

“Anarchismus nach Gutsherrenart”

Auslöschung von Thomas Bernhard

Frank SCHWAMBORN

“Telegramm” und “Testament”: mit diesen beiden Worten sind die Texthälften von Thomas Bernhards *opus magnum* überschrieben:¹⁾ zwei dreisilbige, mit “T” beginnende, den Tod thematisierende, Schriftstücke bezeichnende (Fremd-) Worte, die auf der letzten Silbe betont sind, die gleichen Vokale aufweisen und sogar die gleiche Zahl von Buchstaben: zwei Titel-worte oder Wort-titel, die Texttypen bezeichnen, die für das Strenge, aber auch das Vertrauliche/Verbindliche einer zugleich sehr amtlichen und sehr persönlichen Verlautbarung eintreten. Sie bezeichnen beide Dokumente der Dringlichkeit, die auf etwas “Buchstäbliches” weisen, das auf größtmöglicher Behutsamkeit besteht im Umgang mit Geschriebenem..

“Amtlich” - wie auf einer Karteikarte - klingt auch die Einführung des Erzählernamens (“Murau, Franz-Josef”) durch einen unbekannt verbleibenden “Redaktor”, der als übergeordnete Erzählinstanz allein im ersten und im letzten Satz des umfangreichen Textes auftritt. Diese beiden Sätze, die das Erzähl-Ganze flankieren, fungieren wie eine Zange, die alles was dazwischen steht: den ganzen großen, deutlich auf die mündliche Rede hin intendierten Monolog des F.J.M. “in indirekte Rede setzt”. Nirgends sonst in Bernhards Prosa (außer vielleicht noch in *Beton*) ist die alles überlagernde Erzählinstanz zurückgenommener als hier. Durch diesen anonym verbleibenden “Herausgeber” erfahren wir, dass der erzählende Protagonist, der den Vornamen des letzten habsburgischen Kaisers trägt, 1934 - im Jahre der Errichtung des austro-faschistischen Ständestaates - geboren wurde, und 1983, kurz nach Fertigstellung seiner Niederschrift, die eben diesen Titel: “Auslöschung” tragen soll, verstorben ist. (Der Gedanke liegt nahe, dass der Verfasser des gleichnamigen, zeitgleich entstandenen Romans mit seinem eigenen Ableben in diesem Jahr gerechnet hat.) -

1) Entstanden war *Auslöschung*, sein bedeutendstes und umfangreichstes Prosawerk, bereits um 1981/82, doch erschien es erst als letztes, noch nach den später entstandenen *Alte (n) Meister (n)*. Bernhard hatte das Manuskript seinem Verleger (Siegfried Unseld) gegenüber einige Jahre zurückgehalten. Dass er es ihm 1986 schließlich, inmitten einer der vielen Auseinandersetzungen zwischen ihnen, aushändigte und einer Veröffentlichung zustimmte, hatte neben seinem sich verschlechternden Gesundheitszustand auch mit der damaligen politischen Situation in Österreich zu tun: dem Skandal um die NS-Verstrickungen des neu gewählten Bundespräsidenten Waldheim, dem Aufstieg der rechtsextremen FPÖ unter ihrem neuen Vorsitzenden Jörg Haider und der aufflammenden Debatte um den “Opfermythos” und die lang vertuschte Mitverantwortung Österreichs an den Verbrechen des “Dritten Reiches”. (Vgl. den Kommentar 9/525ff.)

Der Text beginnt wie folgt:

“Nach der Unterredung mit meinem Schüler Gambetti, mit welchem ich mich am Neunundzwanzigsten auf dem Pincio getroffen habe, schreibt Murau, Franz-Josef, um die Mai-Termine für den Unterricht zu vereinbaren und von dessen hoher Intelligenz ich auch jetzt nach meiner Rückkehr aus Wolfsegg überrascht, ja in einer derart erfrischenden Weise begeistert gewesen bin, dass ich ganz gegen meine Gewohnheit, gleich durch die Via Condotti auf die Piazza Minerva zu gehen, auch in dem Gedanken, tatsächlich schon lange in Rom und nicht mehr in Österreich zuhause zu sein, in eine zunehmend heitere Stimmung versetzt, über die Flaminia und die Piazza del Popolo, den ganzen Corso entlang in meine Wohnung gegangen bin, erhielt ich gegen zwei Uhr Mittag das Telegramm, in welchem mir der Tod meiner Eltern und meines Bruders Johannes mitgeteilt wurde. *Eltern und Johannes tödlich verunglückt. Caecilia, Amalia.*” (9/7) ²⁾

Die Nord-Süd-Entgegensetzung, die *Auslöschung* durchzieht, hebt an schon in den Namen und Klängen der Straßen und Orte dieses mäandernden Eröffnungssatzes, der “in nuce” das ganze Werk enthält. In seiner Umständlichkeit und zerfahren wirkenden Überladenheit sticht er ab von der sprachverknappten Kürze des Telegramms, das schockartig hineinplatzt in die Heiterkeit des “Römers”. Was folgt, ist eine einzige große, absatzlose Abschweifung und Assoziationsfolge der Gedanken und Gefühle, die diese Todesnachricht im Empfänger auslöst. Man könnte diesen virtuosen Wortestrom als Kompensationshandlung lesen, als vielbödigen Resonanzraum, als großangelegte Rekapitulation, mit der der plötzlich und unerwartet zum alleinigen Erben einer verhassten Herkunft aufgestiegene “Privatdozent”: der bessergestellte Außenseiter-Intellektuelle zum einen seine kaum verhohlenen Triumphgefühle verbal zu überdecken sucht, zum anderen sich selber gegenüber Rechenschaft abzulegen sucht sowohl über die eigene Existenz als auch über “die andere”: die als solche.

Denn so sehr er sich seiten- und passagenweise in rezividierenden “Beschuldigungssturzbächen” an den “Seinigen” abarbeitet, seinen Antipathien die Zügel schießen lässt, so sehr kippt das Textgefüge (das Textgewoge) auch immer wieder um in Phasen und Phrasen des Innehaltens und Irrewerdens an sich selbst, in Anwandlungen von “Ehrlichkeitsmaskeraden” und Auto-Aggressionen. Die dann aber sogleich auch wieder umgestürzt und zurückgenommen werden, um neuen Tiraden Platz zu machen gegen *Wolfsegg und alles was damit zusammenhängt*. Der sachlichkeitsbeflissene Feststellungston, die um Fassung ringende Berichterstattepose, gleitet immer wieder ab in hemmungslose (aber wohlkomponierte) Polemik und Polarisierung. Es ist diese auto-dialogische Umschlägigkeit des kurzatmigen Wortmächtigen, die dem Leser seinerseits den Atem raubt, wenn er sich

2) Thomas Bernhard wird nach der 22-bändigen Werkausgabe zitiert: “Thomas Bernhard. Werke”, hrsg. v. Martin Huber und (bis zu dessen Tod 2008) Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2003-2015 (ab 2010: Berlin).

durch diese abschnittlose Wortmusik hindurchkämpft oder tragen lässt.

Die Leserbriefe auf Muraus Schreibtisch bei Erhalt des Telegramms, die seine Veröffentlichungen (zu Hause, in Österreich) provoziert haben, verfolgen den “Nestbeschmutzer” bis hierher in sein römisches Exil (sie stellen einen “shit-storm” dar *avant la lettre*) : “Ich ziehe Österreich andauernd in den Schmutz, sagen diese Leute.” (9/17) Der Empfänger sieht das genau anders herum: “Die Rückkehr nach Österreich bewirkt jedesmal einen totalen Beschmutzungseffekt.” (9/507) Die “andere Post” auf seinem Schreibtisch stellt zu diesen pöbelhaften Anfeindungen ein wohlthuendes Gegengewicht dar: die Briefe und Notizzettel von Eisenberg, Maria, Spadolini: das ist das “network” der wenigen ihm freundschaftlich Verbundenen, die seine intellektuellen Wegbegleiter sind und ihn auch ihrerseits als Ansprechpartner schirmen.

Damit ist das große Gegeneinander bezeichnet, das *Auslöschung* durchzieht: hier die Weltläufigkeit, dort die Provinzialität; hier die Lektüre, dort der “Geschäftsgeist”; hier die Bibliotheken, dort die Buchhaltung; hier die kultivierte, mediterrane, die “heitere” Gambettiwelt, die Ergehungen auf dem Pincio, in den Gärten der Villa Borghese - dort die in ihrer Entwicklung “stehengebliebene” (“sie hatten alle schon um das zwanzigste Jahr zu leben aufgehört” - 9/61), die düstere, die als ebenso gewinnsüchtig wie geschichtsbelastet beschriebene heimatliche Hinterwäldlichkeit. Das ist die Antithetik, das Denken in Oppositionen, das die Forschung bei diesem Autor immer wieder konstatiert hat. Aber es macht eben das Großartige dieser Prosa aus, dass dieser idealtypisch festgeschriebene Gegensatz im Zuge der Wortsuada auch immer wieder aufgebrochen und in Frage gestellt wird. Etwa wenn da plötzlich so ein resignierter / desillusionierter Satz steht wie: “Die Intellektuellen sind die nichtssagenden, völlig einflusslosen Episodisten auf dieser skrupellosen, alles krankmachenden Arbeitsbühne.” (9/76) (Schon in dem frühen, skizzenhaften Prosaversuch *In der Höhe. Rettungsversuch. Unsinn*, der erst 1989, dreißig Jahre nach seiner Niederschrift erschien, hatte der selbstkritische Satz gestanden: “der Charakter des Schriftstellers rangiert noch unter dem Charakter der Kaufleute.” - 11/13) Der Kritisierende ist immer auch der Kritisierte. Der Erzähler von *Auslöschung* fällt sich immer wieder selbst ins Wort, kehrt es um und gegen sich, er zieht gewissermaßen dem eigenen Sermon den Boden unter den Füßen weg, und DAS ist es, was ihn (wenn überhaupt) glaubwürdig erscheinen lässt.

Mit der - gebrochenen - Parteinahme für Geistigkeit einher geht ein Ethos von Weitergabe und selektiver Jüngerschaft, von Mittlerschaft und “Tradition” im ursprünglichen Wortsinn: in der Lehrer-Schüler-Beziehung erst zwischen Muraus Onkel Georg und seinem Neffen, dann zwischen diesem und Gambetti. Der junge Italiener (der gleichfalls wie Murau aus wohlhabender Familie stammt, aber durch die Lektüre von frühsozialistischen Autoren wie Bakunin und Kropotkin von seinem Lehrer bewusst und offenbar erfolgreich zum Anarchisten “bekehrt” wurde) wird diesem zum Inbegriff von Aufnahmebereitschaft, Lernbegierde und mediterraner Lebenskunst: der poetisch-anarchische “Umweltverzauberer”

Gambetti ist das fleischgewordene Antidot zum Feindbild von "Wolfsegg". Zwischen ihm und Murau herrscht ein ideales, weil reziprokes: ein Austauschverhältnis von "Lehrer" und "Schüler". All die vielen Autorennamen und Buchtitel, die *Auslöschung* schon von der ersten Seite an durchgeistern, tragen dazu bei, aus der von Murau geplanten Schrift mit dem Titel "Auslöschung" einen "Antibildungsroman" zu machen, der dazu angetan ist, den Leser-Schüler literarisch, philosophisch (und nicht zuletzt politisch) auf "Abwege" zu führen.

Wie ehemals sein Mentor: der "kultivierte" Onkel Georg in Cannes ("in allen möglichen selbstverständlich maßgeschneiderten Pariser Leinenanzügen am Meeresufer" - 19/29) gibt sich Murau als eine Art "Paria de luxe". Auch dieser Onkel hatte bereits gegen die "Geistfeindlichkeit" Wolfseggs rebelliert. Er war es, der dem Gefährdeten von früher Kindheit an zu Hilfe kam, indem er ihm "die Literatur als das *Paradies ohne Ende* geöffnet" hatte. (9/28) Eine alternative imaginäre Ahnengalerie des Geistes hatte er ihm eröffnet, und der junge Murau hatte sie begierig aufgegriffen, um sie nun seinerseits weiterzugeben an seinen Schüler Gambetti. "Mein Onkel Georg hat mir die Musik und die Literatur aufgeschlüsselt und mir die Komponisten und die Dichter als lebendige Menschen nahegebracht." (9/36) "Mit Bedacht und mit Behutsamkeit" (9/29) hatte dieser Onkel den Neffen eingeführt in seine Geisteswelt und ihn damit seinen Eltern entfremdet: indem er ihm eben jene bibliophilen Charakterzüge einflößte, die den "Seinigen" so völlig abgingen. Der Name Murau klingt an "Saurau" an, (den Fürsten in *Verstörung*), aber in "Murau" sind auch die "Mauern von Wolfsegg" von ihrem romanischen Wortstamm her "Name geworden", die immer wieder angerufen werden: "Gäbe es die Meinigen nicht und nur die Mauern, in welchen sie leben, (...) ich müsste Wolfsegg als den Glücksfall eines Ortes für mich empfinden." (9/15 - "In diesen kalten, weißgekalkten Mauern..." schreibt er, in Anklang an Sarrastros berühmte Arie aus der *Zauberflöte*. - 9/290) Wie der Text changiert zwischen den "Mauern" und den "Meinigen", so pendelt er gedanklich hin und her zwischen der nördlichen "Provinzhölle", die sie beherbergen, und der südlichen "Weltstadt", die ihm gerade in ihrem "Chaos" eine paradoxe Zuflucht bot.

Auch der besagte Onkel Georg hatte schon sein Erbe "abgeschenkt" (an einen Bediensteten). Auf seinem josephinischen Schreibtisch hatte eine Platte aus Carraramarmor gelegen, und die beseligende Kälte dieser *Carraramarmorplatte* (9/149) hatte ihn zum Schreiben angeregt: eine gegenseitige Befruchtung also aus Nord und Süd: die geographische Brückenlage Österreichs als geistiges Stimulans! Beim Onkel wie beim Neffen hat dieses nord-südliche Lavieren - wie auch ihr "Privatisieren" und Dilettieren im Geistigen etwas genüsslich Grenzen Überschreitendes. Erst verbotenes Lesen, dann Verbotenes lehren: das hat der Neffe seinem Onkel abgeschaut. "Er liebte die französische Literatur und das Meer". (9/25f.) - "Auch ich habe zeitlebens die Literatur und die Bücher und das Meer geliebt." (9/26) "Und was ist ein Land ohne Meer!" (9/34) ruft er emphatisch aus - offensichtlich eine Spitze gegen das geschrumpfte, küstenlose (nur noch deutschsprachige) Binnen-Österreich, das heute nur noch einen Schatten darstellt von seiner einstigen, bis zur Adria reichenden Größe (eine Anspielung auf Ingeborg Bachmanns im Text gepriesenes, trotzig utopisches

Gedicht *Böhmen liegt am Meer*).

Denn auch der Onkel Georg war ja in seinem Haus an der Riviera, mit I. B. zu reden, “ans Meer begnadigt” worden. Diese hell leuchtende, mediterrane alternative Onkelwelt, die an das alte Habsburg seines Vornamens appellierte, hatte dem jungen Murau neben seiner Liebe zu den Büchern “die Wissenschaft des Reisens als eines der größten Vergnügen, die die Welt anzubieten hat” (9/37) erschlossen: “Ich liebte Landkarten über alles.” (9/68) ³⁾

Murau ist im Fahrwasser dieses Onkels zu einem modernen Taugenichts gereift, der zwar mit seinem Herkommen auf Kriegsfuß steht, zugleich aber auf das selbstverständlichste von den monatlichen Wechseln lebt, die er von seiner verhassten Familie einstreicht. “Die Unsumme”, die F.J. Murau im Lauf der Jahre sozusagen parasitenhaft für “seine ekelhaften Geisteszwecke verschwendet” hat, wird ihm von den Seinen stetig vorgehalten. (“Der Herr Sohn geht in Rom spazieren, während wir hier schwer arbeiten” - 9/472: diese behauptete “Arbeits-ethik” der Eltern erscheint allerdings auch ihrerseits umso philiströs-verlogener, als es sich hier ganz offensichtlich um ein “Arbeiten-Lassen” handelt. - vgl. 9/74.)

Es ist der alte Romantiker-Topos von der unüberbrückbaren Kluft zwischen Bürger- und Künstlertum, der in dieser Konstellation einer tiefgehenden wechselseitigen Abneigung grimmige Urstände feiert. (“Ich hasse Drucksachen” / “Ich hasse sogenannte Wirtschaftspost” - 9/407) Darauf weist sein Abscheu gegen “Leitzordner” (9/409), aber auch schon die “Schlegelsche” Apotheose des Nichtstuns eingangs des Buches hin: “Meine Eltern (...) hassten das sogenannte Nichtstun, weil sie sich nicht vorstellen konnten, dass ein Geistesmensch das Nichtstun gar nicht kennt... dass ein Geistesmensch gerade dann in der äußersten Anspannung und in dem allergrößten Interesse existiert, wenn er sozusagen dem Nichtstun frönt (...) Ihr Nichtstun allerdings war ein tatsächliches Nichtstun, denn es tat sich in ihnen nichts, wenn sie nichts taten.” (9/38) Der moderne, der nachgeborene Taugenichts sieht sein eigenes provokantes “Nichtstun” als ein dem ihrigen diametral entgegengesetztes. Keinesfalls will er diese “Apotheose der Untätigkeit” mit einem Plädoyer für Faulheit verwechselt wissen: “der anstrengungslose Mensch ist der widerwärtige”. (9/63) “Geistesübungen» sind es denn auch, die mehr als alles andere den Selbstmordgedanken des Protagonisten im Wege stehen (9/391) : “Werkethik” versus “Weltekel”.

Der unentrinnbar schon im *genius loci*, in der es umgebenden “Kulturnatur” angelegte, alles verdüsternde Verbitterungsmechanismus in Wolfsegg trifft alle dort Verbliebenen. Die Bernhardsche Misogynie (“Die Frauen tauchen auf und klammern sich an einen und

3) Das schließt an an einen Passus in der 1982, also zur Zeit der Abfassung von *Auslöschung*, erschienenen autobiographischen Schrift *Ein Kind*: “Wenn ich das Wort London las, war ich begeistert, oder Paris oder New York, Bombay oder Kalkutta. Ich verbrachte halbe Nächte über Europa, das ich in meinem Atlas aufgeschlagen hatte, über Asien, über Amerika ... Noch heute ist meine Lieblingslektüre der Atlas. Immer die gleichen Punkte, immer andere Phantasien. Einmal würde ich in Wirklichkeit überall sein, worauf mein Finger zeigte.” (10/461f.)

ruinieren einen" - vgl. 5/24) betrifft in *Auslöschung* zuallererst die Murau tief verhasste Mutter (die eigentliche, "heraufgeheiratete" Herrin von Wolfsegg) : deren Kleinbürgerlichkeit sie seinen zwillingshaften Schwestern (die allein schon, weil sie immer zu zweit auftreten, karikiert erscheinen) vererbt hat. "Sie ist ein böser Mensch, unsere Mutter." (9/233) (Dass die vermeintliche "Misogynität" bei Thomas Bernhard indessen brüchig ist, dass sie ihre dialektischen Widerhaken hat: dass es vielmehr gerade die misogyne Männerrede ist, die in diesen Texten indirekt auch denunziert wird, hat die Forschung seit den 1990er Jahren zunehmend betont.⁴⁾

In der übersteigerten Frauenfeindlichkeit eines Saurau oder Murau dekonstruiert das Patriarchat den eigenen Herrschaftsanspruch schon unfreiwillig selbst. Gerade die brutale Unterdrückung und intellektuelle Verachtung, die die meisten Frauenfiguren, von wenigen Ausnahmen abgesehen (wie der Frau von Reger in *Alte Meister* oder der Figur der Perserin in *Ja*) in Bernhard-Texten ausgesetzt sind, offenbart nur die tiefe Verunsicherung hinter dem rabiaten Bestehen der männlichen Protagonisten auf der überkommenen Geschlechterhierarchie. "Maria" aber weiß "Murau" in *Auslöschung* die Grenzen aufzuzeigen, denn nicht nur ist sie produktiver als er was ihre schriftstellerische Produktion betrifft, sie übertrifft ihn auch im Kritischen (was die seinige betrifft).

Die als umso geistloser porträtierten Schwestern wiederum verhöhnen Murau als "verkrachtes Genie" - (sie hätten "mir selbst meine Atemzüge geneidet." - 9/59f.) Der verunglückte Bruder hingegen und der Vater, in ihrer Schwäche den Frauen gegenüber, erhalten sozusagen mildernde Umstände. "Deine Mutter hat deinen Vater zu ihrem Hampelmann gemacht", sagt der Onkel Georg - (9/40) eine Einschätzung, die Murau umstandslos an seinen Schüler weitergibt: "Ein Mann wie mein Vater, hatte ich zu Gambetti gesagt, heiratet eine Frau und dreht sich damit das Licht aus." (9/82)

Diese rekurrente, stakkatohafte Inquitformel: *hatte ich zu Gambetti gesagt*⁵⁾ mit dem doppelten Doppel-t ist die Formel, die die Muraurede steuert, sie durchsetzt und strukturiert, zumal im ersten Teil des Buches. Gesagtes und Gedachtes überblenden sich in ihr (geschrieben). Der Leser bekommt dieses allgegenwärtige *hatte ich zu Gambetti gesagt* nicht mehr aus dem Ohr. (Es wirkt ja selber wie gesprochen.) Die wiedergegebene Rede, die festgehaltene, setzt sich fest im Leserohr: als aus der Vergangenheit erinnerte Lehrerrede dem Schüler gegenüber: dem *hellhörigen* Gambetti. Dieser ist als Zuhörer allgegenwärtig,

4) Vgl. Mireille Tabah: Die Methode Misogynie in *Auslöschung*. In: Honold/Joch: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen, S. 77-82. Vgl. auch dies.: Dämonisierung und Verklärung. Frauenbilder in *Auslöschung*. In: Höller / Heidelberger-Leonard: Antiautobiografie, S. 148-158. Tabah nannte *Auslöschung* einen "Roman, in dem Bernhard mit einer im Vergleich mit früheren Texten ungewöhnlichen Bewusstseinschärfe den Schutzmechanismus der Frauenverachtung und -unterdrückung sowie dessen Scheitern thematisiert, ohne dafür misogyne Reflexe aufzugeben." (Die Methode Misogynie, S. 78.)

5) Im *Untergeher* entspricht dem die ständig in Variationen wiederkehrende Formel "...dachte ich beim Eintreten in das Gasthaus", in *Holzfällen* das berühmte, Kult gewordene "...dachte ich in dem Ohrensessel".

obwohl er selber gar nicht auftritt. Der Sprecher will, getreu seiner Rolle im Text als passionierter professioneller Literaturvermittler, den Leser “lesen lehren”, und das heißt: “hören”. Murau will den Leser “zum Gambetti machen”. Sein “geschriebenes Gesprochenes” verlangt einen ebenso hellhörigen Zuhörer wie diesen jungen Italiener: er will die Leser- in die Hörerrolle tauschen, und er drängt auf diese Weise auch den Leser in die Schülerrolle, indem er referiert, was er “Gambetti gesagt” hat. Gambetti figuriert als idealer Leser in effigie, indem er als “guter Zuhörer” (9/9) intellektualisiert ist. Und keineswegs bleibt das auf eine kommunikative Einbahnstraße zwischen nordischem Lehrer und südlichem Schüler beschränkt, vielmehr ist das Verhältnis reziprok: Murau verehrt in Gambetti gerade auch sein eigenes Korrektiv: das macht das Geglückte aus im Gegenseitigen, im “Gambettilachen”, das sie beide verbindet und den Leser anzustecken sucht, als Fusion aus “Gedachtem & Gelachtem”.

Wobei es vielleicht ein wenig widersinnig erscheinen mag, dass Murau Gambetti nun ausgerechnet die Deutsche Literatur unterrichtet, von der er selber vorgibt, nicht viel zu halten - sehr im Gegensatz etwa zur Russischen oder Französischen - von Kafka als beinahe einziger Ausnahme abgesehen, (9/110) sowie Jean Paul und einigen anderen, die er, in Abstufungen, gelten lässt, wie Novalis` *Heinrich von Ofterdingen* und Hebels *Kalendergeschichten*. (9/118) Die vielen Autor- (49) und Titelnamen (22) , die *Auslöschung* durchgeistern, sind Murau eine Art Gegenfamilie aus der Welt des Geistes. Sie machen den großen “oratorischen” Monolog des parvenühaften Skribenten zu “Lektüre über Lektüre”, zu einem großen “Metatext” des Schreibens, ohne dass über die vielen erwähnten Texte oder deren Verfasser auch nur ansatzweise Näheres gesagt wird (das ganze Werk ist aber eine indirekte Aufforderung, sie zu lesen).

Dabei ist diese Hauptfigur in diesem Werk ein eminenten Theatermacher, ein versierter Puppenspieler, der seine Figuren demonstrativ auf seiner Prosabühne hin- und herschiebt, sie auf- und abtreten lässt, sie glorifiziert und denunziert. Das Puppenmotiv ist vorgegeben schon im “Puppentrieb” und in der Kleiderkaufsucht seiner ihm verhassten Mutter, die auch “ihre Töchter immer wie Puppen angezogen” hat. (9/96) Man denkt da unwillkürlich an *Das Puppenheim* von Ibsen. “... auch mein Bruder hat zeitlebens nur ein Puppendasein geführt,” heißt es, “er war sozusagen der Kasper der Mutter, sie hatte sich ihn von Anfang an als eine Art Ersatzhampelmann für die Zeit erzogen, in welcher ihr Mann, der erste Hampelmann, ausfällt.” (9/97) Entsprechend lässt nun auch der Erzähler die Puppen tanzen. Und was für ein rabenschwarzes Kasperletheater ist es, das er da aufführt! Was für Gestalten! Der “Weinflaschenstöpselfabrikant”! Die “Titiseetante”!

Allein schon diese beiden hochgradig erheiternden Komposita verwandeln die rabenschwarze Prosa von *Auslöschung* in eine wortvergnügte comedy. Ersterer, der Eingehiratete aus dem einstmals habsburgischen Freiburg, wird in seiner hilflosen Beschränktheit gnadenlos auf die stumpfsinnige Tätigkeit reduziert, die seinen Namen ersetzt: ein proletarisierter Kleinbürger, der von der “Titiseetante” in einem abgefeimten

Racheakt der Mutter gegenüber der eigentlich als "unverheiratbar" angesehenen Caecilia als Bräutigam zugespielt und empörenderweise in die vormals herrschaftliche Familie eingeschmuggelt worden ist. Die in diversen Rückblicken eingeblendete Hochzeit der beiden hatte nur wenige Tage vor dem tödlichen Verkehrsunfall stattgefunden, und aufs eiligste mussten daraufhin die Hochzeitsdekorationen in Wolfsegg durch die seit Jahrhunderten für Trauerfälle vorgesehenen Kulissen für das mit vollendeter Virtuosität begangene, genuin austriakische "Begräbnistheater" ersetzt werden.

Nach Erhalt der Todesnachricht in seiner luxuriösen Wohnung an der Piazza Minerva sind es vor allem die Fotos der Eltern und Geschwister ("in lächerlicher Pose"/"wie ich sie sehen will" - 9/194), die Murau auf seinem Schreibtisch gedankenverloren hin- und herschiebt, was ihm zum Anlass wird, über die Abgebildeten: die Lebenden und die Toten nachzusinnen. Das Gedächtnismedium der Photographie wird bekanntlich in berühmten Texten ihrer Theorie als "Wiederkehr der Toten", als etwas Gespenstisches betrachtet.⁶⁾ Von Murau wird die Photographie als "Teufelskunst" verunglimpft, er geißelt sie als "Verletzung der Menschenwürde" (9/22), als "allergrößte Weltverhöhnung". (9/198) Ein überzeugter Parteigänger "des Wortes", sucht er, den bildgesättigten Zeitläuften entgegen, an dessen alter Vorrangstellung festzuhalten. Sein Furor richtet sich gegen "eine Welt, in der nurmehr noch gegafft wird." (6/314) ("Die Kritiker haben sich / auf das stumpfsinnige Schauen verlegt / sie hören nichts mehr", heißt es im *Theatermacher*.)⁷⁾

Es ist die alte, verloren gegangene Königsstellung der Literatur, die er auch noch am Beginn des digitalen Zeitalters wütend zu behaupten sucht: "... es gibt, hatte ich zu Gambetti gesagt, heute schon hundertmal mehr Fotografierte als Wirkliche" (9/198) : Hinter dem Bannfluch über die Photographie steht eine ebenso antimoderne wie antinaturalistische Polemik gegen "Mimesis" und Abbildungsillusionismus, die beinahe in ein altbiblisches "Bilderverbot" zu münden scheint ("du sollst dir kein Bildnis machen!"). Dabei zeigt er sich zugleich doch selber wie behext von den da vor ihm liegenden, so unvoreilhaft und nun umso gespenstischeren Ablichtungen der drei "Verblichenen" und beweist damit nur umso mehr die Wirkungsmacht der Bilder.

Wobei diese Polemik gegen die Photographie nur eine von vielen bernhardesken Brandreden ist in *Auslöschung*. Andere richten sich gegen die Zeugnis- und Titelsucht der

6) Vgl. insbes. Siegfried Kracauer: Die Photographie, in: Ders., Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a.M. 1977, S. 21-39 und Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M. 1985, S. 17.

7) Vgl. auch das Interview mit Thomas Bernhard in *Le Monde* vom 15. 1. 1983: "Das Problem liegt im Wie. Leider haben die Kritiker in Deutschland kein Ohr für die Musik, die für den Schriftsteller so wesentlich ist. Mir verschafft das musikalische Element eine ebenso große Befriedigung, da ja zum Vergnügen an der Musik noch das am Gedanken dazukommt, den man ausdrücken will." (Zit. n. "Aus zwei Interviews mit Thomas Bernhard. Aufgenommen von Jean-Louis de Rambures. In: Höller/Heidelberger-Leonard: Antiautobiografie, S. 15.)

Deutschen und Österreicher, gegen Lehrer und Richter (9/72f.), gegen “die deprimierenden politischen Verhältnisse”, den Missbrauch des Wortes “Sozialismus”, (9/93) die “Verbrechen” der modernen Architektur (9/91) - und natürlich gegen seinen Lieblingsgegner: die Katholische Kirche. Die Philippika gegen den Katholizismus hält Murau Gambetti ausgerechnet auf dem Pincio: in den Giardini Borghese oberhalb der Piazza del Popolo, von wo man einen guten Blick hat auf die Kuppel des Petersdoms. Dabei versucht er seinem Schüler die “katholisch-nationalsozialistische” Identität seines Heimatlandes klarzumachen - ganz ähnlich wie der Professor Schuster in *Heldenplatz* (6/278ff.) - und der Erzähler-Bernhard in *Die Ursache*. (10/9ff.) “... unser Volk hat schon immer unter seiner absoluten Geistesschwäche gelitten, hatte ich zu Gambetti gesagt, welche von der Katholischen Kirche ausgenützt worden ist wie in keinem andern Land in Europa, selbst in Deutschland nicht, wo sich ein gewisser freier, eigener Geist bis heute erhalten hat.” (9/113) Der ansonsten überaus Deutschland-kritische Bernhard⁸⁾ scheint hier für einmal den Deutschen ihren Protestantismus zugute zu halten - wie auch die Tatsache, dass sie, anders als seine Landsleute, tatsächlich Philosophen hervorgebracht haben, von denen zumindest drei (Schopenhauer, Kant, Novalis) zu den Fixsternen in seinem Geisteskosmos zählen - zusammen mit den Vertretern der Aufklärung in England und Frankreich.

“Wir haben keinen Montaigne, keinen Descartes, keinen Voltaire”, beklagt er sich, und schiebt die Schuld an diesem historisch bedingten Mangel an “Aufklärung” in Österreich der Katholischen Kirche in die Schuhe: ein Mangel, dem F.J. Murau, wie andere Bernhardfiguren auch, autodidaktisch durch Studienaufenthalte in London und Paris entgegenzuwirken versucht. (9/115) Im verhassten Katholizismus sieht er “die Rettung der Unselbständigen”: ein “Märchen für Kinder”, ein “Schauspiel für Erwachsene”: ein illusionistisches Narkotikum. “(Der Katholizismus) hat in diesem Jahrtausend, kann gesagt werden, das Denken in unserem Volk ausgeschaltet gehabt und die Musik, als die ungefährlichste der Künste, zum Aufblühen gebracht ... immerhin verdanken wir diesem Umstand Mozart, Haydn, Schubert”. (9/114) Da ist sie wieder: die Neigung Bernhards zum aufgipfelnd Triadischen, wenn in diesen nationalen Typisierungen das Trio der österreichischen Komponisten dem Dreigestirn der französischen Philosophen abwägend gegenübergestellt wird.

Daneben sollen auch frühsozialistische Autoren wie die besagten Bakunin und Kropotkin dabei helfen, Gambetti seiner kapitalistisch-katholischen Herkunftswelt abspenstig zu machen und einer atheistisch-anarchischen Geisteswelt zuzuführen. “Wir waren von der Rocca di Papa sozusagen auf die Piazza del Popolo heimgekehrt.” (9/120) Dieser Satz ist bezeichnend: der “Platz des Volkes” als das wahre “zu Hause” der beiden. Dagegen ist die Rocca di Papa (“Festung des Papstes”), wie ihr Name schon sagt, ein kirchlicher Ort von Katakomben

8) Vgl. das besagte Interview in *Le Monde*: “Meine Schreibweise wäre bei einem deutschen Schriftsteller undenkbar, und ich habe im übrigen eine echte Abneigung gegen die Deutschen. Vergessen Sie auch nicht das Gewicht der Geschichte. Die Vergangenheit des Habsburgerreiches prägt uns. Bei mir ist das vielleicht sichtbarer als bei anderen.” (Höller/Heidelberger-Leonard: Antiautobiografie, a.a.O. S. 16.)

unweit Castel Gandolfo, der Sommerresidenz der Päpste. Natürlich ist es kein Zufall, dass Murau sich gerade in diesem Zusammenhang über den Philosophen ergeht, der wie kein zweiter gegen die christliche Mitleidsethik angeschrieben hat. "Nietzsche hat mich immer fasziniert," gesteht er offen ein, "aber ich habe gleichzeitig von ihm immer nur soviel wie gar nichts verstanden." (9/121)

Er "beichtet" sein Unverständnis, gesteht sein Lehrerversagen dem Schüler gegenüber ein, nicht nur was diesen Philosophen, sondern was die Philosophie überhaupt betrifft. Wortreich malt er seinen Pessimismus aus, seinen Agnostizismus, seinen Fatalismus, bevor er wieder auf Wolfsegg zu sprechen kommt: seine Kindheitsschrecken, die Festung seines Vaterhauses, "jahrhundertlang uneinnehmbar". (9/128) Nachhalle von Herkunftsstolz klingen da noch durchaus durch. Er veranstaltet seinem Schüler gegenüber eine fiktive Ortsbegehung, die mnemonisch das Gedächtnis "verräumlicht", indem sie topographisch all das heraufbeschwört, was er nun "auszulöschen" trachtet. Es ist wie ein Rundgang durch eine Raum gewordene Geschichte: den *Chrono-topos* Wolfsegg.

"Der Eintritt in das Vorhaus ist für mich, aus Rom kommend, hatte ich zu Gambetti gesagt, jedesmal eine Ungeheuerlichkeit, die Kälte, gleichzeitig die Großartigkeit" (9/132) - sozusagen die Vorhölle. Detailliert, panoramatisch, beschreibt er die Anlagen des alten Herrnsitzes, den Schauplatz der Begräbnisbühne (die "Orangerie", die "Kindervilla", die Meierei, das Haupthaus, den "Dienstbotensaal", die "Haushaltsgerätekammer", "die Küche, so groß wie ein Reitsaal" - 9/134.) dessen herrschaftlicher Charakter im denkbar größten Gegensatz steht zur Beschränktheit seiner Bewohner. Wolfsegg "ist" Österreich, das ist nur zu offensichtlich (wie vergleichbar das Wiener Kunsthistorische Museum in *Alte Meister*). In seiner Familie liest Murau seinen Landsleuten die Leviten. Zugleich sucht er, der Nachgeborene, so heikel das auch sein mag, dieses genuin Gutsherrliche, den egalisierenden Zeitläuften zum Trotz, hinüberzuretten in eine sich revolutionär gebende Geistesaristokratie (um sich so implizite denn doch als der wahre Erbe von Wolfsegg zu erweisen).

Zumal er durchaus nicht unempfänglich ist für das feudale Gepränge seines Elternhauses (die Bildnisse seiner Ahnen an den Wänden im Treppenhaus, die er einer eingehenden Betrachtung unterzieht) : "An den Wänden hängen die Bildnisse derer, die Wolfsegg gebaut und jener, die es erhalten und verwaltet haben und auch schon lange auf dem Friedhof sind in unserer Gruft. Wenn dieser Speisesaal reden könnte, hatte ich zu Gambetti gesagt, hätten wir eine komplette unverfälschte, genauso phantastische wie reale, genauso strahlende wie fürchterliche Menschheitsgeschichte. An diesem Speisezimmertisch ist ohne Zweifel Geschichte gemacht worden, hatte ich zu Gambetti gesagt, und nicht nur Lokalgeschichte. Aber Speisezimmertische können nicht reden, hatte ich zu Gambetti gesagt." (9/136)

Der Leser fragt sich: wie vertragen sich Muraus kulturkonservative Ressentiments mit seinen sozialistisch-anarchischen Idealen? Seine "reaktionäre" Haltung will so ganz und gar nicht zu seinen zeitkritischen Befunden passen. Einen "Anarchisten nach Gutsherrenart"

nannte ihn der Theatermacher Peymann. Dieser offenkundige Widerspruch: hier seine unverhohlenen retrograden Feudalsympathien - dort seine zur Schau gestellte Anarchistenattitüde - bleibt ungelöst. Doch sind sie beide gegen die gleiche egalitäre Außenwirklichkeit gerichtet: das demokratisierte, globalisierte, proletarisierte *Industriekleidermassenmenschentum*. Was beiden gemeinsam ist, sozusagen ihr tertium comparationis, ist das Grauen vor dem in Muraus Mutter (und erst recht im neuen Schwager) incarnierten, ironisch so genannten “gebildeten Mittelstand”: dem verhassten Kleinbürgertum, das aus materieller Gewinnsucht “heraufgeheiratet” hat ins einstmals Herrschaftliche und mit dem Gelddenken dem Geist Wolfseggs den Garaus gemacht hat.

Kapitalismus und Katholizismus sind eine unheilige Allianz eingegangen, und die Usurpation des einstmals Aristokratischen durch das nivellierend “Amerikanistische” ist es, womit sich der Erbe von Wolfsegg nicht abzufinden vermag. Murau ist nicht die einzige Figur in Bernhards Werk, die sich an der “Amerikanisierung” Europas stört, das tut auch “Voss” in *Ritter, Dene, Voss* und Höller in *Vor dem Ruhestand* (ein Nazi und ein Jude..). Man glaubt “kulturkonservative” Stimmen aus der Zeit der Weimarer Republik zu hören: Stimmen, die nach einer “konservativen Revolution” riefen, wie die von Gottfried Benn oder, auf Österreich bezogen, Hugo von Hofmannsthal. Der einstige, ins Mediterrane weisende “habsburgische” Geist ist in Wolfsegg nicht nur in den fünf verschlossenen Bibliotheken symbolisiert, die, von Muraus Urururgroßeltern angelegt, Zehntausende von Kostbarkeiten bergen, (9/19) sondern auch in der verfallenen “Kindervilla”, in der noch in seiner Kindheit Theaterstücke aufgeführt wurden (aber auch Nazis versteckt).

Wie die Orangerie mit ihren tropischen und subtropischen Pflanzen weist auch dieses zweite Lieblingsgebäude Muraus: die im florentinischen Stil erbaute Kindervilla mit ihren römischen Stukkaturen, dem Puppentheater und den jahrhundertealten Kostümen hinüber auf die Alpensüdseite. Dabei symbolisiert dieser historische Fundus alter Kostüme nicht nur das Zeitenverbindende des Theaters, sondern auch das “auf Kulissen Sitzengebliebensein” des klein gewordenen Österreichs. Das einstmals zu Teilen habsburgische Italien hat mit dieser Kindervilla noch “einen Fuß in der Tür” Wolfseggs behalten, insofern hat es durchaus seine höhere Richtigkeit, dass ein Abkömmling des alten Geschlechts nun in Rom einen jungen Italiener in Deutscher Literatur unterrichtet. (Gambetti ist quasi ein Wiedergänger der Titelfigur der Vorfassung: schon im *Italiener* wurde das “Lusthaus” zur Begräbnisstätte, die historisches Grauen barg. Schon dort waren “Welttheater” und “Geschlossene Gesellschaft” untrennbar miteinander verknüpft.) Dieses “charmanteste Gebäude” von Wolfsegg mit seiner “fröhlichsten Architektur” ist jetzt nur mehr “ein totes, abgesperrtes, verfallenes.” (9/145) “..wie immer, hatte ich zu Gambetti gesagt, wird ja das *tatsächlich Poetische* wie nichts sonst vernachlässigt.” (9/145f.) Dieser Satz kann gar nicht dick genug unterstrichen werden. Er stellt die Essenz des “Testamentes” dar, das F.J. Murau seinen Lesern hinterlässt.

Wortreich betont er das Idealtypische im Gegensatz der (verhassten) Jäger zu den (verehrten) Gärtnern. (9/146ff.) Letztere verkörpern seine Vorliebe für das unverfälscht

Naturhafte, für die noch von keiner Industrialisierung proletarisierten "einfachen Leute". (9/150) Die großspurige, arrogante Art der Jäger, dieser "sogenannten Herrenmenschen" (9/146), die Murau "die Radaumacher, die Aufwiegler" nennt, (9/151) steht im größtmöglichen Gegensatz zur Schlichtheit der Gärtner (die "genau die Sensibilität (hatten), die mich beruhigte"). "Auf die Jäger gehen viele Selbstmorde in Wolfsegg, kein einziger auf die Gärtner ... Die Jäger werden auch nicht sehr alt, sie vertrotteln bald, hatte ich zu Gambetti gesagt, und versaufen sich." (9/150) "Die Jäger waren auch immer die Fanatischen, hatte ich zu Gambetti gesagt." (9/151) Und von da aus ist es nur ein Schritt hin zur NS-Vergangenheit der Familie. "Mein Vater war ein erpresster Nazi, müssen Sie wissen, Gambetti, aufgestachelt naturgemäß von meiner Mutter, die eine hysterische Nationalsozialistin gewesen ist." (9/151) Die NS-Zeit wird als "die Wolfsegg erniedrigende, die für Wolfsegg tödliche, die nie und niemals zu verschweigen und zu vertuschen ist", (ebd.) bezeichnet, und nirgends steht Wolfsegg mehr stellvertretend für «Österreich» als hier. Die Mutter habe sich das Genick verstaucht beim Hakenkreuzeinziehen, ein paar Stunden bevor die Amerikaner kamen, denen sie sich dann gleich an den Hals geworfen habe: "Die Meinigen sind immer Opportunisten gewesen." (9/153)

Auch hier stellt wieder der verehrte Onkel Georg die rühmenswerte Ausnahme dar. Dieser ist gleichsam der Ehrenretter der Familie, weil er in Marseilles und Cannes in der Résistance gekämpft hatte und auch nach dem Krieg dem latent fortbestehenden Nationalsozialismus seiner Familie entgegengetreten war. ("Der Nationalsozialismus meiner Eltern hatte mit dem Ende des Nationalsozialismus nicht geendet, weil er ihnen angeboren war" - 9/228). Es ist diese unterstellte latente Fortdauer der NS-Gesinnung seiner Landsleute, die Bernhard in seinem letzten Prosa- wie in seinem letzten Bühnenwerk ins Zentrum der Tiraden rückt - wie deren unterstellte Verzahnung "bis heute" mit dem Katholizismus:⁹⁾ "Die Erzbischöfe und die Gauleiter wechselten sich an den Wochenenden hier ab." (9/154) - beide Gruppen gehen bei dem Begräbnis einvernehmlich hinter den Särgen her (man mag allein schon bei dem Namen "Wolfsegg" an Hitlers Gefechtsstand *Wolfsschanze* denken, an das themenverwandte Celan-Gedicht *Wolfsbohne* und insbesondere auch an Hans Leberts prototypischen "Antiheimatroman" *Wolfshaut* von 1960, der Thomas Bernhard stark beeindruckt haben soll).

Muras großes Vorhaben ist es nun, angesichts der mysteriösen Unauffindbarkeit der

9) "Der in *Auslöschung* von Murau immer wieder angesprochene katholisch-nationalsozialistische Geist und die "uneingeschränkt" herrschende "nationalsozialistisch-katholische Erziehungsmethode" als "die österreichische Wahrheit" gehören zu den provokanten Verabsolutierungen im Werk Bernhards, die Richtiges und Falsches zugleich enthalten. Die nüchternen geschichtlichen Fakten sprechen eine andere Sprache, wenn zum Beispiel allein in Oberösterreich 99 katholische Priester "wegen Wehrkraftzersetzung oder Staatszerersetzung" zu mehr als einem Monat Kerker verurteilt wurden und 16 Priester im Gefängnis oder im KZ umkamen. Und doch geht alles, was an historischen Fakten geltend gemacht wird, um die absolute Negativität von Muraus Wolfsegg-Österreich zu korrigieren, am Roman selbst vorbei." (Hans Höller: Menschen, Geschichte (n), Orte und Landschaften, in: ders./Heidelberger-Leonard: Antiautobiografie, S.230.)

“Antiautobiographie” seines Onkels, (er verdächtigt die “Seinigen”, sie stillschweigend beiseite geschafft und vernichtet zu haben) gleichsam an dessen Stelle eine Schrift zu Papier zu bringen, und diese soll eben den Titel “Auslöschung” tragen, da sie Wolfsegg “und alles was damit zusammenhängt”, auslöschen soll. “Alles aufgeben, habe ich zu Gambetti gesagt, alles abstoßen, alles auslöschen letzten Endes, Gambetti.” (9/166) (Ganz ähnliche Formulierungen kennen wir aus Stücken Bernhards wie *Die Jagdgesellschaft* oder *Der Ignorant und der Wahnsinnige*.)¹⁰⁾ Es ist dies die Schrift, die, wie der letzte Satz des Buchs verrät, (9/508) der Leser nun in Händen hält. Für einmal, im “letzten” und längsten Werk, hätte es damit eine Bernhardfigur also geschafft, eine anvisierte “Geistesarbeit” tatsächlich zustande zu bringen.

Mit diesem Plan einer Generalabrechnung und groß angelegten Herkunftsbeichte hatte er sich schon vor Erhalt des Telegramms getragen: er sah dies als die ihm von seinem Onkel auferlegte Aufgabe an: Produktion als Destruktion! Seinem Onkel Georg hatte er ja auch “Rom als Rettung, die Rettung Rom, die römische Rettung” (9/162) zu verdanken gehabt, - wobei sich natürlich sofort die Frage erhebt: wie kann man vor dem verhassten Katholizismus ausgerechnet in dessen Weltzentrale flüchten?! (Und vor dem fortbestehenden faschistischen Ungeist ausgerechnet in dessen Ursprungsland?! Kein einziges kritisches Wort über die historische Rolle Italiens in der Unglücksgeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts findet sich in *Auslöschung*. Das hätte wohl zu sehr der Verklärung der “Mediterranée” im Weg gestanden.)

Dem Onkel Georg verdankt er im übrigen ja auch die Idee seines Literaturunterrichts für Gambetti als einem (abermaligen, in Spuren gehenden) “Abbringen von den Eltern-Ideen”: vermittels Werken und Autoren, die für eine alternative, eine unkorruptierte, antibürgerliche Literaturgeschichte stehen, in wütender Rebellion gegen den offiziellen Kanon der Bourgeoisie: den “verbeamteten”, den “leitzordnerverseuchten”. Allerdings bleiben diese vielen “verehrten Werke und Autoren” weitgehend auf ein bloßes *name dropping* für seine zusammen-imaginierte “Bibliothek des bösen Geistes” beschränkt; viele sind aus anderen Werken Bernhards als Sympathiesignale und Motto-Lieferanten dem Leser wohlvertraut, und oft scheinen deren Biographien und tragische Lebensumstände mindestens ebenso starke Identifikationsangebote bereitzuhalten wie ihre Werke:

“Montaignes Isolation in einem Turm und dessen Krankheit, Rousseau als Waisenkind, Blasenkranker und von Verfolgungswahn geplagter Querdenker, Pascals Krankheit, Novalis` früher Tod, Kleists Selbstmord, Hölderlins Wahnsinn, Jean Pauls Einzelgängertum, Hebbels Hinwendung zum Ländlich-Bäuerlichen, Schopenhauers ostentatives philosophisches Denken, Nietzsches Wahnsinn, Kropotkins

10) In der *Jagdgesellschaft* heißt es vergleichbar: “alles wegwischen / alles wegwischen .../ Nichts auf die Dauer entstehen lassen .../ Herkunft / Ursprung / Abstammung / alles wegwischen” (15/416f.) In *Der Ignorant und der Wahnsinnige*: “Absagen / absagen / wir müssen alles absagen / In Zukunft alles absagen...” (15/264).

revolutionäre Befreiung von seinen Standesfesseln, Kafkas Außenseitertum und früher Tod, Paveses Selbstmord, Wittgensteins "Geisteswahnsinn", Brochs und Sartres tatkräftiges politisches Engagement und Bachmanns Ausformung eines "dritten Weges" - die auf ein Schlagwort verkürzten Künstlerbiographien illustrieren ein Kompendium des "Anti", des Unangepassten und des Unbürgerlichen."¹¹⁾

Es ist, als ob es schon genügen würde, auch nur zwei aus dieser Schar zu nennen, um der Welt des institutionalisierten Literaturbetriebs den Kampf anzusagen: wie etwa Jean Pauls *Siebenkäs* und Kafkas *Der Prozess*: zwei Fixsterne am Literaturhimmel des F.J. Murau. Dabei ist auffällig, dass er (wie andere Erzähler Bernhards auch, etwa der ihm besonders nahestehende der autobiographischen Schriften) Werktitel gerne wörtlich, das Signifikat für den Signifikanten nimmt: dem *Siebenkäs* wie der *Auslöschung* - oder (in der Autobiographie) den *Dämonen* von Dostojewski "die Anführungszeichen entzieht". In *Die Kälte* lesen wir: "... ich betäubte mich, ich löste mich für einige Zeit in den Dämonen auf .. Die Ungeheuerlichkeit der Dämonen hatte mich stark gemacht .. In den Dämonen hatte ich die Entsprechung. ... Die Literatur außer den Dämonen war nichts für mich, aber ich dachte, es gibt gewiss noch andere solche Dämonen ... Wie komme ich aber an weitere Dämonen heran?" (10/396-398) Das ist ein schönes Beispiel für die von Bernhard wie von Murau hochgehaltene Emphase für die Leben spendende Macht der Lektüre. Werktitel "werden" was sie bezeichnen (er anerkennt sie so als ihm vertraute Wesenheiten, und Wegbegleiter.)

Zu den erzählerischen Höhepunkten in *Auslöschung* gehört neben der heimlichen *Siebenkäs*-Lektüre des Halbwüchsigen in der Bibliothek (9/207ff.) und der ehebrecherischen sogenannten Ätnaepisode (9/437f.) der Traumbericht vom Treffen mit Maria, Eisenberg und Zacchi im Berggasthof "Zur Klause" (9/167ff.) in den Italienischen Alpen, (also wieder so ein nordsüdliches Grenzgebängnis!) bei dem das intellektuelle Quartett nachgerade konspirativ anmutende, an Geheimbünde erinnernde sogenannte "Hochgebirgsstudententage" veranstaltet, um Marias Gedichte Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* "gegenüberzustellen". (9/170) Was für Beziehungen das sein könnten, wird nicht gesagt, aber mehrmals jährlich erfährt Murau eine "Heimsuchung" durch diesen sonderbaren Traum, (9/168) der eine imaginäre Geistesbegegnung ins Un (ter) bewusste des Protagonisten verlegt. In ihm scheint auch eine gewisse Eifersucht mitzuschwingen auf die Beziehung zwischen dem "in schwarzem Mantel, schwarzen Stiefeln, langem Bart" (9/177) leicht als orthodoxem Juden und Vertreter einer talmudischen Gelehrsamkeit zu erkennenden Eisenberg¹²⁾ und der in einem opernhafte Anzug mit opernhafte Bewegungen (pagenhaft androgyn!) direkt von einem Opernbesuch aus Paris gepäcklos (wie Murau selber in Wolfsegg!) angereisten Maria. Sie und Eisenberg sind durch ihre exzentrische Kleidung "markiert", und der brutale anti-intellektuelle /

11) Hoell: Der "literarische Literaritätenvermittler", S. 212.

12) Zur Zeit der Abfassung von *Auslöschung* hieß der Oberrabbiner der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien tatsächlich Bela Akiba Eisenberg. 1983 trat sein Sohn Paul Chaim Eisenberg dessen Nachfolge an. (Vgl. Höller/Heidelberger-Leonard: Antiautobiografie, S. 220.) In Bachmanns Roman *Malina* ist in der Gestalt des "Fremden in dem schwarzen Mantel" Paul Celan zu erkennen. (Vgl. ebd. S. 219.)

antisemitische Aggressionsausbruch des Wirts, der den vieren “mit dem Umbringen droht”, scheint auch der Provokation geschuldet, die von diesem Outfit ausgeht. Der Extravaganz wird überhaupt eine Lanze gebrochen in diesem Buch, nicht nur in Gestalt des “Kirchenfürsten” Spadolini: “bevor wir tödlich verzweifeln, ist es besser, auf die Straße und in ein Luxusgeschäft zu gehen und sich auf die groteskeste Weise neu einzukleiden, aus uns ein Luxusgeschöpf selbst für einen Kitsch-Don Giovanni zu machen...” (9/172f.) Ein textiliäres Antidepressivum, ein Vademekum exquisiter Garderobe...

Die Gestalt der Maria (“aus der kleinen südösterreichischen lächerlichen Provinzstadt, in der Musil geboren wurde” - 9/186), deren Namensanklang an “Murau” (wie auch an “Malina”) das Geschwisterhafte beider anzeigt, ist eine offensichtliche Hommage an Ingeborg Bachmann zehn Jahre nach deren Tod. In ihrem Hin- und Hergerissensein zwischen den Metropolen Wien und Rom habe sie, so Murau, aus diesem “gefährlichen Gefühls- und Geisteszustand heraus ihre großen Dichtungen” (9/186) hervorgebracht. Die Traumsequenz in *Auslöschung* mag eine Anspielung sein auf das Traumkapitel in *Malina* (wie auch die suggerierte Beziehung “Marias” zu Eisenberg auf Bachmanns Verhältnis zu Paul Celan). Doch die im Traum vom Wirt gewaltsam gesprengte “disputatio”: das Gipfeltreffen freier Geister bleibt kameradschaftlich der als “Eisenbergrichtung” ausgegebenen Losung gewidmet, Textvergleiche anzustellen, Exegese zu betreiben, “die Welt zu studieren”. (9/182)

Wie eng die Beziehung zwischen diesen Intellektuellen-Freunden ist, zeigt sich allein schon daran, dass Zacchi, Murau und Maria gleichzeitig, ohne es zu wissen, Sartres autobiographischen Roman *Les Mots (Die Wörter)* lesen, (9/369) der einsetzt mit einem passionierten Bekenntnis zum Glück des Lesens und der Bücher (in der großväterlichen Bibliothek), indem er, ganz zu Muraus Vita passend, die Ursprünge dieses Glücks in der Kindheit verortet. Jean Paul Sartre war wie Thomas Bernhard ein “vaterloser Lieblingsenkel”; (“da ich niemandes Sohn war, wurde ich meine eigene Ursache,” heißt es in *Les Mots*)¹³⁾ Sartre porträtiert sich selbst in diesem Buch als literarischen *self made man*, der sich durch Angelesenes sozusagen selbst erzeugt hat. Das erinnert an andere “Geistesmenschen” Bernhards, die sich als “Privatiers” und “Dilettanten” auf betont unakademische Weise, von der Gesellschaft abgesondert, ein auf sie zugeschnittenes Bild von der Welt zu machen suchen anhand von “großen Geistern”, die sie als ihre intellektuellen Penaten wie Schutzschilde um sich scharen. “Die einzigen Freunde, die ich habe, sind die Toten, die mir ihre Literatur hinterlassen haben”, heißt es diesbezüglich treffend in *Beton*: (5/28) Die Liebe zur Literatur als Toten-Raum und die Berührungängste den Lebenden gegenüber bedingen einander.

Das Ideal eines von den eigenen Eltern und Geschwistern verratenen Lebens “im Geist” (9/206) symbolisieren in Wolfsegg die besagten fünf (verschlossenen) Bibliotheken. Eine von ihnen wird zum Schauplatz der heimlichen Siebenkäslektüre des Halbwüchsigen, die eine

13) Jean Paul Sartre: *Die Wörter*, Reinbek bei Hamburg, 1968, S. 65.

eindrückliche Vorführung der Wirkmacht von Lektüre darstellt und zugleich einen offenen Akt der Rebellion. Die "verbotene" Lektüre" in der Bibliothek wird inszeniert als ein entrückendes, beglückendes Erlebnis, das ihn für eine Weile seine Umgebung und die ihn bedrückenden Familienverhältnisse vergessen lässt: "Es war neun, als ich plötzlich mehr oder weniger erschrocken aus dem *Siebenkäs* aufwachte." (9/208) "Der *Siebenkäs* hatte mich fünf Stunden bewegungslos an den Bibliothekssessel gefesselt gehabt." (9/208f.)

Dass es sich bei Jean Pauls Werk um einen der sprachgewaltigsten, wortmächtigsten (und misogynsten) Anti-Eheromane der Deutschen Literatur handelt und zugleich um einen Fundus revolutionärer Ideen (aus der Provinz und gegen diese gerichtet) ist "naturgemäß" kein Zufall. Hier liegt eine der Quellen für Muraus "in Fußstapfen tretende" Anarchistenattitüde, seinen Nihilismus, seinen Atheismus (die "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei"!)). Jean Paul hatte in klassischer, in vorindustrieller Zeit etwas vorgemacht, was Murau nun, hinein verschlagen in eine verhasste Moderne, gerne nachmachen würde: eine poetische "Vernichtung" der Welt. (Den Autor des *Siebenkäs* verbindet mit Bernhard auch die Antipathie gegen Goethe und jede Form von Klassizismus und angemäßer "Repräsentation". Allerdings markiert der Standort Wolfsegg mit seinen reichen Bibliotheken zugleich auch eine Form von "Weltbürgertum im Winkel", die - wie Muraus Sympathie für die "Gärtner" - der pseudoaristokratischen Existenz des Geheimen Rats in Weimar: des Autors der *Wahlverwandtschaften*, von ferne gleicht, s.u.)

Ein lesendes Entkommen aus der muffigen Familienenge - hinaus in die frische Luft der "Weltliteratur" (der von Goethe geprägte Begriff) wird hier "zur Nachahmung empfohlen" - und plakativ wird diese stille, einsame Glückserfahrung in der Bibliothek ("Papierbindungen" / "Bücherbrüder" - 19/311) der grölenden Niedertracht nebenan: der "Lustigkeit" im Jägerhaus entgegengehalten mit ihren stupiden, NS-affinen Liedern (9/204), zu denen seine Mutter sich in ihren lasziven Neigungen hingezogen fühlt. Das lässt sich bei Thomas Bernhard immer wieder beobachten: dass der Intimität des Lesens eine "Reinheit" oder "Keuschheit" zugeschrieben wird, die allem Sexus fern bleibt. "Aber mit der Philosophie kannst du dich nicht ins Bett legen, mein kleiner Bruder," sagt etwa Rudolfs Schwester in *Beton*, worauf der erwidert: "selbstverständlich kann ich das, ich beschmutze mich dabei wenigstens nicht." (5/36)

- Die UNVERFRORENHEIT der Mutter, die FEINNERVIGKEIT Gambettis, die DEPLAZIERTHEIT der eigenen Bemerkungen (9/223) - der Leser fühlt sich am Ende des ersten Teils von *Auslöschung* schon längst zu Hause in den Murauschen Gedankenbahnen. Die detaillierte Analyse zwischenmenschlicher Beziehungen in nachgeholter Redewiedergabe: alles indirekt, verbal gesteigert, in kunstvoll stilisierter Übereiferung, man kennt das aus so vielen Texten Bernhards. Dem Erzählenden beim Lauschen auf seine eigenen Gedanken zuhören zu dürfen ist ein Privileg des Lesers: ein Selbstgespräch als Wortestrom, der pausenlos sich selber fortzeugt. ("Das Indirekte ist mir angemessen" - 9/261) Die ungleich längeren Reflexionspassagen sind in die ungleich kürzeren Erzählpassagen zwar unvermittelt,

aber doch organisch eingefügt. Der Vorrang der "Diktion" gegenüber der "Fiktion" ist überdeutlich. Hat sich der Sprecher einmal in einen Sachverhalt hinein formuliert, so kostet er ihn aus, erspart er seinen Lesern keine Variante der Bekräftigung in Digressionen.

Der zweite Teil ("Das Testament") beginnt erzählerischer: er inszeniert zunächst Muraus ebenso scheues wie unstatthaft-anonymes "Heranschleichen" an die große Trauerbühne in Wolfsegg. Das Schamlose daran, das Voyeuristische, auch das Verhaltene ("Das Zögern ist meine Art" - 9/261) - betont er selbst. Das Unstatthafte dieses "kindischen" Heranpirschens wird sogar noch seitenweise spannungssteigernd ausgekostet. Gepäcklos angereist, sucht die Hauptperson im Trauer-Spiel so lang wie möglich unerkannt zu bleiben. Halb ist das Ängstlichkeit, halb provokanter Schabernack. Am wohlsten fühlt er sich, wenn er, selbst unbeobachtet, andere beobachten kann. Observantismus! Akzentuiert werden Beobachterpositionen auf Mummereien feierlichen Gebarens. Die neuere Theaterwissenschaft knüpft den Begriff der "Theatralität" an eben solche markiert-markante Akzentuierungen von Beobachterpositionen auf Maskeraden öffentlicher Rituale, wie wir sie sehen in Wolfsegg.¹⁴⁾ ("Wir müssen die Menschen dann beobachten, wenn sie nicht wissen, dass sie unser Beobachtungsoffer sind, habe ich gedacht." - 9/249) Ein Kausalzusammenhang wird hergestellt von Beobachtung und Bezichtigung.

Murau fürchtet sich nicht nur vor dem Zusammentreffen mit den "Seinigen", sondern auch vor der Konfrontation mit den Toten - wobei sich jedoch auch ein morbides Vergnügen ("Katafalkismus"! - 19/227) verrät am Theatralischen der Trauerritten.¹⁵⁾ ("Ich werde mich gut in Szene setzen, habe ich gedacht... Und was gibt es Schöneres, als ein Schauspiel, in welchem alle Kostüme schwarz sind, in welchem nur die schwarze Farbe vorherrscht." - 9/253) Als erstes traut sich der Heimgekehrte an "die Gärtner" ran, die ihm von Kindheit an die Liebsten waren, - und knüpft das an kritische Betrachtungen über das Verhältnis zwischen den "Unteren" und den "Oberen": die seit Jahrhunderten bestehende Klassengesellschaft in Wolfsegg. Die ständischen, längst überholten Klassenschranken scheinen auch im industriellen Zeitalter noch unverändert fortzubestehen. Der abrupte Kulissenwechsel von den Hochzeits- in die Begräbnisdekorationen entbehrt nicht der Komik und wird Murau zu einer besonderen Quelle seines schwarzen Vergnügens (*Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* - 14/35-42) Erst ein paar Tage ist es her, dass seine Schwester Caecilia hier den "Weinflaschenstöpselhersteller" geheiratet hat. Indigniert erinnert er sich an die bei dieser Gelegenheit wieder kopfschüttelnd beobachtete "lebenslängliche Langeweile" (9/267) seiner Neffen und Nichten: Betrachtungen, die münden in eine Philippika gegen die hier versammelte bessergestellte Gewöhnlichkeit und die ganze,

14) Vgl. hierzu: Helmar Schramm: "Theatralität" und Schrift/Kultur. Überlegungen zur Paradoxie des Theaterbegriffs. In: Theaterzeitschrift, Heft 35 (1993). Vgl. auch: Schwaborn: Porträt des Künstlers als Misanthrop, S. 225f.

15) Zu Bernhards Privatmythe vom "Schaugerüst des Todes", seiner Vorliebe für "Schwarze Messen" und seine negative Faszination am "Katholischen Schauspiel" vgl. den Aufsatz von Ernst Leonardy: Totenrituale. In: Honold/Joch: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen, S. 189-197.

in seinen Augen geistlos genussüchtige Jugend ...

“Keine acht Tage, dachte ich, und die Szene ist eine total umgekehrte.” (9/331) An die Stelle der Hochzeitsdekorationen sind “die schwarzen Fahnen von Wolfsegg” (9/265) getreten. Alles folgt einem jahrhundertalten, minutiös vorgegebenen “Begräbnisplan”. Wobei schon allein in der Art und Weise, mit der die beiden vermeintlich so gegensätzlichen Feste begangen werden, Überschneidungen zutage treten, zum Teil bewusst herbeigeführt. Denn perfiderweise hatte seine Schwester Caecilia ihren Bräutigam bei der Hochzeit in die gleiche Jacke gesteckt, die ihr Großvater bei dessen Aufbahrung getragen hatte (“diese Totenjacke, zur Hochzeit angezogen” - 9/268) : Wolfsegg erlaubt sich einen schlechten Scherz mit dem ahnungslosen Bräutigam, der, in die Kleidung (in die Lederhose!) des Großvaters der Braut - und damit “in ein hundertzwanzig Jahre altes Gewand gesteckt”, noch lächerlicher wirkt als ohnehin schon. Im “Weinflaschenstöpselfabrikanten” sieht Murau “das unerträgliche Zerrbild des Menschen, .. seine Verunstaltung, seine gemeine Lächerlichkeit” verkörpert. (9/297) Das Kleidungsstück verbindet, wie so oft bei Bernhard,¹⁶⁾ das Leben und den Tod, die Feste und die Zeiten: “Diese Jacke war schon einmal aufgebahrt gewesen.” (9/268)

Murau ist als Leser Kafkas und Jean Pauls ein Hochzeitshasser Strindbergschen Kalibers: (9/270) “Das Eheja beschließt das Ehejoch ... ein jahrzehntelanges Martyrium”. (9/272) Zugleich erinnert er sich voll Bewunderung der “Kunst der Verlogenheit” in der erst wenige Tage zurückliegenden Hochzeitsrede seiner nun selber aufgebahrten Mutter. (9/273) In den aus der Erzählergegenwart heraus angestellten Reflexionen über die Hochzeit seiner Schwester verschmelzen beide Festanlässe. “Die Gärtner und Jäger hatten sich bald unter die sogenannten Höhergestellten gemischt.” (9/273) Wie zementiert sie ist und war, die Rollenverteilung in Wolfsegg, wird gerade auch in ihrer Infragestellung deutlich: der Bruder führt (e) “das Leben eines von Millionen von Duplikaten dieser alten Gesellschaft.” (9/275) “Der Vater liebt den Traktor, der Bruder den Jaguar.” (9/276) “Der Bruder hatte sich zum Idealbild erziehen lassen, ich hatte mich dieser Zumutung entzogen.” (9/277) Er beschreibt die Erziehung, der er und Johannes in Wolfsegg ausgesetzt, ja, wehrlos ausgeliefert waren, als “elterlichen Knetprozess”, als “elterliche Verunstaltungstendenz”, (9/278) welche im Gleichschritt erfolgt sei mit den brutalen pädagogischen Tendenzen der Zeit, die Schule und Kirche zu verantworten gehabt hätten: “Die Katholische Kirche hätte viel an mir gutzumachen.” (9/285) Natürlich sind in den traumatischen Jugenderlebnissen wie in den familiären die historischen präsent.

Die Rückkehr nach Wolfsegg gerät zu einer Anachronismen-Begehung der besonderen Art. “In Wolfsegg tun sie so, als habe sich die Welt nicht verändert.” (9/286) Gleichwohl

16) In der Erzählung *Der Wetterfleck* (14/133-165) ist es der titelgebende Lodenmantel, der als Kleidungsstück zum Bindeglied wird zwischen zwei Selbstmördern. In *Midland in Stils* heißt es: “Jetzt zieht der Roth keine andere Kleidung mehr an als die seines toten Freundes..” (14/126) In der Eingangsszene von *Heldenplatz* sagt Frau Zittel: “Wenn wir uns auch von den geliebten Menschen trennen müssen / ihre geliebten Kleidungsstücke bleiben uns ja.” (6/255)

beschwört er die “Zeitgemäßheit des Unzeitgemäßen!” (9/287f.) Er bricht eine Lanze für diese Welt der Vorgestrigen - noch in ihrer Beschimpfung! Er beschwört ein Ideal vorindustrieller Zeiten. Der “Abschaffer und Auslöscher” (9/288) ist zugleich ein Präservator, ein Parteigänger der “Welt von Gestern”, die er im Grunde verteidigt sehen will gegen eine ihm zutiefst verhasste “demokratische” Moderne (“die Mehrheit hat immer nur Unglück gebracht” - 9/288). Das Monologische ist auch das Totalitäre, als das es sich selber denunziert. Monolog ist Herrschaft - Demokratie Kakophonie. Die Paradoxität, sein Erbe zugleich zu liquidieren und zu restaurieren, ist durch die ganze *Auslöschung* hindurch präsent. Für den Leser eher überraschend verteidigt er plötzlich die “Seinigen” und ihr anachronistisches, noch immer an überkommenen feudalen Formen festhaltendes Gebaren gegen die egalitäre Außenwelt der politischen Zeitgenossenschaft. Natürlich nur um alles schon im nächsten Atemzug wieder über den Haufen zu werfen und für Unsinn zu erklären: “ein Gedankenscheitern” (9/289), eine “Gedankenungezogenheit” (9/290). Die “Auslöschung” ist auch die Autonegation!

Muraus spätfeudale Menschentypologie offenbart ein Schubladendenken, einen modernen Antimodernismus, (der wiederum an Hofmannsthal erinnert) etwa in der Entgegensetzung von “einfacher Mensch” vs. “proletarischer Mensch” (9/297) : “Der Kleinbürger und der Proletarier sind erbarmungswürdige, aber unerträgliche Produkte des Maschinenzeitalters.” (9/297f.) Von beiden Gruppen wird sich hochmütig abgegrenzt, sowohl geistig als auch materiell (wobei dieser Hochmut auch explizit rechtfertigt wird als Selbstschutz gegen die herrschende “Welt der Dummheit” - 9/341). “Von den Maschinen und von den Büros ist ein Großteil, ist der größte Teil der Menschen zerstört und vernichtet worden, dachte ich ..” (9/298) Als Nachfahre eines alten Geschlechts ist man über derlei Nichtigkeiten erhaben. Es hat unter diesen Umständen sein Komisches, wenn der als Außenseiter Angereiste, noch bevor er überhaupt weiß, was er mit dem ihm unvermutet zugefallenen Besitz anfangen wird, rein übungs- und gedankenweise schon einmal in die Herrenrolle schlüpft - und sei es nur, um seine Schwestern vor den Kopf zu stoßen:

“Die Bibliotheken müssen aufgesperrt werden, sagte ich.” (9/314) “Die Tauben gehören *dezimiert*, sagte ich.” (ebd.) “Die Kindervilla werde ich herrichten lassen.” (9/313) Der Kinderlose will die Kindervilla herrichten lassen! Es hat durchaus sein Angemaßtes und Ungelenkes, auch sein unfreiwillig Komisches, wie der ausgebüchste Literat da nun plötzlich und probeweise zum Schlossherren mutiert. (Man kann den Schwestern ihr “Zusammenzucken” nicht verdenken.) All die ersten angedachten und angedeuteten Maßnahmen und Vorhaben des mutmaßlichen Erben zielen radikal in die “Gegenrichtung” (wie es im *Keller* heißt) des von den Eltern und Geschwistern Vorgesehenen & Vorgelebten. “Der Abtrünnige, der Ausgestoßene, der Verfluchte, der Gehasste war plötzlich sozusagen zum Alleinbestimmer geworden.” (9/302)

Sofort wittert er den Opportunismus seiner ihm nun wehrlos ausgelieferten, “verzickten” Schwestern (und mit grimmigem Vergnügen registriert er, dass die Ehe seiner Schwester

Caecilia mit dem "Weinflaschenstöpselfabrikanten" schon nach wenigen Tagen gescheitert scheint - 9/328) "Das Wort *Pietät* fiel mir ein, ich ließ es aber sofort wegen seiner Widerwärtigkeit fallen." (9/336) Missbrauchte Worte als solche zu brandmarken: sie aufzuspießen ist dem Sprachhellhörigen ein Anliegen. (Es ist sein Job.) Wenn ihm keine eigenen Worte einfallen, flüchtet er sich in den Ekel über abgenutzte. Die inflationär verwandte Formel *wie gesagt wird* durchsetzt den Text.¹⁷⁾ (Vgl. etwa 9/31, 51, 53, 68, 69, 72..) In Ermangelung eigener Formulierungen weicht er auf Redensarten aus, die er als solche attackiert/etikettiert. Das entspricht ja seiner Rolle als bloßem Vermittler (nicht eigentlich Produzenten) von Verbalem.

Und darauf zielt auch das sensationslüsterne Zeitunglesen in der Küche: auf eine vermittlerische Wirklichkeit. Die gierige Lektüre der Artikel in den Lokalblättern über den Autounfall der Eltern und des Bruders ("ich trank den sogenannten Wirtschaftskaffee" - 9/316) gibt ihm Gelegenheit zu einer neuerlichen Wutrede gegen "die absolute Niedrigkeit ... dieser Provinzdreckblätter" (9/317) , wobei sich der Lesende aber auch selbst eben jener Schamlosigkeit zeihet, die er den Gazetten vorwirft. Muraus "Zeitungsgefäßigkeit" (vgl. *Heldenplatz* 6/305ff.)¹⁸⁾ hat durchaus zu tun mit seiner eigenen "vermittlerischen Wirklichkeit". Das schlechte Gewissen der Köchin gegenüber, vor der er seine Schwäche vergebens zu verbergen sucht, gesteht er offen ein - um gleich wieder in den Angriffsmodus zu wechseln: "Wenn ich ehrlich bin, gefallen mir diese aufgeschwemmten rosigen Bauerngesichter nicht, in welchen die Dummheit sozusagen eingedickt ist." (9/322)¹⁹⁾

Ebenso komödiantisch wie die Szene in der Küche ist das Aufeinandertreffen des nackten Heimgekehrten mit seiner Schwester Amalia im Flur ("..die mich, das Halbdunkel hier ausnutzend, nur anstarrte, durchaus nicht auf die geschwisterliche Weise" - 9/337) : die von der Peinlichkeit der Szene kaum verdeckte Inzest-Andeutung im Starren der Überraschten - das Zunge-Herausstrecken des "Altersnarren", (9/337) das an weit zurückliegende Kindheitsjahre der Geschwister anknüpft: die verlorene Intimität der gemeinsamen Kindheit sozusagen "zitiert". Augenzwinkernd wird zugleich eine latente Inzestmotivik hineinkomponiert in das heillos zerrüttete Geschwisterverhältnis. Und diese Geste des Herausstreckens der Zunge (die zuvor ja schon gelegentlich der Polemik gegen die Photographie in dem bekannten Einsteinbild "zitiert" wurde) ist überhaupt die zentrale Geste des Buches, vor allem seines Endes.

17) Das unterstreicht - wie auch der auffallende Hang zu Kursivierungen - die Dominanz der Vokabel "sogenannt", ("das Sogenannte beherrscht uns", heißt es in dem Wittgensteinstück *Ritter, Dene, Voss* - 19/261) die die "Etikettenfunktion der Sprache" (im Sinne Wittgensteins) betont und sie als Kommunikationsmittel désavouiert.

18) "Es wäre schön, die Welt nur noch aus der Zeitung zu erfahren", sagte der ehemalige Gerichtsreporter Bernhard in einem Interview. Zit. n. Sepp Dreissinger: Von einer Katastrophe in die andere. Dreizehn Gespräche mit Thomas Bernhard. Weitra 1992, S. 76.

19) In *In der Höhe. Rettungsversuch. Unsinn* lesen wir vergleichbar Misogynes: "die Dicke hinter dem Buffettisch ist in ihr Fett eingedickt: wie eine Überlandgurke eingedickt: Schnurrbartträgerin". (11/93) Der *Versuch*, in der *Höhe Rettung* zu suchen, offenbart sich auch in Wolfsegg als *Unsinn*.

Mit seinem komödiantenhaften Auftritt vor den Schwestern sucht Murau aber auch seine Unsicherheit und seine Ängste vor der bevorstehenden Trauerfeier und der unvermeidlichen Konfrontation mit den zu ihr Angereisten zu überspielen. Schon im Vorhinein imaginiert er den sich anbahnenden “katholisch-nationalsozialistischen” Trauerzug, den er selbst - das ist das schlimmste - als Erbe anzuführen hat. Das schallende Gelächter der “Gauleiter” wird dem Schicksal des Naziopfers Schermaier gegenübergestellt, der stellvertretend steht für viele andere in der großen Anklagerede gegen die skandalöse Nicht-Entschädigung von Naziopfern in Nachkriegsösterreich. (9/350) Das ist das große “J'accuse” in *Auslöschung*, in deren Erscheinungsjahr Jörg Haider FPÖ-Chef wurde und der Ex-Nazi Kurt Waldheim österreichischer Bundespräsident. “Das Schweigen unseres Volkes über die tausende und zehntausende Verbrechen ist von allen diesen Verbrechen das größte.” (9/359)

Diese Passage ist wohl die unironischste: die ernsteste und ernstgemeinteste des ganzen Werkes. Die Anklagerede gegen die Nicht-Entschädigung von Naziopfern in Österreich ist werkzentral in *Auslöschung*. Murau nimmt sich vor, über das schreckliche Schicksal des Bergmanns Schermaier zu schreiben, (9/358) der aus dem Ort zu Füßen Wolfseggs stammte, der denunziert und ins KZ gebracht wurde, weil er im Krieg “den Schweizer Sender hörte.” (9/350) Der Mann ist an den Folgen seiner jahrelangen Haft zerbrochen. Die Eltern Muraus aber versteckten die NS-Verbrecher, die eben das zu verantworten hatten, “in meinem Kinderlieblingsgebäude”. Mit der “Beschmutzung” der Kindervilla durch die “Gauleiter” kann er sich nicht abfinden. (9/363) Sie macht ihm Wolfsegg “und alles was damit zusammenhängt” für alle Zeiten unerträglich. Schermaier, einem realen Naziopfer, dem unter seinem echten Namen in *Auslöschung* ein “Denkmal” gesetzt ist, (vgl. den Kommentar 9/568) steht in seiner Gebrochenheit und Bescheidenheit im Gegensatz zur Kollaboration der “Seinigen” mit den Tätern, die inzwischen längst sozial und ökonomisch wieder obenauf sind. Die Schuldigen sind “rehabilitiert”, nicht aber der Unschuldige.

Wolfsegg ist damit historisch ein für alle Zeiten kontaminierter Boden, und Murau denkt ja gar nicht daran, “Rom” aufzugeben für diesen “ererbten Alptraum”. (9/377) “In Rom beruhigen sich meine Nerven, obwohl es die aufgeregteste Stadt der Welt ist ... Ich bin ein Opfer dieser paradoxen Tatsache.” (9/417) Er möchte das bei dem bevorstehenden Begräbnis auch äußerlich kundtun - durch seine Garderobe: “In einem meiner römischen Mäntel werde ich mich von ihnen allen absetzen, dachte ich... mein Auftritt wird der Auftritt des Römers sein.” (9/380) “Der morgige Römer wird stark sein und sich von der Hubertusmantelgesellschaft nicht vereinnahmen lassen.” (9/381) - “Hubertusmantelgesellschaft” ist gut. “Hubertusmantelgesellschaft” versus römische Eleganz (die natürlich ihrerseits Maskerade ist, Pose, wie alles). .

“Rom” steht hier zum einen für die dort lebende und verstorbene Ingeborg Bachmann, deren “böhmisches Gedicht” er preist²⁰⁾ (“das schönste und beste Gedicht” / “die

20) Gemeint ist Ingeborg Bachmanns bekanntes Gedicht *Böhmen liegt am Meer* von 1964. (Vgl. im Internet die website <https://www.deutschelyrik.de/boehmen-liegt-am-meer.html>)

intelligenteste Dichterin" / *"antisentimental und klar"* / "so österreichisch, gleichzeitig aber so von der ganzen Welt" / "Maria musste nach Rom ziehen, um diese Gedichte schreiben zu können." (9/400) "Maria" ist es auch, die ihm als absolut verlässliche weil schonungslose Lektorin seiner Manuskripte dient. ("Maria ist die Unbestechliche" - 9/423) Sie dagegen nennt ihn offen einen "sich an der Philosophie Vergreifenden", einen "sich am Geist Versündigenden." (9/424) Er macht sie damit textintern zum Sprachrohr seiner Selbstvorwürfe. - Und "Rom": als das rettende, das kosmopolitische Ersatz-Zuhause steht zugleich für Zacchi, seinen geistlich-intellektuellen Nachbarn an der Piazza Minerva, ("gegenüber dem Pantheon") und natürlich seinen Schüler Gambetti, den von ihm so genannten "Umweltverzauberer" (9/402), der ihm "der Inbegriff des forschenden Kopfes" ist, der die Welt "zersägen" und "in die Luft sprengen" wird. (9/425) Dabei ist auch dieser Schüler wie sein Lehrer ein "Anarchist de luxe", "der alles nur auf der Via Condotti kauft". (9/401) Materieller Reichtum steht aus Sicht von Murau nur demjenigen zu, der auch über intellektuellen verfügt.

Und schließlich steht "Rom" für den eigentlichen Hauptdarsteller bei den Trauerfeierlichkeiten in Wolfsegg: den "Kirchenfürsten" Spadolini, den Liebhaber von Muraus Mutter, für den der Erzähler eine höchst ambivalente und delikate Zuneigung bezeugt. Seinen eigentlichen "Auftritt" hat der Erzbischof Spadolini bereits am Vorabend des Begräbnisses, wenn er in vollendeter Verlogenheit eine "musikalische" Eloge hält auf die Verunglückten vor deren Hinterbliebenen. Die Wiedergabe dieser "Spadoliniade" (9/429ff.) ist in ihrer Eloquenz und ihrem parodierten italienischen Dialekt ein Höhepunkt des Buches. Der Mann, wird suggeriert, wirkt einfach kraft seiner Persönlichkeit und Eleganz, sein Charme und seine Intelligenz macht in den Augen des berichtenden Zuhörers das Peinliche und Verlogene dessen was er sagt, mehr als wett. "Auch wenn er die Durchtriebenheit von Spadolini durchschaut, bewundert er an diesem so unheiligen Kirchenmann sein Raffinement, sein schauspielerisches Talent, seine Genussfähigkeit, kurz, seinen amoralischen Vitalismus."²¹⁾ Diesen Knochen wirft Bernhard seinen Lesern hin, damit sie etwas zu knabbern haben: wieso unterscheidet er so sehr zwischen der bewunderten Person - und der ihm verhassten Institution, die sie vertritt? Murau lobt die "Milde und Noblesse" der berechnenden Redekunst des Italieners - ohne sich von ihr täuschen zu lassen: "Spadolini hat uns eine völlig verfälschte Mutter aufgetischt." (9/445) "Sein Wie hat immer das Was zugedeckt", dachte ich." (9/445)

Ihren Gipfel findet diese Rede in der von dem jungfräulichen Murau als "teuflich" und "dämonisch" bezeichneten «Ätnaepisode»: (437f./444f.) eine erotisch aufgeladene Ausflugsszenarie zu dritt (Mutter, Sohn und Kirchenfürst), bei der es während eines Schneesturms zu einem insinuierten Ehebruch der Mutter mit "ihrem Nuntius" in einer "Lavaspalte" gekommen sein soll. Die "gefinkelte Durchtriebenheit" der Mutter, die für ihren Sohn "das personifizierte Böse" (9/445) schlechthin darstellt (ähnlich wie Roithamers Mutter

21) Heidelberger-Leonard: Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller, S. 188.

in *Korrektur*), sei gerade bei dieser Gelegenheit aufs Schändlichste zum Vorschein gekommen, sehr im Unterschied zu Spadolinis Darstellung: “es ist alles andere als ein harmloser Ausflug gewesen.” (9/444) (Alles andere als harmlos erscheinen freilich auch die wiederholten Versuche Muraus, den zugeschraubten Sarg seiner bei dem Unfall geköpften Mutter in der Orangerie zu öffnen: eine voyeuristische Morbidität verrät sich da noch in ihrer Selbstanklage, vergleichbar der seiner “Zeitungsgefäßigkeit” beim peinlich lüsternten Genuss der Presseberichte über den Unfall. Dass die Mutter bei dem Unfall quasi “guillotiniert” wurde, erscheint wie eine geheime Wunscherfüllung von Muraus Revolutionsphantasien!)

Davon abgesehen stechen im Schlussteil von *Auslöschung* die zwei großen Tiraden gegen die beiden “Dichturfürsten” der Deutschen Literatur hervor: Goethe und Thomas Mann (9/449ff. und 9/475ff.:). “Den Insekten- und Aphorismensammler” Goethe verunglimpft Murau als “philiströse (n) philosophische (n) Schrebergärtner”, (fast meint man, er spräche von Ernst Jünger, der gerade 1982: im Jahr der Abfassung von *Auslöschung*, zu Goethes 150. Todestag, mit dem Goethepreis der Stadt Frankfurt ausgezeichnet wurde)²²⁾ die Goethezeit nennt er ironisch-despektierlich “die Periode des Jean Paul”; den *Faust* bezeichnet er als den “total missglückt (en) Versuch eines schreibenden Größenwahnsinnigen”. (9/451) Der Verfasser des *Zauberberg* erscheint dem Literaturdozenten Murau als Inbegriff der ihm verhassten (typisch deutschen) “Leitzordnerliteratur”: “Der Großbürger Thomas Mann hat eine durch und durch kleinbürgerliche Literatur geschrieben.” (9/475) (Allein schon die Tatsache, dass Bernhard Thomas Mann seinen Vornamen zu verdanken hatte,²³⁾ dürfte er ihm nie verziehen haben.)

Allerdings: Murau gibt Gambetti die *Wahlverwandtschaften* zu lesen, an die auch seine Garten- und Gärtnersympathie anknüpfen, und in eklatantem Widerspruch zu der Goethepolemik steht die Tatsache, dass Murau nur wenige Seiten zuvor den von ihm so gepriesenen “besten” Gedichten Marias den “Wert der Goetheschen Gedichte” zugesprochen hatte. (9/400) Und auch was Thomas Mann betrifft, dürfte sein harsches Urteil wohl “cum grano salis” zu lesen sein, zumal sich motivisch nicht nur (Schopenhauer-) Bezüge zwischen *Auslöschung. Ein Zerfall* und *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* aufzeigen ließen, sondern auch *Zauberberg*-Anleihen wie die “Oben-Unten-Metaphorik” oder die metaphysisch aufgeladene Schnee-Episode).²⁴⁾ In beiden Fällen scheint die Polemik eher der Person und dem repräsentativen Habitus der Angegriffenen zu gelten als deren Werk. So sehr die in den Tiraden gegen Goethe und Thomas Mann zum Ausdruck kommende anticlassizistische, einem offiziellen “Kanon” entgegenarbeitende Parteinahme “für Kafka und Jean Paul” i.S. eines “Antikanons” und einer alternativen *Bibliothek des bösen Geistes* beim Wort zu nehmen ist, so sehr ist diese Dekonstruktion von Kunst-Größen, dieses genüsslich-provokante

22) Süselbeck: Das Gelächter des Anarchisten, S. 298.

23) Mittermayer: Thomas Bernhard, S. 32.

24) Harald Weinrich nannte Wolfsegg “eine Art negative (n) Zauberberg”. Vgl. Weinrich: Lethe, S. 254.

“Sockel-schleifen” mit Vorsicht zu genießen (vergleichbar den beiden ähnlich amüsanten Polemiken gegen die “Altmeister” Heidegger und Stifter in *Alte Meister*).²⁵⁾ Die Literaturliteratur in *Auslöschung*: das Schreiben über das Schreiben, bestätigt ja auch in der Person des “literarischen Realitätenvermittlers” Murau (wie in der des “Musikkritikers” Reger in *Alte Meister*) die zentrale These aus dem Teufelskapitel von Thomas Manns “Roman des Alters” (!) *Doktor Faustus*: “dass Kunst Kritik werden will “..

Die Nacht vor dem Begräbnis verbringt der Erbe von Wolfsegg unschlüssig, rat- und schlaflos. Unruhig irrt er umher im Erwägen und Verwerfen (auch von Lektüre). Er beklagt das Unwiederbringliche: “Die Kindheit lässt sich nicht mehr herrichten” / “es nützt auch nichts mehr, wenn ich jetzt die Fenster der Kindheit aufreiße” (9/467f.) : das ist wiederum der Romantiker, der spricht, entgegen all seiner zur Schau gestellten Sympathie für rationalistische Philosophen und Philosophien (die mit Genugtuung betonte, humoristisch beschworene Ähnlichkeit seines Urururgroßonkels Ferdinand mit Descartes auf dem Porträt im Treppenhaus! - 9/281f.) Er will dies alles was ihn ausmacht wortreich “auslöschen” - und hält es damit fest: das ist die Paradoxie des Buches. Es muss in dieser Nacht sein, dass der endgültige Entschluss zur “Abschenkung” in ihm sich durchsetzt.

Das “perfekt einstudierte” Begräbniszeremoniell am nächsten Morgen (die vorherige Aufbahrung als “Schaugerüst des Todes” mit inbegriffen) ist große Bühnenkunst aus Österreich - ein Hochgenuss für alle Beteiligten. Wobei das Theaterhafte des Vorgangs nicht nur der barocken Tradition des Ortes und des Landes geschuldet sein mag, sondern auch dem unfreiwillig Nur-noch-Gespielten einer alten, vormals monarchischen, längst obsolet gewordenen Welt. Noch einmal wird in Wolfsegg “eine schwarze Messe gefeiert”: die Theatralisierung des Todes in der katholischen Liturgie beschworen und literarisch zweckentfremdet. Murau macht ja ebenso wie Bernhard nie ein Hehl daraus, dass er aufgewachsen ist in den Vorstellungswelten dieses “katholischen Schauspiels”. Doch als das große Theater der Bestattung seinen Gang nimmt, der Trauerzug sich in Bewegung setzt, entzieht er sich erneut; der Erbe bleibt auch hier der Abtrünnige, der Unverlässliche, der sich wegduckt. (9/9/488ff.) “Du siehst dieses prächtige Schauspiel, aber es geht dich nichts mehr an, .. du riechst den Weihrauch, aber er betäubt dich nicht..” (9/495)

“Die Erzbischöfe ... psalmodieren alles.” (9/496) Die refrainhaft wiederholte Inquitformel *dachte ich an der offenen Gruft* tritt am Ende, als wortgeballte Abrechnung an die Stelle von *hatte ich zu Gambetti gesagt*. Der da redet, ist zum Zeitpunkt der Lektüre seiner “Auslöschung” schon selber ausgelöscht: der Leser “hört” also neben den zwölf Reden an der offenen Gruft eine (dreizehnte) Rede aus dieser Gruft, ein “gedrucktes” Totensprechen, das absticht von den verlogenen Ansprachen, die im Geiste der “katholisch-nationalsozialistischen”

25) Ilse Aichinger hat das treffend formuliert: “Thomas Bernhard attackiert nicht, was ihm auch nur im geringsten Maß gleichgültig ist. Er attackiert, woran er leidet, und er leidet sehr oft an dem, dem er am meisten zugeneigt ist.” (Ilse Aichinger am 2. 11. 1990 im “Standard”).

Trauergemeinde am Grab der Familie gehalten werden (“eine Jahrhunderte alte Verbrechergemeinschaft”). Die Perversität und Verlogenheit dieser Zeremonie soll noch einmal stellvertretend stehen für dieses ganze “verstümmelte und verkommene und letzten Endes ja erledigte Österreich.” (9/505)

“Zerstören sei Schöpfung”,²⁶⁾ Liquidation - Restauration. Wie unerwartet für den Leser kommt der Paukenschlag am Schluss: die Absenkung des Erbes? Ist das nicht die logische Schlussfolgerung des zuvor Zusammengerückten? Eine letzte große Geste des “Sich-Wegstehens”, des “Zunge-Herausstreckens”? Der Erbende lässt das Erbe fallen wie eine heiße Kartoffel. Die Weggabe Wolfseggs als “bedingungslose (s) Geschenk an die israelitische Kultusgemeinde in Wien” (9/508) ist der Clou, auf den das Buch hinausläuft: die Veräußerung des “Schlosses” an die Haupt-Opfergruppe seiner verunglückten Besitzer. Die große Geste, mit der am Schluss der ganze gordische Knoten durchschlagen wird - sie kommt als Bußhandlung daher, aber ist sie eine?

Zum einen schon, zumal sich der an Luxus gewöhnte Verzichtende damit nicht nur seines “Herkunftskomplexes”, sondern, hart am Rande des Grabes, auch seiner ökonomischen Daseinsgrundlage beraubt. Zum einen ist diese skandalöse Los-Lösung, das handschlagartige Tabula-rasa-Machen der größte anzunehmende Unfall und Umfall in den Augen der “Seinigen”: der größte denkbare Schlag ins Gesicht der “Jäger”, “Gauleiter” und Erzbischöfe (von den Schwestern ganz zu schweigen). Sie werden von einem Moment auf den anderen aus ihrem Jahrhunderte alten Stammsitz und einem ihnen wichtigen repräsentativen Ort vertrieben, (sie wissen noch nicht, dass sie sich zum letzten Male dort versammeln) - und dieser Ort gehört nun fortan nicht etwa irgendjemandem, sondern ihrem Feindbild schlechthin. Man könnte diese Geste einer “Auslöschung” Wolfseggs auch als den ungeschickten, linkischen Versuch einer “Gegen-Auslöschung” zu der der Juden sehen: als den Versuch einer wenigstens ansatz- oder ersatzweisen, symbolischen Wiedergutmachungshandlung - als Erinnerung daran, dass die beraubten und ermordeten Hauptopfer der nationalsozialistischen Verfolgung bzw. deren Nachkommen bis heute auf eine auch nur halbwegs angemessene Entschädigung durch den österreichischen Staat warten.

Zum anderen aber: könnte es nicht auch der Empfänger: sein Freund und “Geistesbruder” Eisenberg (als Rabbiner ein Fremdkörper, ja geradezu ein Stachel im Trauerzug), als ein “vergiftetes Geschenk” betrachten? Denn nicht nur könnte Eisenberg diese Schenkung einer einstigen Nazihochburg als schlechten Scherz und eine Geschmacklosigkeit sondergleichen auffassen - er könnte auch mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass dieser brisante Besitzerwechsel auf Wolfsegg den latent fortbestehenden Antisemitismus in der Umgebung gegen ihn und die Israelitische Kultusgemeinde wieder anheizen und neuerlich entfachen dürfte. Teile der Forschung haben das auch so gesehen, wie Harald Weinrich, der

26) Zitat aus *Midland in Stills*. (14/117)

den Schluss des Buchs nicht überzeugend fand.²⁷⁾ Irene Heidelberger-Leonard nannte das Ende des Romans gar "gewollt zynisch, bestenfalls aber geschmacklos". Sie warf Bernhard (den sie in diesem Punkte umstandslos mit Murau identifizierte) "eine Beleidigung, wenn nicht gar eine Verhöhnung der jüdischen Opfer" vor.²⁸⁾ Sie verstand die Absenkung des Erbes als eine "Verdrängung schlimmster Art", als eine "explizite Verweigerung, die Last der österreichischen Geschichte zu tragen."²⁹⁾ Sie verstieg sich sogar zu dem absurden Satz, hier würden "die Ermordeten ein weiteres Mal ermordet. Liquidation überall."³⁰⁾

Das ist ein groteskes Fehlurteil, dem zurecht widersprochen worden ist.³¹⁾ Denn Muraus "Auslöschung" ist (wie der Roman Bernhards gleichen Titels) ja paradox ineins ein geradezu vorbildlicher Akt des Eingedenkens und Bewahrens.³²⁾ "An der Oberfläche des Textes wird das Vergessen als Ziel des narrativen Verfahrens behauptet, welches aber von der bewahrenden Kraft der Schrift zugleich unterlaufen wird."³³⁾ Und dieses ganze verbal aufgerüstete Prosaganze lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig - sowohl was die Kritik an der österreichischen Mittäterschaft und der *Machtmischmethode* (9/228) von Nazis und Katholiken im Dritten Reich (und darüber hinaus) betrifft als auch die bedingungslose Parteinahme für die Opfer.

Murau nennt die NS-Zeit "die Wolfsegg erniedrigende... die nie und niemals zu verschweigen und zu vertuschen ist." (9/152) In einer ganzen Reihe von weiteren Werken Bernhards, wie in *Die Ursache* und *Die Korrektur* (aber auch schon in dem frühen Prosaversuch *In der Höhe* und erst recht im letzten Stück, in *Heldenplatz*) finden sich vergleichbare Passagen, die die kollektive Mitschuld des österreichischen Staates und seiner Bevölkerung an den nationalsozialistischen Verbrechen anprangern. "Bernhard hat sich ausgesprochen intensiv und wirkungsvoll mit dem Erbe des Nationalsozialismus auseinandergesetzt, und dies zu erkennen, ist allemal aufschlussreicher und freilich aufwendiger, als über das Ende eines seiner Romane kritische Halbheiten zu kippen. Dem Phänomen Nazismus, mit all seinen nach wie vor unvorstellbaren Perversitäten, vermittels der Kunst zu begegnen, kann sowieso immer nur ein Versuch sein. Solche Versuche von scheinbar erhöhten Standpunkten herabzuwürdigen, ist im Diskurs zu diesem Thema nur insofern dienlich, als damit gezeigt wird, wie fahrlässig sich auf der geschützten Metaebene mit der Moral hantieren lässt."³⁴⁾

27) Vgl. Weinrich, a.a.O. S. 256.

28) Heidelberger-Leonard: Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller, S. 192.

29) Ebd. S. 191.

30) Ebd.

31) Vgl. u.a. Süsselbeck: Das Gelächter der Atheisten, S. 453ff.; Vogt: Trauer und Identität, S. 37; Fuest: Kunstwahnsinn irreparabler, S. 240 und Nikolaus Langendorf: Schimpfkunst, S. 165f.

32) Vgl. Vogt: Trauer und Identität, S. 37.

33) Ders.: Ortsbegehungen, S. 129.

34) Fuest: Kunstwahnsinn irreparabler, S. 240.

Bibliographie

- Fuest, Leonhard: Kunstwahnsinn irreparabler. Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards. Frankfurt a.M. 2000.
- Gößling, Andreas: Die “Eisenbergrichtung”. Versuch über Thomas Bernhards *Auslöschung*. Münster 1988.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller. In: Höller/Heidelberger-Leonard: Antiautobiographie, S. 181-196.
- Hoell, Joachim: Der “literarische Realitätenvermittler”. Die “Liegenschaften” in Thomas Bernhards Roman *Auslöschung*. Berlin 1995.
- Höller, Hans / Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.) : Antiautobiographie. Thomas Bernhards *Auslöschung*. Frankfurt a.M. 1995.
- Huber, Martin / Mittermayer, Manfred: Bernhard-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart 2018.
- Huntemann, Willi: Thomas Bernhard, *Auslöschung*. In: Interpretationen: Romane des 20. Jahrhunderts, Bd. 3 Stuttgart 2003, S. 175-199.
- Michaelis, Rolf: Vernichtungsjubel. Thomas Bernhards monumentales Prosawerk *Auslöschung - Ein Zerfall*. Politisches Pamphlet und Roman der Trauer. In: Die Zeit, 3.10.1986.
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Eine Biographie. Wien/Salzburg 2015.
- Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien 1999.
- Schwamborn, Frank: Porträt des Künstlers als Misanthrop. Über Thomas Bernhards theatralische Poetik. In: Studies in Humanities (Culture and Communication), Faculty of Arts, Shinshu University, 2001 (35), S. 215-230.
- Süselbeck, Jan: Das Gelächter der Atheisten. Zeitkritik bei Arno Schmidt und Thomas Bernhard. Frankfurt a.M. / Basel 2006.
- Tabah, Mireille: Die Methode Misogynie in *Auslöschung*. In: Alexander Honold / Markus Joch (Hrsg.) : Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg 1999.
- Tabah, Mireille: Dämonisierung und Verklärung. Frauenbilder in *Auslöschung*. In: Höller / Heidelberger-Leonard: Antiautobiografie, S. 148-158.
- Vogt, Steffen: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards *Der Italiener* und *Auslöschung*. In: Modern Austrian Literature 21 (1988), H. 3/4, S. 39-50.
- Vogt, Steffen: Trauer und Identität. Erinnerung bei Thomas Bernhard und Peter Weiss. In: Joachim Hoell / Kai Luehrs-Kaiser (Hrsg.) : Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten. Würzburg 1999, S. 29-48.
- Weinrich, Harald: Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens. München 1997.