

Milka Car (Universität Zagreb)

Das Mediterrane in Thomas Bernhards Romanen *Beton* und *Auslöschung*

Der vorliegende Beitrag versucht eine kultursemantische und topographische Lektüre und fokussiert in erster Linie die Motive des mediterranen Raumes in Thomas Bernhards Romanen *Beton* (1982) und *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986). Die beiden genannten Romane aus Bernhards später Schaffensphase sind zum Teil auf Mallorca oder an der Adria entstanden und sind auch topologisch mit dem Mediterran zu verbinden. So spielt der Roman *Beton* z. T. auf Palma de Mallorca und der Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* beginnt mit einem schriftlichen Bericht des achtundvierzigjährigen Ich-Erzählers Franz-Josef Murau über seinen Spaziergang von der Via Condotti bis zur Piazza Minerva in Rom. Das Manuskript von *Beton* hat Thomas Bernhard seinem Verleger Siegfried Unseld am 13. und 14. Februar 1982 in Palma de Mallorca (Huber und Schmidt-Dengler 2006, 135)¹ übergeben. In den editorischen Vorbemerkungen wird angemerkt, es sei „gut möglich, daß er *Beton* auf Mallorca fertiggestellt hat“ (ebd., 141). An seinem letzten und umfassendsten Roman *Auslöschung* hat Thomas Bernhard u.a. auf der Insel Hvar² (Höllner 2009, 514) gearbeitet, die erste Fassung des Romans „dürfte Anfang Mai 1982 in Lovran im Hotel Belgrad abgeschlossen worden sein“ (Mittermayer 2015, 352). Diese Vermutung wird in den editorischen Vorbemerkungen aus der Edition der Werke Thomas Bernhards bestätigt, „der Roman ist am 7. Mai 82 fertig, jedenfalls steht dieses Datum mit der Ortsangabe „Lovran/Hotel Beograd“ unter den Anfangsbuchstaben des Autornamens und dem Titel“ (Höllner 2009, 520). In Hans Höllners präziser Rekonstruktion der Werkgenese wird Bernhards Brief an Siegfried Unseld vom 7. April 1982 zitiert, in dem der mediterrane Süden wie auch der Schreibenthusiasmus des Autors

1 Der Roman wird im weiteren Text mit Sigle Bet und Seitenzahl zitiert.

2 Der Roman wird im weiteren Text mit Sigle Aus und Seitenzahl zitiert.

angesprochen werden: „Ich arbeite bereits in meinem köstlichen Zimmer über dem Meeresrauschen und beobachte die Natur als lautlose Explosion. Ich habe einen der schönsten Balkone der Welt und absolut meine Ideen gezügelt.“ (Höller 2009, 522) Was ist jedoch von diesen topographischen Verortungen im Text zu finden?

Will man die Repräsentation des Raumes in Bernhards Spätprosa erforschen, insbesondere in Hinblick auf die Oppositionen zwischen dem mediterranen Süden und den österreichischen Schauplätzen im Norden, muss man von Bernhards Diktum vom „inneren Reisen“³ ausgehen. Auffällig ist das Fehlen der Landschaftsbeschreibungen in seiner Prosa, somit liegt auch die Topographie des Mittelmeerraumes als Topos, Erinnerung oder kulturpoetische Reminiszenz vor. Der Autor legt nahe, er schreibe „immer nur über innere Landschaften“ (Fleischmann 1991, 14f.). Die Literarizität eines Textes geht nicht aus dem Abbilden der Realität hervor, sondern aus der literarischen Darstellungsweise, wobei der Autor das darstellen will, „was niemand sieht“ (ebd., 274). Bekannt ist die These aus Bernhards Roman *Auslöschung*, nach der die Welt nur als eine artifizielle zu perzipieren ist: „Alles ist künstlich, alles ist Kunst. Es gibt keine Natur mehr. Wir gehen immer noch von der Naturbetrachtung aus, wo wir doch schon lange nurmehr noch von der Kunstbetrachtung ausgehen sollten.“ (Aus, 99) In *Beton* steht dann ausdrücklich: „*Ich bin kein Naturmensch*, ich war nie ein Naturmensch, ich ließ mich niemals zu einem solchen Naturmenschen zwingen.“ (Bet, 4) [Hervorh. im Original]

In Anlehnung an die kulturwissenschaftliche Bestimmung von Doris Bachmann-Medick wird hier die „Topographie als (Be)-Schreiben von Raum“ (Bachmann-Medick 2006, 311) verstanden. Mit der These über das Erschreiben des Raumes soll die Topographie des Mittelmeer-Raumes in den späten Romanen Bernhards untersucht werden. Vermittelt wird vor allem die kulturwissenschaftliche Einsicht in die grundsätzliche Instabilität des Raumes respektive in die Tatsache, dass er kulturell, d. h. diskursiv hervorgebracht wird. Zentral dafür ist die Frage „welche Mechanismen

3 „Wir haben Reisen gemacht. Ich habe ihre schweren Koffer getragen, aber ich habe vieles kennengelernt. [...] Ohne daß ich bildungsbeflissen etwas in mich hineingestopft hätte. Es war alles eher beiläufig. Wir waren in Rom, in Split – doch es waren immer die inneren Reisen, die man dann halt gemacht hat.“ Thomas Bernhard in Gespräch mit Asta Scheib. (Huber, Mittermayer, Karlhuber 2001, 191).

und welche Politik der Bedeutung wirksam werden, wenn ein bedeutungsneutraler, physischer „Raum“ zu einem kulturell definierten beladenen „Ort“ wird“ (Csáky, Leitgeb 2009, 7). Die topographische Fragestellung will hinterfragen, „wie Räumlichkeit bedingt ist“ (Günzel 2007, 13) und geht von der „Identifikation strukturierender und konstitutiver Momente von Räumlichkeit“ (ebd., 21) in literarischen Texten aus. In diesem Sinne ist literarische Topographie „als Schrift eines Ortes/Raums“ (Weigel 2004, 238) zu verstehen, womit die Erscheinungsformen des Mediterranen in beiden Romanen erforscht werden sollen, bzw. der Raum wird als „die Schrift der Orte“ (ebd., 257) aufgefasst. Im Fokus stehen „die Dauerspuren, die sich den Orten eingeschrieben haben – also auch die Transformationen zwischen Ort und Schrift“ (ebd.).

In seinem Monolog im Roman *Beton* versichert sich der intradiegetisch-homodiegetische Erzähler Rudolf der mediterranen Topologie in der Schrift: „das Wort *Adria*, das Wort *Mittelmeer*, so oft das Wort *Rom* und die Wörter *Sizilien* und schließlich auch mehrere Male *Palma*“ (Bet, 75). Diese Toponyme kommen als Nacherzählung des Dialogs mit seiner Schwester in einer doppelt verschachtelten narrativen Situation vor. Somit sind sie auch als Versuche des Erzählers anzusehen, „mich aus meiner Gruft hinauszukatapultieren“ (Bet, 62), bzw. fungieren im Text nicht als reale geographische Orte des Mediterranen, sondern sind in der dezidiert monologischen Erzählperspektive tatsächlich als die „Schrift der Orte“ (Weigel) zu verstehen. „Palma beherrschte mich doch vollkommen“ (ebd.) behauptet weiter im Text der Erzähler, jedoch wird damit nicht nur seine Entscheidung für die Reise nach Mallorca aus dem „endlosen österreichischen Winter[...]“ (Bet, 71) in Peiskam bestätigt, sondern zugleich die Tatsache, dass der mediterrane Ort Palma als ein Reflex aus einem Inneren entsteht. In diesem Sinne sind auch die mediterranen Räume als „geschichtlich chiffrierte Räume“ (Gößling 1988, 10) zu lesen. So kann die Frage nach der „Konstitution von Raum als Erfahrungswissen“ (Löw 2004, 58) gestellt werden, v. a. für die Texte, in denen die Außenwelt als Projektion der Innenwelt vorkommt, so dass Orte nicht von Schrift zu trennen sind. Das ist der Fall auch im Roman *Auslöschung*, in dem das Mediterrane durch die zweifach vermittelte Perspektive erwähnt wird, indem sich der homodiegetisch-intradiegetische Erzähler an ein Gespräch mit seinem

Onkel Georg erinnert: „Ich war begeistert wenn er *Die mediterranen Länder* sagte.“ (Aus, 34) Als Ausgangspunkt der im Roman angesprochenen „*Antiautobiographie*“ (Aus, 148) des Onkels Georg entsteht der mediterrane Raum erst in der Schrift.

Hier wird die Verflechtung des Raumes und der Schrift als eine transgressive Geste (Neumann, Warning 2003) gedeutet, vor allem in ihrer Eigenschaft, ständig an der Grenze zwischen dem Fiktiv-Textuellen und dem Real-Topographischen zu changieren. Mit dem Begriff soll die Schreibstrategie der „Umdeutung und Aufhebung der Trennung Innenwelt-Außenwelt und Objekt-Subjekt“ (Lederer 1979, 65) erfasst werden, wie auch die poröse Grenze zwischen dem literarischen Text und der referenziellen Ebene. In den späten Texten von Thomas Bernhard wird die Grenze zwischen autobiographischen und fiktiven Inhalten zunehmend „durchlässig“ (Mittermayer 2015, 354), so dass die vorkommenden „autobiographischen Markierungen“ (Mittermayer 1995, VIII) auch als transgressive Momente zwischen Fiktion und Biographie gedeutet werden. Dieses Merkmal bezieht sich damit auch auf die Eigenschaft der späten Texte Bernhards „den Unterschied zwischen der Kunstwelt und der empirischen bewußt aufzuheben [...] in einer kaum noch Differenzen gestattenden Rede, die Fiktives und Reales unterschiedslos in den Strom einer genuinen Sprachwelt hineinzieht“ (Sorg 1990, 14). Die transgressive Spannung zwischen Referenz und Erzähltext wird in einer ständigen, durch Permutationen ausgelösten Beunruhigung des Diskurses in einem intertextuellen (vgl. Mittermayer 1999, 159–177) Beziehungsgeflecht ausgetragen.

Anders gesagt, die (über)betonte und zugleich fingierte Referenzialität des Textes kann als ein Versuch betrachtet werden, die beiden Rezeptionsebenen zu aktivieren und unmittelbar zwischen referenzieller Ebene und intertextuellen Anspielungen zu changieren. Im Erzählbericht des homodiegetischen Erzählers Franz-Josef Murau wird Rom am Anfang des Romans als die Stadt angeführt, in der er seinem Schüler Gambetti fünf Bücher gegeben hat, um sie „mit der in seinem Falle gebotenen Langsamkeit zu studieren: *Siebenkäs* von Jean Paul, *Der Prozeß* von Franz Kafka, *Amras* von Thomas Bernhard, *Die Portugiesin* von Musil, *Esch oder die Anarchie* von Broch.“ (Aus, 7) In einer solchen Textkonzeption wird auch der Raum zu einer intertextuellen Referenz. Daraus entsteht eine Spannung, die aus

narrativen und referenziellen Bildvorräten schöpft und sie aus der Innenperspektive her widerspiegelt.

Den Ausgangspunkt für die Raumanalyse bildet sodann die Tatsache, dass der Raum aus monologischer Perspektive sprachlich vermittelt und somit im Medium der Schrift konstituiert wird, wodurch die mediterrane Topographie diskursiviert wird. Aus dieser Verschränkung wird zudem ersichtlich, dass die transgressive Geste die real existenten Orte in fluktuierende Identitätswürfe überführt. Somit sind sie nicht mehr als reale oder konkrete Orte des Mediterranen angelegt, sondern können vielmehr als Reflexe der Identitätssuche gelesen werden. In diesem Sinne ist auch der bekannte Spruch Bernhards zu deuten: „Mich interessieren *nur meine Vorgänge*“ (Bernhard 1989, 86), vor allem eingedenk der Tatsache, dass die beiden Romane aus der späten Schaffensphase „zwischen Selbstdarstellung und Fiktion“ (Mittermayer 1995, 94f.) pendeln. Somit ist die Weltdarstellung aufs engste mit monologischer Selbstdarstellung verschränkt.

Eine solche monologische Erzählperspektive ist beiden Romanen eigen – in der *Auslöschung* werden im inneren Monolog die Erinnerungen (vgl. Vogt 2012) der Hauptfigur Franz Joseph Murau an seine Jugend auf dem Familiensitz Schloss Wolfsegg bei Vöcklabruck in Oberösterreich widergegeben. Im Roman *Beton* wird die Stimme des homodiegetischen, an Morbus boeck leidenden Erzählers Rudolf in seinem schon seit zehn Jahren scheiternden Versuch verfolgt, eine wissenschaftliche Monographie über Mendelssohn Bartholdy zu schreiben. Wenn man die dominante monologische Erzählperspektive mit Prämissen der kulturwissenschaftlichen Topologie verbindet, ist zu schließen, dass die entsprechenden räumlichen Koordinaten den Figuren ihre „Glaubwürdigkeit und Authentizität“ (Löw 2004, 49) verleihen.

Ausgehend von Bernhards spezifischer „Poetik der Künstlichkeit“ (Höller 1981, 53) sind mediterrane Räume nicht als referenzielle Bezugspunkte, d.h. als geographisch und kulturell definierte Orte zu betrachten, sondern vielmehr als innere Projektionen des Erzählsubjektes. Sie werden erst aus der textuellen Strategie der monologisierenden Erzähler konstruiert – zum „Zweck meiner Existenzrettung“ (Bet 2006, 53) – so der homodiegetische Erzähler Rudolf im Roman *Beton*. Insofern wird der Text zur „Lebensnotwendigkeit“ (Bernhard 1976, 5). Der Raum wird zum

Abbild der Suche nach „existentieller Authentizität“ (Mittermayer 1995, 100) im Romantext. Insofern kann Bernhards Spätprosa als der „Versuch einer Selbst-Erschreibung“ (ebd., 110) definiert werden. Die Identität geht in Schrift über, was sich unmittelbar auf die topologische Dimension der Texte, bzw. auf die Räume des Mediterranen auswirkt. Die monologische Perspektive ist in den Erinnerungen des Erzählers an seine Aufenthalte in Palma vorherrschend:

Ich liebe diese großen, normalerweise für zwei Personen bestimmten Zimmer, die dazu noch ein großes Bad und ein nicht weniger großes Wohnzimmer haben und von welchen aus man nicht nur auf die Altstadt, sondern auch gleichzeitig auf das Meer schauen kann. [...] Ich habe hier nicht den Eindruck, von den Einheimischen isoliert zu sein, obwohl mich, der ich tatsächlich in einem solchen großzügigen Zimmer im Luxus lebe und die in der Altstadt unter mir gerade im Gegenteil von diesem Luxus, doch fast alles von ihnen trennt. (Bet, 107)

Der erlebte Raum kommt erst aus der Perspektive der zeitlichen und räumlichen Distanz vor. In Bernhards „Poetik der Destruktion und Reiteration“ (Gleber 1991, 85) oder in „konstruktiver Destruktivität“ (ebd.) verdichtet sich der Raum und verschwindet zugleich. In diesem Raumkonzept wird der Raum, wie auch die hier zu analysierenden mediterranen Orte, in eine monologische Raumrepräsentation überführt. Sie erscheinen somit als Reflex des Inneren und zwar in einer Perspektive der Negativität: „Wenn wir die Welt wirklich kennen, ist sie nurmehr noch eine solche voller Irrtümer.“ (Bet, 91) Nachdem Onkel Georg im Roman *Auslöschung* in den mediterranen Süden übersiedelt, wird das französische mondäne Cannes zur „Hölle“ (Aus, 117) und die Riviera zur „Teufelsküste“ (ebd.) für die Familie des Erzählers.

In beiden Romanen sind die topologischen Verortungen im Sinne der Selbstanalyse des Erzählers zu lesen und widerspiegeln somit das „umfassendere Problem [...] eines Diskurses der Selbstheilung, des Sichselbst-Wiederherstellens“ (de Man 1993, 138). Steht die Problematik der Selbstbespiegelung im Vordergrund, kann der mediterrane Raum in Bernhards Romanen auch mit Gaston Bachelard gelesen werden und als eine Art Palimpsest in seiner „Zerstückelungsdialektik“ (Bachelard 2007, 211)

zwischen „Draußen und Drinnen“ (ebd.) verstanden werden, denn die Orte werden erst aus dem Innern heraus erlebt und beschrieben. Im Sog des Textes existieren sie als Reflex des Erzählsubjekts und werden erst aus der Figurenperspektive heraus generiert. So plant der Erzähler Rudolf in *Beton* seine Reise nach Mallorca, damit er nicht „allein in Peiskam, von allen diesen kalten Mauern umgeben“ (Bet, 27) bleibt. Denn, „mit dem Blick immer nur auf die Nebelwände, hätte ich keine Chance gehabt.“ (ebd.) Darin ist ein autobiographischer Hinweis erkennbar. In der editorischen Vorbemerkung zum Roman werden folgende Sätze Thomas Bernhards über seine Aufenthalte im Süden angeführt: „Und meine Aufgabe vor mir selber und vor niemanden anderen ist es, irgendwie was zuwege zu bringen aus dem Kopf, und das heißt, Bücher zu schreiben, oder halt Sätze aneinanderzureihen, Gedanken. Und die kommen *hier* halt besser als *oben*, nicht [...] Das Meer ist eine Notwendigkeit [...]“ (Fleischmann 1991, 140). Auch im biographischen Diskurs kommt das Meer als eine Voraussetzung für Schreiben vor, bzw. wird zum Antrieb für die Geistestätigkeit und kann nicht von der „Aufgabe“ der Verschriftlichung abgetrennt werden.

Erscheint der Raum als eine Projektion der Figuren, ist er auch primär kulturell kodiert. Dass Orte und Landschaften kulturell hervorgebracht sind, bzw. intertextuell markiert, ist an auffallend vielen Beispielen abzulesen:

[...] ausgerechnet die sogenannte Kindervilla hat so hohe Fenster, wie nur noch unser Haupthaus, wie aber weder das Jäger- noch das Gärtnerhaus, und an den Decken sind genau die Stukkaturen angebracht, die ich Gambetti zu beschreiben versucht habe, lauter Szenen aus klassischen Schauspielen wie beispielsweise aus dem *Nathan* von Lessing oder den *Räubern* oder aus dem *Urfaust*. (Aus, 361)

Ähnlich werden in *Beton* die Forschungsreisen des monomanen Erzählers angeführt, jedoch werden die besuchten Orte unmittelbar mit dem Namen des Komponisten Mendelssohn Bartholdy assoziiert, d.h. mit dem Plan des Erzählers, eine wissenschaftliche Monographie über ihn zu schreiben:

Zwei Wochen war ich in Hamburg gewesen, zwei Wochen in London, und in Venedig merkwürdigweise, habe ich die interessantesten

Dokumente über Mendelssohn Bartholdy gefunden. Damit ich am besten geschützt bin, hatte ich mich schon gleich in das Bauer-Gründwald zurückgezogen, in ein Zimmer mit dem Blick über die roten Ziegeldächer weg auf die Markuskirche und habe die mir aus dem erzbischöflichen Palais geliehenen Dokumente studiert. (Bet, 30f.)

Der Erzähler ist nicht an empirischen Orten interessiert, Venedig wird als Hintergrundkulisse für sein Studium und seine Geistesarbeit angeführt. Auch Rom wird vor allem in Opposition zu Wolfsegg konstruiert: „Wer so lange wie ich in Rom ist, hat sich den Zugang zu einem Ort wie Wolfsegg ganz einfach vermauert“ (Aus, 88). Daraus geht hervor, dass die dargestellten Räume in dieser textuellen Strategie nicht einfach beschrieben, sondern erst performativ hervorgebracht werden. In Anlehnung an die richtungsweisende Arbeit zum topographischen Schreiben von J. Hillis Miller *Topographies* sind die textuellen Topographien als performative Akte zu verstehen: „Die Topographie eines Ortes ist nicht etwas, das es schon gäbe und darauf wartete, in einem konstativen Akt beschrieben zu werden. Sie wird, in einem performativen Sprechakt, gemacht, mit Wörtern und mit anderen Zeichen, beispielsweise mit einem Lied oder einem Gedicht.“ (Miller 2005, 183) Somit behaupten die Räume in Bernhards Romanen erst im „selbständig quellende[m] Wortschwall“ (Klug 1990, 29) ihre Existenz, was hier als eine transgressive Bewegung des Textes gedeutet wird, d. h. die Repräsentationen des Raumes sind von „Identitätsher- und -darstellung“ (Scheu 2004, 68) nicht zu trennen. Dabei wird eine Perspektive eröffnet, in der die „sprachliche Verfasstheit von Subjektivität und Individualität“ (Wagner-Egelhaaf 2005, 11) als konstitutives Merkmal fungiert.

In der Bernhard-Forschung ist deshalb von den Strategien der „Selbstfiktionalisierung“ und der „Selbstreflexion“ (Thorpe 1981, 174f.) die Rede, die sich sodann in ihrer „monologischen Verfasstheit, der Egozentrik und dem reflexiven Charakter“ (Scheu 2005, 55) auch auf die Darstellung des Raumes erstrecken. Die genannten Topoi des Mittelmeerraumes sind nicht referenziell oder realistisch zu lesen, obwohl sie genau angeführt und beschrieben werden, „so wird auch der Realismus, ein literaturrealismus, die Wirklichkeit eine Literaturwirklichkeit – nicht Sprache“. (Prießnitz 1979, 129) In diesem Sinne können auch die mediterranen

Räume als performative Setzung des Subjekts im Text verstanden werden. So ist die transgressive Geste in Bernhards Spätprosa als eine Kippfigur zu sehen, in der im Monolog der Hauptfigur das grundsätzliche Problem der Differenz zwischen den ‚realen‘, historisch überlieferten referenziellen Räumen und der erzählten Lebensgeschichte in einer performativen Dimension aufgeht.

Das Erzählsubjekt bringt die Räume erst aus seinem eigenen Monolog hervor: „Ich griff mir an den Kopf und sagte: *das Meer!* Ich hatte mein Zauberwort. Wenn wir reisen, werden wir, wenn wir noch so abgestorben sind, wieder lebendig.“ (Bet, 51) In monologischer Perspektive wird der Raum zum Diskurs oder zu einem „Zauberwort“ (ebd.) und von jeglicher referenziellen Verankerung losgelöst. Wenn der Erzähler Rudolf in *Beton* feststellt: „Es gibt so viele herrliche Städte auf der Welt, Landschaften, Küsten, die ich in meinem Leben gesehen habe, aber keine von diesen allen ist für mich jemals so ideal gewesen wie Palma.“ (Bet, 53) kann die mediterrane Landschaft auch phänomenologisch betrachtet werden. Bei Karl Schlögel ist „Landschaft [...] nicht politisches Territorium, nicht Grenze, nicht Staat, nicht das eine oder das andere, sondern alles zusammen: Flora, Fauna, Geographie, Klima, Kultur, Stimmung, sogar: Geist einer Landschaft. Landschaft ist das Integral, die Totale, das Zugleich.“ (Schlögel 2003, 284) Palma ist in diesem Sinne die Gesamtheit der Diegese des homogetisch-intradiegetischen Erzählers und wird als Imagination des Ich-Erzählers erstellt.

Die dargestellten Landschaften sind phänomenologisch als „erlebte Raume“⁴ zu verstehen, oder als ein Ausdruck der „Phänomenologie der Einbildungskraft“ (Bachelard 2007, 9) zu lesen. Die Phänomenologie der Einbildungskraft wird vom französischen Philosophen Gaston Bachelard als die „Region der reinsten Phänomenologie“ (ebd., 186) beschrieben, „– einer Phänomenologie ohne Phänomene“ (ebd.). Die referentielle Funktion der Sprache ist in diesem Zusammenhang aufgehoben und verfügt nicht mehr über eine Abbildfunktion, sondern bleibt im Verweissystem des Diskurses gefangen:

4 „Da wir alle unsere Überlegungen auf die Probleme des erlebten Raumes konzentrieren, hängt die Miniatur für uns ausschließlich mit den Bildern des Gesichtssinnes zusammen.“ (Bachelard 2007, 177).

Die gedruckte Welt ist die tatsächliche, sagte ich. Die in der Zeitung abgedruckte Schmutzwelt ist die unsrige. Wieder sagte ich: das Gedruckte ist das Tatsächliche und das Tatsächliche nurmehr noch ein vermeintliches Tatsächliches. (Aus, 374)

Der Raum wird zum „Reichtum imaginierten Seins“ (Bachelard 2007, 25) in beiden späten Romanen Bernhards, genauso wie die Figuren „die sich in ihrem eigenen Kopf Simulierende[n]“ (Aus, 183) werden. Der aus dem innen heraus beschriebene Raum wird in der *Poetik des Raumes* von Gaston Bachelard als „der „von der Einbildungskraft erfaßte Raum“ beschrieben und kann nach ihm nicht mehr „der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist“ (Bachelard 2007, 25). Damit wird er seiner Referenz enthoben: „Sogar wenn ein Dichter eine geographische Dimension heraufbeschwört, weiß er instinktmäßig, daß diese Dimension in einem besonderen Traumwert wurzelt.“ (Ebd., 189) In *Auslöschung* wird diese Traumwelt in die Landkarte⁵ als ein Kindertraum des Ich-Erzählers Murau eingeschrieben. In beiden Romanen entzieht sich der mediterrane Raum durch erzählerische Verschachtelung, Verdoppelung und Kontrastierung der narrativen Ebenen einer referenziellen Verortung. An Wolfsegg als den eigentlichen Ort der Kindheit erinnert sich der homodiegetische Erzähler Franz-Josef Murau von Rom aus,⁶ so dass die Ortschaften zweifach parallel lokalisiert werden – in der erzählten Zeit und in der erinnerten Zeit. Diese Strategie der Überlagerung des Räumlichen mit dem Erinnerten und Erlebten (vgl. Höller 1995, 238) führt zur Gleichsetzung des Lebens mit der Schrift:

Je mehr ich mich mit den Schriften dieser Leute beschäftigte, hatte ich zu Gambetti gesagt, desto hilfloser werde *ich*, ich kann nur im Größenwahn sagen, daß ich sie begriffen habe, wie ich über mich selbst nur im Größenwahn sagen kann, ich hätte mich begriffen, wo ich mich

5 „Ich liebte Landkarten über alles. Ich breitete sie vor mir aus und machte große Reisen, suchte die berühmtesten Städte auf und befuhr mit meinen geträumten Schiffen die Meere.“ (Aus, 68).

6 „Einmal, an einem schönen, milden Herbsttag, hatte ich versucht, Gambetti eine Beschreibung von Wolfsegg zu geben, wir waren von Rocca di Papa sozusagen auf die Piazza del Popolo heimgekehrt und hatten vor dem Kaffeehaus auf der Terrasse Platz genommen, die Sonne hatte noch die Kraft, die Piazza auf die angenehmste Weise zu erwärmen, ich werde versuchen, Ihnen eine präzise Beschreibung von Wolfsegg zu geben, [...]“ (Aus, 120).

tatsächlich selbst niemals begriffen habe bis zum heutigen Tag, je mehr ich mich mit mir beschäftige, desto weiter entferne ich mich *von meinem Tatsächlichen*, [...] (Aus, 121)

Die Überlagerung der im Text durchgehaltenen Repräsentationsstrategie und ihrer performativen Ausführung hat die Aufgabe, im achronisch erzählten Prozess Zeugnis von der Unmöglichkeit der Identitätsfindung abzulegen. Damit produziert das Erzählsubjekt die eigene Identität performativ als eine fortwährende Verschiebung und unentwegte Suche nach dem Reflex des Eigenen im Text wie auch in der Welt. Selbstinszenierung und Rauminszenierung bilden dabei zwei Facetten der gleichen Schreibstrategie, um „uns über den Abgrund“ zu halten, „von welchem wir auch nicht wissen, wie tief er ist.“ (Bet, 95) So ist Bernhards topologische Strategie als ein Schreiben aus dem Abgrund zu verstehen, das in der ambiguen Geste konsequent ich-zentriert bleibt, jedoch zugleich auf referenziellen Beschreibungen begründet ist. Die Welt wird als Reflex des Ich beobachtet, beschrieben und gedeutet, so dass sich das Erzählsubjekt vorerst im Diskurs verortet.⁷

Obwohl die Ortschaften und Räume geographisch präzise dargestellt werden, sind sie von den im Text vorhandenen binären Oppositionen zwischen dem Norden und dem Süden, zwischen Italien und Österreich aufgehoben – im Roman *Auslöschung* pendelt die Erzählung zwischen Wolfsegg und Rom und im Roman *Beton* zwischen Preiskam und Mallorca. Wenn der Erzähler im *Beton* beteuert „Alle meine Reisen, die ich jemals gemacht habe, hatten Wunder gewirkt.“ (Bet, 51), ist diese Textstelle nicht als ein Hinweis auf die Reisen nach „Triest und Abbazia“ (ebd.) zu lesen, sondern gibt Auskunft über die innere Befindlichkeit des Protagonisten. Somit hat man mit dem *inneren* Mediterran zu tun. Dies geht aus der monologischen Strategie im Roman *Beton* hervor, es werden darin unaufhörlich die ichbezogenen Rechtfertigungsgeschichten und keine „tatsächlichen“ Beschreibungen generiert: „Wenn ich sage, ich habe die ganze Schrift oder was immer für ein Werk im Kopf, kann ich es naturgemäß auf dem Papier nicht mehr verwirklichen.“ (Aus, 30)

7 „Und ich habe nie gewußt, was es ist, daß mich immer in Wolfsegg aus dem Gleichgewicht gebracht hat, die Landschaft oder die Menschen oder überhaupt die Luft, die aber doch die allerbeste ist, die ich kenne, sagte ich, die Wolfsegger Luft ist die allerbeste. Sind es mehr die Mauern oder die Menschen? fragte ich, ich weiß es nicht.“ (Aus, 418).

Ähnlich rekonstruiert Franz-Josef Murau in *Auslöschung* die Vorgeschichte seiner Familie (Krylova, 189–201) aus seiner Perspektive und verspricht, „meine ganze Familie wird in ihm ausgelöscht, ihre Zeit wird darin ausgelöscht, Wolfsegg wird ausgelöscht in meinem Bericht, auf meine Weise“. (Aus, 158) Auch der Raum wird zum Produkt der eigenen Imagination oder der eigenen „Geistesgeschichte“: „Wie *ich* sie gesehen habe und wie *ich* sie sehe“ (ebd., 155). Im ich-zentrierten Chronotopos verschmelzen zeitliche und räumliche Dimension ineinander, der „Raum ist nur ein einziges „fürchterliches Drinnen-und-Draußen“ (Bachelard 2007, 217). Dadurch verschwindet die Grenze zwischen Jetzt und Damals, zwischen Hier und Anderswo: „Ich beobachtete den Schwager und sah gleichzeitig fortwährend römische Bilder und schließlich glaubte ich tatsächlich, in meinem römischen Arbeitszimmer zu sein, während ich doch in der Wolfsegger Küche dem Schwager gegenüber saß.“ (Aus, 376) Nahtlos geht die Topographie in Schrift über und wird zu irrealer Projektion des Ichs. In diesem Sinne erweist sich die Opposition zwischen Rom und Wolfsegg als eine scheinbare Opposition im Versuch der Selbstinszenierung der Hauptfigur: „Aber in Rom bin ich ganz anders, sagte ich, da bin ich nicht so aufgeregt, nicht so unbeherrscht, auch nicht so unberechenbar. Rom beruhigt mich, Wolfsegg bringt mich auf.“ (Aus, 533) Der mediterrane Süden dient auch als Abgrenzungsraum, von dem aus die „*Auslöschung*“⁸ unternommen wird. Zugleich wird der Süden mit fast klischeehaften Vorstellungen über die „*Unbekümmertheit*“ (Aus, 199) der Bewohner im Mediterran oder über Italien als „*das Land der chaotischen Verhältnisse*“ (ebd., 308) behaftet. Als solches ist Italien als „Gegen-Territorium zum verhaßten Familienzusammenhang“ (Mittermayer 1995, 112) angelegt und verliert dadurch seine realen Koordinaten.

In der Forschung wird die „untrennbare Verbindung von Topographie und persönlicher Identität“ (Krylova 2012, 191) hervorgehoben, wobei der sprachliche Ausdruck als Ausgangspunkt für die topologischen Konstruktionen (vgl. Gleber 1991, 85ff.) analysiert wird. Katya Krylova rekonstruiert die „Psychotopographie“ im Roman *Auslöschung* in Hinblick auf die Familien- und Kollektivgeschichte ausgehend vom „Topos eines

8 „Wozu habe ich diese ganze römische Atmosphäre, wozu habe ich meine Wohnung auf der Piazza Minerva, wenn nicht zu diesem Zweck, hatte ich zu Gambetti gesagt.“ (Aus, 158)

melancholischen Lamentos über die Fehlentwicklungen der österreichischen Geschichte zu einer Untersuchung des national erlebten Alptraumes, die unwiderruflich in der Landschaft und Architektur eingeschrieben bleibt.“ (Krylova 2012, 190) Wird in *Beton* die Topographie anhand binärer Opposition zwischen Peiskam und Palma, bzw. zwischen dem Norden und dem Süden erstellt, ist im letzten Prosawerk Bernhards zu beobachten, wie parallel mit der Auslöschung der Familie auch die Auslöschung der Topographie⁹ unternommen wird:

Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen und nehme mich dabei selbst auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus. (Aus, 232)

In einem unauflösbaren Repräsentationsprozess der Wiederholung und Variation entpuppt sich die Selbstdarstellung tatsächlich als Selbsterfindung im Sinne von Subjektbildung und Subjektzersetzung zugleich.

Am Ende des Romans *Beton* erinnert sich der Erzähler im „Fischrestaurant auf dem Molo“ (Bet, 108) an die „furchtbare Geschichte“ (ebd., 109) von Anna Härdl. Auch diese Episode trägt starke autobiographische Referenzen¹⁰ wird aber fiktional in die mediterrane Topographie eingebettet. Befremdend ist, dass ausgerechnet die milde südliche Landschaft zum Auslöser für die Nacherzählung des tragischen Schicksals der Familie Härdl auf Mallorca wird. Damit kommt Palma de Mallorca, „immer noch die schönste Insel in Europa“ (Bet, 126) in einem für Bernhard typisch düsteren Bild vor: „Und welcher Ort und welche Gegend und was immer, dachte ich, hat nicht seine Kehrseite?“ (Bet, 126) Der Ich-Erzähler versichert: „Natürlich ist mir auch dieses Mallorca und dieses Palma bekannt.“ (Bet, 122), d. h. die Gegend der billigen Hotels – der betonierten Ungeheuer, wie auch des „riesengroß[en]“ Friedhofs in Palma, der „für den mitteleuropäischen

9 „Wir tragen alle ein Wolfsegg mit uns herum und haben den Willen, es auszulöschen zu unserer Errettung, es, indem wir es aufschreiben wollen, vernichten wollen, auslöschen.“ (Aus, 199).

10 „Bei seinem Mallorca-Aufenthalt mit Krista Fleischmann in November 1980 lernte Thomas Bernhard eine junge bayerische Witwe kennen, die ihnen über den ungeklärten Todesturz ihres Ehemanns vom Balkon eines Hotels auf Mallorca erzählt.“ (Mittermayer 2015, 352)

Begriff, zuerst einmal ungemein fremdartig und dadurch unheimlich [wirkt], er erinnert schon mehr an Nordafrika und die Wüste“ (Bet, 120). Die titelgebende Beton-Metapher ist auf diesen Friedhof und auf das Hotel *Zenith* zu beziehen. Die „unüberwindlichen Betonwände von gleich fünf oder sechs Meter“ (Bet, 122) werden zum zentralen Symbol im Roman und verdrängen somit die namengebenden Palmen, die sonst als mediterranes Symbol von Palma de Mallorca fungieren. Jedoch sind auch die „an die zwanzig Meter“ (Bet, 122) hohen Palmen symbolisch besetzt. Sie werden am Schluss vom Erzähler beobachtet, sie hätten „alle ungefähr in der Mitte des letzten Drittels oben, einen leichten Kick“ (ebd.). Man kann die lädierten Palmen als Vorausdeutung des Schicksals von Anna Härdl lesen: „Es gibt tatsächlich Millionen solcher unglücklichen Naturen, die aus ihrem Unglück nicht zu retten sind.“ (Bet, 129), aber auch als Symbol für die Demontage des erwarteten Bildes von einem mediterranen Paradies. Unmittelbar darauf wird in einer narrativen Analepse Peiskam thematisiert, „welches wahrscheinlich völlig eingeschneit und im Frost erstarrt ist“ (ebd.). Damit wird die südliche Landschaft des Mediterranen von Angst und Frost überlagert, bzw. sie wird im Erzählstrom ausgelöscht. In Bernhards Poetik des Raumes wird der Mediterran zum diskursiv produzierten *inneren* Raum. Die „Formen der Beschädigung“ (Reinhardt 1976, 355) des Subjekts, die Thomas Bernhard in seinen Texten beharrlich verfolgt, erstrecken sich daher auch auf den dargestellten mediterranen Süden.

Literatur

- Bachelard, Gaston (2007): *Poetik des Raumes*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bernhard, Thomas (1976): *Der Keller*. Salzburg: Residenz.
- Bernhard, Thomas (1989): „Drei Tage“. In: Ders.: *Der Italiener*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Csáky, Moritz, Christoph Leitgeb (2009): „Kommunikation – Gedächtnis – Raum: Orientierungen im spatial turn der Kulturwissenschaften“. In: Diess. (Hg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“*. Bielefeld: Transcript, S. 7–11.

- de Man, Paul (1993): „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 133–146.
- Fleischmann, Krista und Thomas Bernhard (1991): *Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien: Edition S.
- Gleber, Anke (1991): „Auslöschung, Gehen. Thomas Bernhards Poetik der Destruktion und Reiteration“. In: *Modern Austrian Literature*, Jg. 24, Nr. 3–4, S. 85–97.
- Gößling, Andreas (1988): *Die „Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards „Auslöschung“*. Münster: Kleinheinrich.
- Günzel, Stephan (2007): „Raum – Topographie – Topologie“. In: Ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, S. 13–29.
- Höllner, Hans/Hinterholzer, Erich (1995): „Poetik eines Schauplatzes. Texte und Fotos zu Muraus, Wolfsegg“. In: Hans Höllner/Irene Heidelberger-Leonard (Hg.): *Antiautobiografie – Zu Thomas Bernhards Auslöschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 211–244.
- Höllner, Hans (2009): „Kommentar“. In: Thomas Bernhard: *Auslöschung. Werke Bd. 9* (Hg. v. Hans Höllner). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 511–573.
- Höllner, Hans (1981): „Es darf nichts Ganzes geben“, und „In meinen Büchern ist alles künstlich“: Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbilds von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache“. In: Manfred Jürgensen (Hg.): *Bernhard. Annäherungen*. Bern: Narr, S. 45–63.
- Huber, Martin/Schmidt-Dengler, Wendelin (2006): „Editorische Vorbemerkung“. In: Thomas Bernhard: *Beton. Werke. Bd. 5* (Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 135–172.
- Huber, Martin/Mittermayer, Manfred/Karlhuber, Peter (2001): *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*. Wien: Thomas Bernhard Nachlaßverwaltung GmbH.
- Klug, Christian (1990): „Interaktion und Identität. Zum Motiv der Willensschwäche in Thomas Bernhards „Auslöschung““. In: *Modern Austrian Literature*, Jg. 23, Nr. 3–4, S. 17–37.
- Krylova, Katya (2012): „Thomas Bernhards *Auslöschung*: Der Umgang mit dem Herkunftskomplex“. In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien: Böhlau, S. 189–201.

- Lederer, Otto (1970): „Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards“. In: Anneliese Botond (Hg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 42–68.
- Löw, Martina (2004): „Raum – Die topologischen Dimensionen der Kultur“. In: Friedrich Jaeger/Burkhard Liebsch (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1*. Stuttgart: Metzler, S. 46–60.
- Miller, J. Hillis (2005): „Die Ethik der Topographie“. In: Robert Stockhammer (Hg.): *Topographien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München: Fink, S. 161–196.
- Mittermayer, Manfred (1999): „Von Montaigne zu Jean-Paul Sartre. Vermutungen zur Intertextualität in Bernhards „Auslöschung““. In: Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): *Thomas Bernhard – Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 159–177.
- Mittermayer, Manfred (1995): *Thomas Bernhard*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Mittermayer, Manfred (2015): *Thomas Bernhard. Eine Biographie*. Wien/Salzburg: Residenz.
- Neumann, Gerhard/Warning, Reiner (2003) (Hg.): *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Prießnitz, Reinhard (1970): „Thomas Bernhard“. In: Anneliese Botond (Hg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 126–130.
- Reinhardt, Hartmut (1976): „Das kranke Subjekt. Überlegungen zur monologischen Reduktion bei Thomas Bernhard“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Nr. 26, S. 33–356.
- Scheu, Alexandra Barbara (2005): „Ich schreibe eine ungeheure Schrift.“ Sprache und Identitätsverlust in Thomas Bernhards *Auslöschung*“. In: Martin Huber et al. (Hg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 55–73.
- Schlögel, Karl (2003): *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München/Wien: Hanser.
- Sorg, Bernhard (1990): „Thomas Bernhard – Essay“. In: *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. (Stand: 1.1.1990)
- Thorpe, Kathleen Elizabeth (1981): *Die schon verlorenen Spiele im Prosawerk Thomas Bernhards*. Diss., Johannesburg: Univ of the Witwatersrand.

- Vogt, Steffen (2012): *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Bernhards „Der Italiener“ und „Auslöschung“*. Berlin: Erich Schmidt.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2005): *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Weigel, Sigrid (2004): *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: Fink.