursiv-nervöse* Entscheidungsunruhe ausgedrückt, die im permanenten Pendelschlag von hinlegen – hinsetzen, hinlegen – hinsetzen, hinlegen – hinsetzen zur Sprache kommt. Unterstrichen wird dieser Basso ostinato noch durch das semantisch daran geknüpfte unterstrichene Leitthema, das wir in der Frage ‚was wohl besser gewesen wäre, besser gewesen, besser gewesen wäre?‘ zusammenfassen können. Im semantischen Mittelpunkt steht natürlich das Thema mit Variation. Bereits in der ersten Zeile tritt das erste **fette Hauptthema** „Parodie ergänzt – Parodie nicht ergänzt – Parodie ergänzt“ auf. Dies wird dann zu einem sprachlichen Abstraktum abgewandelt und tritt als zweites **fettes Hauptthema** „Problem – Problem – Problem“ auf. Das zweite Thema variiert das erste inhaltlich. Beide Themen hängen im Sinne der Jakobson’schen poetischen Sprachfunktion auch über eine lautliche Ähnlichkeitsbeziehung, d.h. über das anlautende „Par/Pro“ zusammen: „Parodie/Problem“. Von diesen fetten Hauptthemen leitet sich das **fette Nebenthema** „darüber nachdenken – darüber nachdenken“ ab. Bleibt man bei dieser auf musikalische Kompositionstechniken bezogenen Betrachtungsweise, dann wird das kapitalisierte NATURGEMÄSS zu einer Verzierung, die Bernhard recht symmetrisch am Anfang, in der Mitte und am Ende des Textes als eine Art sprachlichen Triller und zugleich als Bernhard’sches Kennmotiv anbringt, wodurch er zugleich einen semantischen Akzent setzen kann.

Es stellt sich angesichts dieses Befunds die Frage, ob dieses Kunststückhafte etwas mit Rhetorik zu tun hat, und es wird Sie vielleicht überraschen, wenn ich etwas zögernd sage: nicht ohne Weiteres. Warum habe ich Zweifel an der Zuständigkeit der Rhetorik und warum zögere ich dabei? Für mich als Rhetoriker wäre die Lage klar, wenn hier tatsächlich und unmissverständlich ein rhetorischer Fall vorliegen würde, d.h. wenn Thomas Bernhard mit seinem Brief Frau Kipphoff unter normalkommunikativer Rahmensetzung von etwas Bestimmtem mit hohem Verbindlichkeitsgrad überzeugen wollte. Anders gesagt: wenn Bernhard Frau Kipphoff zum Wechsel von einer mentalen Position A hin zu einer neuen Position B bewegen wollte.<sup>28</sup> Das maßgebliche rhetorische Persuasionskriterium scheint mir hier aber nicht ohne Einschränkungen anwendbar. Zumindest müsste man darüber ausführlich diskutieren. Sehr viel klarer scheint mir zu sein, dass Bernhards Textur ganz wesentlich auf sprachästhetische Kalküle rückführbar ist. Der Nietzsche-Inspirator Gustav Gerber hat diesen sprachästhetischen Ansatz in seinem Buch ‚Die Sprache als Kunst‘ von 1871/73 unter der Rubrik *Sprachkunst* subsumiert und kategorisch von der *Dichtkunst* unterschieden, die ihrerseits auf dem Fiktionalitätskriterium in Hinblick auf die Konstruktion von *possible worlds* beruht, wie man mit der Mögliche-

---

<sup>28</sup> Vgl. Joachim Knape, Persuasion, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 874–907; vgl. Joachim Knape, Persuasion und Kommunikation, in: Josef Kopperschmidt (Hg.), Rhetorische Anthropologie, Studien zum Homo rhetoricus, München 2000, S. 171–181.

Welten-Theorie sagen könnte.<sup>29</sup> Gérard Genette hat diese Unterscheidung dann 1991 in seinem gleichnamigen Literaturtheoriewerk auf das seit der Antike in unterschiedlichen Ästhetiken stark gemachte Gegensatzpaar von *Fiktion und Diktion* (dt. 1992) gebracht.<sup>30</sup> Sprachkunst im Gerber'schen Sinn kann man auch in Texten pragmatisch-verbindlicher Kommunikationsvorgänge antreffen. Insofern haben wir es bei dem Thomas-Bernhard-Brief an Kipphoff zwar mit einem lebensweltlich-verbindlichen Brief zu tun, der aber sprachästhetisch überformt und daher auch in die sprachkünstlerische Ästhetiktradition integrierbar ist. Jetzt wird mein Zögern verständlich. Der Brief ist als pragmatisch definierte Gattung rhetorisch hoch interessant, wird als solcher auch immer wieder literarisch fingiert. Doch wie steht es mit der im vorliegenden Fall gleichzeitig auftretenden Sprachkunst, die ja oft nach einem theoretisch wenig fundierten Alltagsverständnis von *Rhetorik* eben gerade als *rhetorisch* angesehen wird?

Einerseits nimmt die moderne Rhetoriktheorie die von dem glänzend systematisch denkenden Philosophen Aristoteles im dritten Buch seiner *Rhetorik* formulierte Abgrenzung der Rhetorik von der bloßen Sprachkunst ernst. Das ganze zu seiner Zeit bereits systematisierte Figurenarsenal, so Aristoteles sinngemäß, führe die pragmatischen Prosatexte der Oratoren zu nahe an die Texte von Poeten heran, was man beispielhaft an den ästhetisch stark überkodierte Reden – wie man heute sagen würde – des Sophisten Gorgias sehen könne. Daher sei von solchen Ausdrucksformen Abstand zu nehmen. Nur für die Metapher gilt dies bei Aristoteles nicht. Insofern ist die ganze rhetorische Figurenlehre aus fundamentalrhetorischer Sicht ein rhetorisches Sekundärgebiet, nur Teil der Organonlehre.

Andererseits pflegt die Rhetorik in römischer Tradition aber durchaus auch diesen Sektor der Figurenlehre intensiv. Im Kapitel *Elocutio*, d.h. in ihrer Formulierungs- und Figurenlehre, hat die Rhetorik im Verlauf der Geschichte einen reichen Fundus solcher sprachästhetischer Überkodierungsvarianten gesammelt. Jedoch – das muss deutlich gesagt werden – sind diese Figuralstrukturen, vom Standpunkt moderner, strenger gefasster Rhetoriktheorie aus betrachtet, nur dann auch rhetorisch interessant, wenn sie tatsächlich in rhetorischen Fällen, d.h. in persuasiven Kommunikationsakten aktiviert bzw. funktionalisiert werden. In den Schulen beherrschte die Figurenrhetorik, die – wie gesagt – theoretisch eigentlich nur eine auxiliäre Unterabteilung darstellt, über Jahrhunderte die Auffassung von Rhetorik als Disziplin und führte das Fach dementsprechend auch spätestens seit dem 18. Jahrhundert ins epistemische Abseits. Gérard Genette und Chaïm Perelman sprechen von dieser reinen Eloquentienrhetorik als einer verkümmerten „restringierten Rhetorik“ (*rhétorique restreinte*), die vom theoretischen Kern des Faches wegführt.<sup>31</sup> Mit anderen Worten: Aus be-

<sup>29</sup> Vgl. Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*, 2. Aufl., Berlin 1885.

<sup>30</sup> Vgl. Genette, *Fiktion und Diktion* (Anm. 16); vgl. Joachim Knappe, *Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300–1700*, Wiesbaden 2006, S. 56.

<sup>31</sup> Gérard Genette, *Die restringierte Rhetorik*, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 229–252 (frz. Original: *La rhétorique restreinte*, in: *Communicati-*

stimmten historischen Gründen hat die Rhetorik eine sprachästhetische Systemstelle, die wir heute – unter den Bedingungen moderner Fachsystematik – als Schnittmenge von Poetik bzw. Sprachästhetik und moderner Stilistik sehen, und die wir seit dem 18. Jahrhundert treffender unter der damals entstandenen Rubrik ‚Ästhetik‘ (als Hilfsmittel der Rhetorik) einzuordnen gelernt haben. Bernhards Brief wäre erst dann Element eines rhetorischen Falls, wenn hier auch ein Überzeugungsvorgang, durchaus auch mit Hilfe sprachästhetischer Strategien, nachweisbar wäre. Aus praktischen Gründen widmet sich die moderne Rhetorikforschung (vor dem theoretischen Hintergrund einer Selbstständigkeit der Sprachästhetik) nach wie vor der Erforschung dieser subsidiären, als *Eloquenz* (Beredsamkeit) zu bezeichnenden Phänomene unter historischen, strukturalen und funktionalen Aspekten. In der *Beredsamkeit* kann der in einer Sprecherkultur angereicherte Ausdrucksschatz jederzeit auch persuasiv aktiviert und funktionalisiert werden. Im Interesse einer theoretisch fundierten Standortbestimmung muss der modernen Rhetorik jedoch daran liegen, den sprachästhetischen Fall (jemand formuliert wohlgeformt) vom eigentlichen rhetorischen Fall (jemand bedient sich eventuell dieser Wohlgeformtheit, um damit andere zu beeinflussen) zu unterscheiden.

Bei meinen Überlegungen geht es nur darum zu klären, inwieweit die Rhetorikfrage in die literarische Kommunikation hineinreicht. Diese Frage stellt sich bei jenen Texten mit besonderer Schärfe, die deutlich unter Prämissen der Fiktionsästhetik entstanden sind. Man könnte hier einfach sagen, dass die Rhetorik bei Texten dieser Art ihre Zuständigkeit endgültig verloren hat, weil sie sonderkommunikativen *frames* unterliegen und entsprechende Erwartungshaltungen generieren, sich mithin der *actual-world*-Beurteilung entziehen und nur *possible worlds* für die Imagination konstruieren, kurz: weil sie entpragmatisiert und damit ohne Verbindlichkeitsanspruch im Kommunikationszusammenhang stehen. Hat die Rhetorik hier also das Feld der Poetik, Ästhetik und Literaturwissenschaft zu überlassen?

Damit bin ich wieder bei unserem Ausgangsfall ‚Zamponi‘. Literatur, wie jede andere Kunst, kann für sich natürlich sonderkommunikativen Status beanspruchen, und sie tut es seit Menschengedenken. Normalerweise stellen sich die Teilnehmer an einem ästhetisch markierten Kommunikationsgeschehen stillschweigend und bereitwillig unter den Kunst- oder Fiktionskontrakt, gehen davon aus und erwarten, dass die Grice’schen Maximen modifiziert oder gar suspendiert werden (z.B. bei Fiktionen die Wahrhaftigkeitsmaxime oder bei der Sprachkunst, wo im Gegenteil Redundanz, Verwirrspiel und Ähnliches geradezu verlangt werden, die Ökonomiemaxime), und die Teilnehmer an der Kunstkommunikation akzeptieren meist auch die spezifischen kulturellen Settings für

---

ons 16 (1970), S. 158–171); Chaim Perelman, *Das Reich der Rhetorik: Rhetorik und Argumentation*, München 1980, S. 7 (frz. Original: *L’empire rhétorique: rhétorique et argumentation*, Paris 1977, S. 12); Joachim Knape, *Allgemeine Rhetorik. Stationen der Theoriegeschichte*, Stuttgart 2000, S. 298.



„Kunst“.<sup>32</sup> Während der standardkommunikativ-pragmatische Rahmen etwa im Fall von Gerichtskommunikation für alle Beteiligten ein Höchstmaß an Verbindlichkeit und Sanktionsernst definiert, entscheidet unter den Bedingungen des ästhetischen Spiels allein der Adressat, also der Leser oder Hörer, ob das gedankliche Angebot des Werkes, die Gerichtssaalfiktion, für ihn lebensweltliche Relevanz bekommt oder nicht.<sup>33</sup>

Thomas Bernhard hat das Prosastück *Exempel*, wie gesagt, ausdrücklich als „Dichtung“ bezeichnet und damit eine bei ihm verhältnismäßig selten auftretende Festlegung getroffen. Nun könnte man mit Blick auf meine obigen Ausführungen zu dem Schluss kommen, dass sich angesichts dessen die Rhetorikfrage gar nicht mehr stellt. Doch nicht nur die Geschichte der Verfolgung und Diskriminierung von Literaten und Künstlern aller Art zeigt, dass auch klar markierte Kunstwerke immer wieder unter eine Art Repragmatisierungsdruck geraten und von den Adressaten immer wieder auch in den Verstehenszusammenhang der Eigentlichkeit zurückgeführt werden. Die Dichtkunst sollte sich entpragmatisiert und situationserlöst, d.h. unter den Prämissen der Werkhaftigkeit positionieren können, tatsächlich aber wird literarischen Werken dann doch immer wieder statt spielerischer Unverbindlichkeit hohe lebensweltliche Verbindlichkeit zugeschrieben. Das geschieht nicht nur bei den Werken eines Autors wie Thomas Bernhard, der – wie wir gesehen haben – beinahe systematisch mit Rahmenbrechungsphänomenen arbeitet und insofern die von mir diskutierten Verstehenskonflikte bewusst provoziert.

Diese Adressatenreaktion hat etwas mit den kognitiven Integrationsmechanismen im Rezeptionsvorgang zu tun, die ebenfalls bei erklärtermaßen rein fiktiven Texten anfallen und die viele Dichter ganz bewusst einkalkulieren. Mit anderen Worten: Auch Texte der Dichtkunst entstehen meist nicht nur aufgrund eines einzigen Produktionskalküls, also des ästhetischen. Nicht selten sind die Dichter darauf aus, ihren Adressaten auch eine Idee, eine Weltsicht, ein philosophisches oder politisches Konzept zu vermitteln. In seiner ‚Poetik‘ hat Aristoteles diese kognitive, erkenntnisbezogene Schicht einer Dichtung als die rhetorische Schicht identifiziert. Was im dichterischen Text mit dem Erkenntnisvermögen oder der „Gedankenführung“, so Fuhrmanns Übersetzung des Begriffs *diánoia* aus dem 19. Kapitel der *Poetik*, zusammenhänge, falle ins Gebiet der Rhetorik, sagt Aristoteles. Damit zeigt sich eine Brücke zwischen *possible* und *actual world*. Ich möchte das, was hier als realweltlich integrierte Einsichtsgewinnung durch Dichtung angesprochen ist, den *rhetorischen Faktor* der Literatur nennen.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Knappe, *Rhetorik der Künste* (Anm. 4), S. 905.

<sup>33</sup> Zum Spielcharakter siehe Knappe, *Rhetorik der Künste* (Anm. 4), S. 899.

<sup>34</sup> Zum „rhetorischen Faktor“ in Texten siehe auch Knappe, *Was ist Rhetorik?* (Anm. 19), S. 121 und Joachim Knappe, *Zur Theorie der Spielfilmrhetorik mit Blick auf Fritz Langs „M“*, in: Urs Büttner / Christoph Bareither (Hgg.), *Fritz Langs „M - Eine Stadt sucht einen Mörder“*, Texte und Kontexte, Würzburg 2010, S. 15–32, hier S. 23–32; zu den lebensweltlichen Auswirkungen

Die Rhetorik stellt damit, produktions-theoretisch gewendet, neben das fiktion-ästhetische und das sprachkünstlerische Kalkül zusätzlich auch noch ein rhetorisches Kalkül, das sich der beiden anderen Kalküle durchaus bedient, sie für eigene Zwecke funktionalisiert. Auf Adressatenseite wird dies oft durchaus auch gesucht und erwartet. Adressaten inferieren regelmäßig Botschaften, nehmen eigene Rückschlüsse vor, auch wenn der Autor sie vielleicht gar nicht bewusst konstruiert hat, d.h. Adressaten erwarten unabhängig vom Autorwillen regelmäßig auch ein rhetorisches Kalkül, also ein Produktionskalkül, das auf die Vermittlung lebensweltlich integrierbarer Einsichten und auf Erkenntnis zielt. Solch eine Suche nach Botschaften gelingt meistens auch ohne auktoriale Steuerung,<sup>35</sup> weil das semantische Universum der Sprache jedem Adressaten, der darauf aus ist und eigene Wege bei der Rezeption gehen will, weite Verstehensspielräume ermöglicht. Als Rhetoriker kommt man angesichts dieser Phänomene zu dem Schluss, dass nur derjenige Autor als Kommunikator in der Gesellschaft als bedeutsam unter den unzähligen anderen Literaten wahrgenommen wird, der auch in der genannten rhetorischen Hinsicht etwas zu sagen hat. Die Rhetorik als Disziplin jedenfalls interessiert sich letztlich nur dann auch wirklich für die Kommunikatorrolle ‚Schriftsteller‘ oder ‚Dichter‘.

Bei der Zamponi-Geschichte allerdings braucht sich der Leser diese interpretatorische Freiheit gar nicht zu nehmen, braucht gar nicht selbstständig auf die Suche nach der Existenz von Botschaften zu gehen. Im schon erörterten Metadiskurs über diese Geschichte, und eine Geschichte im narratologischen Sinn ist es zweifellos, egal ob sie auf Nominal- oder Realreferenz setzt (d.h. ob es um Zamponi als Chiffre oder als historische Person geht), gibt Bernhard an, es handele sich um eine „philosophische Dichtung“ bzw. um ein „Prosastück, das nicht ohne Philosophie“ sei,<sup>36</sup> ja, er nimmt darüber hinaus auch noch selbst eine sehr genaue Textsortenzuschreibung vor: Es sei eine „Parabel“. Damit ist der Leser explizit aufgefordert, eine rhetorisch relevante Botschaft zu abduzieren, denn eine Parabel ist – so kann man in einer Definition neueren Datums lesen – eine „kurze, fiktionale Erzählung in Vers oder Prosa, die durch Transfersignale dazu auffordert, einen anderen als den wörtlichen, nämlich einen in irgendeiner Weise lebensbedeutsamen Sinn in ihr zu suchen“.<sup>37</sup>

Wie gesagt, viele Leser brauchen kein „Transfersignal“, um in Dichtungen „lebensbedeutsamen Sinn“ zu suchen. Sie nehmen einfach an, dass Literatur immer auch einen rhetorischen Faktor besitzt, Botschaften enthält und über deren Generierung Einfluss auf das Bewusstsein von Menschen ausüben will. Das

---

des Erlebens fiktionaler Welten siehe Markus Appel, *Realität durch Fiktionen. Rezeptionserleben, Medienkompetenz und Überzeugungsänderungen*, Berlin 2005.

<sup>35</sup> Der Zusammenhang von Steuerung (Moderation) und Hervorrufung (Evokation) in literarischen Texten sowie sieben mögliche, autorgesteuerte Orientierungsaspekte werden abgehandelt bei Knappe, *Rhetorik der Künste* (Anm. 4), S. 916–924.

<sup>36</sup> *Oberösterreichische Nachrichten* vom 22.1.1979.

<sup>37</sup> Bernd Auerochs, *Parabel*, in: Metzler Literatur Lexikon, 3. Aufl., Stuttgart / Weimar 2007, S. 567f.

setzt den Inferenz- oder Abduktionsprozess in Gang, weil viele Leser mit dem imaginativen Erleben einer literarischen *possible world* allein, nur für sich genommen, nicht zufrieden sind. Im vorliegenden Fall jedoch gibt Thomas Bernhard auch im Text selbst mit der Überschrift „Exempel“ ein Transfersignal. Jeder literarisch kundige Leser weiß, dass zu einem Exempel immer auch eine explizit oder implizit formulierte These oder eine Auslegung, also eine *Moralisatio* gehört, die uns den lebensweltlich relevanten Sinn der konkreten Ereignisse mit auf den Weg gibt und das Exempel veranschaulichen soll. Eine gattungsbedingte Zweiteiligkeit liegt auch bei unserem Text vor. Die Geschichte beginnt mit einem *Promythion*, folglich einer vorangestellten *Moralisatio* (üblicher wäre ein angehängtes *Epimythion*). Die eigentliche Exempelgeschichte kommt hier erst zum Schluss. Man denkt unwillkürlich an die Worte des Bernhard'schen Weltverbesserers: „Es ist ja kein Kunstwerk einerseits / weil es sich um Philosophie handelt / andererseits ist es das Kunstvollste“, ja, „Musik sollte es sein / einerseits / Aber die Musik gibt der Philosophie die Geistesblöße“.

Die Exempelgeschichte selbst findet sich also im Schlussteil und besteht aus drei kunstvoll kombinierten Sätzen, über deren Kleist-Bernhard'sche Struktur ich an dieser Stelle nichts weiter sagen will.<sup>38</sup> Das Exemplarische liegt in der Story. Sie erzählt eigentlich nur, wie der Richter Zamponi einen Verbrecher verurteilt, nach der Urteilsverkündung aufsteht und sagt, er werde jetzt ein Exempel statuieren, sodann eine Pistole zieht und sich selbst erschießt. Das ist der harte Plot. Wir erfahren weder etwas über Motive noch über Hintergründe oder weitere Zusammenhänge. Im Mittelpunkt des Handlungsablaufs steht die nach dem Urteil erfolgte Ankündigung des Richters, er werde jetzt „ein Exempel statuieren“. Unter Brechung jeglicher konventionellen Erwartung und in paradoxer Umkehrung der vermuteten Verhältnisse wird überraschenderweise nicht der Kriminelle, an dem ja gemäß Sprachgebrauch das Exempel hätte statuiert werden müssen, erschossen, also mit äußerster Härte bestraft, sondern der vordergründig unschuldige Richter selbst, und dann auch noch durch eigene Hand. Das ist eine Herausforderung an die Abduktionskunst der Leser.<sup>39</sup> Hier kurz die nächstliegende Interpretation: Es ist offensichtlich, dass im Geschehen eine radikale Umkehrung der üblichen Verhältnisse stattfindet. Am Exponenten des Rechtswesens wird das Exempel statuiert, nicht am Exponenten der anderen Seite, der Seite der Schuld und des Vergehens. Der Richter richtet sich selbst. Ist er vielleicht selbst schuldig? Thomas Bernhard bietet uns im *Promythion* ei-

---

<sup>38</sup> Man sah in Bernhards Prosa auch bereits Parallelen zu Stüfters Syntax; siehe Franz Eyckeler, *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin 1995, S. 123–131.

<sup>39</sup> Zum Problem der Abduktion siehe Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987 (ital. Original: *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975); Umberto Eco, Hörner, Hufe, Sohlen. Einige Hypothesen zu drei Abduktionstypen, in: Ders. / Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei*. Dupin, Holmes, Peirce, München 1985. (ital. Original: *Il segno dei tre*, Milano 1983); siehe auch Knappe, *Zur Theorie der Spielfilmrhetorik mit Blick auf Fritz Langs „M“* (Anm. 34), S. 25–27.

nen noch etwas weiter gehenden Erkenntniszusammenhang an. Für ihn hat der Text ja eine, wie er sagt, „philosophische“ Dimension. Damit ist eine durchaus in den verbindlichen Lebenskontext integrierbare Sinndimension angesprochen, die der Dichter als Angebot in den Raum stellt. Bernhard selbst hat sich zweifellos auch als eine Art Dichterphilosophen, zumindest als philosophischen Kopf gesehen, freilich fernab aller Schulphilosophie, die bei ihm nur dem Namen nach vorkommt. Vielleicht hat er sich die an den Schriftsteller im Stück gerichtete Bemerkung des Generals im dritten Akt bzw. „Satz“ seiner *Jagdgesellschaft* auf den Leib geschrieben: „Habe ich recht daß / was Sie schreiben / etwas durchaus Philosophisches ist / Wenn Sie es auch als Komödie bezeichnen / Oder habe ich recht / wenn ich sage / was Sie schreiben ist Komödie / während Sie selbst behaupten / es handele sich um Philosophie“?

Zu den Besonderheiten der Kunstkommunikation gehört allerdings, dass der literarisch interessierte Adressat mit diesem Angebot als einem spielerischen (und im Status poetischer Unverbindlichkeit verbleibenden) umzugehen gelernt hat. Unter dieser Prämisse sucht der Rhetoriker bei einer Textanalyse die gewählte literarische Beeinflussungsstrategie. Im vorliegenden Fall finden wir sie in der Struktur eines Induktionsbeweises, den schon Aristoteles empfiehlt. Das Promythion stellt gewissermaßen die These auf, für die dann das Exempel den induktiven Einzelfallbeweis liefert. Ein Gerichtserfahrener leuchtet den Gerichtssaal schlaglichtartig als Bühne aus, auf der uns, so Bernhard, das „menschliche Elend“ der Welt beim institutionellen Umgang mit Recht und Unrecht oder Schuld und Sühne zwischen Richtern und Angeklagten mit seiner, wie es heißt, „Absurdität“ vor die Augen tritt. Naturgemäß kann sich dem niemand „lebenslänglich“ aussetzen, „ohne verrückt zu werden“. Unwillkürlich denkt man da etwa an Kleists *Michael Kohlhaas* oder seine Anekdote *Tagesereignis* aus den *Abendblättern* (vom 7. November 1810). Bernhard weiter: „An jedem Tag im Gericht“ wird dem Betrachter „das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglückliche, das Unglaublichste“, seien es „tatsächliche“ oder auch „nur angenommene“ Verbrechen, „vorgeführt“. Und wenn der Richter Zamponi dann ein Exempel statuiert, ist es ein Exempel dieser Absurdität.

Bernhard ‚redet‘ mit uns, indem er schreibt und uns an seinem Denken teilnehmen lässt. Was er sagt, kann einerseits den Charakter rhetorischer Kündigung haben, andererseits den einer poetischen Kunstweltkonstruktion. Dabei entstehen Fiktionen, aber auch Urteile über die Welt, über konkrete Menschen, über Länder, und es entsteht all das im Text, was sich sonst noch so denken lässt. Was sich für ihn selbst als der Redefluss seines Lebens darstellt, wird der Gesellschaft per Medien, in Büchern, Journalen, Zeitschriften, Zeitungen usw., und mit bestimmten Gattungserwartungen übermittelt. In jedem Einzelfall stellt sich da die Frage nach dem sonderkommunikativen Status neu. Was eigentlich gehorcht in diesem nachträglich rekonstruierbaren, veröffentlichten Äußerungsfluss besonderen literarischen Regeln? Thomas Bernhard hat sich zweifelsohne in einer speziellen Kommunikatorrolle, in der Rolle des Künstlers gesehen, sie in ganz eigener Weise verstanden, doch besondere Beeinflussungsintentionen

habe er nicht gehabt: „Sie können Eindrücke aufschreiben, die Sie haben“, sagt Bernhard 1986 im Fleischmann-Interview auf die Frage nach seinen dichterischen Absichten: „Da gibts Zukunftsvisionen; haben Leut wie ich auch.“ Doch über das, was Wissenschaftler interessiert, etwa welchen Status all die historischen Anspielungen im Verbund mit Fiktionen in seinen Texten haben, sagt er nichts Sicheres. Was er auf seine literarische Weise anderen mitteilt, soll einfach „ausstrahlen“, wie er betont. Das ist alles.

## Lächerlich, charakterlos, furchterregend. Zu Thomas Bernhards Rhetorik der Bezichtigung

### 1. Aus dem Hinterhalt

Für eine breitere Öffentlichkeit war Thomas Bernhard während seiner literarischen Karriere nicht nur der erfolgreiche Verfasser von Romanen, Erzählungen und Theaterstücken. Gleichzeitig avancierte er auch als Auslöser teilweise spektakulärer Skandale zum Gegenstand medialer Aufmerksamkeit. Die Art und Weise, wie er prominente Persönlichkeiten und Institutionen, nicht zuletzt aber sein Herkunftsland Österreich verbal aufs Korn nahm, hat seither immer wieder die Frage provoziert, inwieweit es sich dabei tatsächlich um individuelle oder (gesellschafts-)politische Kritik handelt – im Sinn einer differenzierten Auseinandersetzung mit persönlichen Verfehlungen und allgemeinen Missständen.

Der Autor selbst gebraucht in diesem Zusammenhang ein Wort, das sich vielleicht am besten für die Charakterisierung seiner aggressiven Sprech-Handlungen eignet – ob er sie nun in seinen fiktionalen Texten ausführt oder für diese Äußerungen als Person Thomas Bernhard selbst die Verantwortung übernimmt: er nennt sie „Bezichtigungen“. Die entsprechende Passage findet sich in seiner Erzählung *Wittgensteins Neffe* (1982). Bernhard beschreibt darin bekanntlich die Beziehung zwischen einem deutlich als autobiographisch ausgewiesenen Erzähl-Ich und einem nahen Verwandten des Philosophen Ludwig Wittgenstein – dem in der Wiener Szene bekannten Exzentriker Paul Wittgenstein. Diese reale Person<sup>1</sup> lässt sich in vielen ihrer Eigenheiten als paradigmatische Figur für zahlreiche Bernhard-Protagonisten lesen, die hart an der Grenze zur Geisteskrankheit, gleichzeitig aber mit außergewöhnlichen Geistesgaben ausgestattet, in einer Gesellschaft existieren, in die sie nicht hineinpassen und folglich als radikale Außenseiter zum Scheitern verurteilt sind.

Bernhard entwirft in seinem Text ein Szenario, in dem sein Protagonist die Menschen, die ins Blickfeld des Protagonisten gelangen, und die gesamte Welt, in der er zu existieren hat, mit jenen verbalen Attacken bedenkt, wie sie für die literarische Praxis des Autors charakteristisch sind. Dabei alliiert sich das Ich der Narration selbst mit der angesprochenen Vorgangsweise:

Er [Wittgenstein] war [...] ein ununterbrochener Bezichtiger. Da er ein unglaublich geschulter Beobachter und in dieser seiner Beobachtung, die

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu den Kommentar zu Thomas Bernhard, *Erzählungen III*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 13, hg. v. Hans Höller / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2008, S. 342–344; außerdem Camillo Schaefer (Hg.), *Hommage Paul Wittgenstein*, Wien 1980.