

Verlag Bibliothek der Provinz

Wieland Schmied

AUERSBERGERS WAHRE GESCHICHTE

und andere Texte über Thomas Bernhard

Ein Alphabet

Fotografien von Erika Schmied

Umschlagbild von Franziska Schmied

Vorwort von Hans Höller

ISBN 978-3-99028-258-8

© Verlag Bibliothek der Provinz

A-3970 Weitra

www.bibliothekderprovinz.at

Umschlag Abbildung Vorderseite: Thomas Bernhard in Gaspoltschhofen,
Sommer 1984, im Hintergrund Ingrid Bühlau, © Foto: Franziska Schmied

Umschlag Abbildung Rückseite: Oberrathal, Sommer 1971, Thomas Bernhard,
Ferdinand Graml, Wieland Schmied und Franziska, © Foto: Erika Schmied

Wieland Schmied
AUERSBERGERS
WAHRE
GESCHICHTE

und andere Texte über Thomas Bernhard

Ein Alphabet

Vorwort von Hans Höller

INHALT

Vorwort von Hans Höller	7
Editorische Notiz	11
A wie Auersberger	12
B wie Bacon oder Beckett	25
C wie Canetti	28
D wie Daseinsdilettantismus	34
E wie Erste Veröffentlichungen	39
F wie Fotografie	43
G wie Gmunden	47
H wie Höllerhaus	49
I wie Interview	57
J wie »Ja«	65
K wie Kunsthistorisches Museum	69
L wie Lederau	97
M wie Malerei	100
N wie Nicholson	103
O wie Orte	111
P wie Prosa	129
R wie Realitätenvermittler	132
S wie Spaßmacher	137
T wie Trakl	144
U wie Unschuldig!	145
V wie Veröffentlichungsqual	148
W wie Wittgenstein	151
Z wie Zweifel	154
Fotografien von Erika Schmied	89

VORWORT

Es ist »lebendig, atmet«, was er über Kunst schreibt, das sagte Hermann Nitsch von den kunsthistorischen Arbeiten Wieland Schmieds. Es gilt nicht weniger für dessen Arbeiten zur Literatur, die selber ans Literarische streifen. Wieland Schmied gehörte in den 1950er Jahren in Österreich zu den Lyrikern, die Paul Celan geschätzt hat, und er hat sich früh schon für die zeitgenössische Literatur eingesetzt. Thomas Bernhard wandte sich an ihn wegen der Publikation seiner Gedichte. An einem Tag im Frühjahr 1954 suchte er Schmied in seiner Wohnung in Mödling auf, und damit begann eine Freundschaft, die bis zum Tod Thomas Bernhards dauerte. Dass der Roman »Frost« 1963 im Insel Verlag Frankfurt erscheinen konnte, ist Wieland Schmied zu verdanken.

Vielleicht liegt der am tiefsten reichende Impuls seiner theoretischen Arbeiten darin, dass er die entscheidende Frage des Kunstverstehens in dem schwierigen Verhältnis von Kunst und Leben verankert, das doch jeder theoretischen Anstrengung wert sein müsste. Der Gegenstand seines Nachdenkens ist bei ihm immer die Frage nach der menschlichen Existenz in allen ihren Dimensionen, im Schönen wie im Schrecklichen, in der Einsamkeit des Ich wie im alle Schranken durchbrechenden Fest, in der Nachdenklichkeit und Vergeistigung wie in der körperlichen Materialität und Kreatürlichkeit. Aber es würde diese philosophisch-existenzielle Aufmerksamkeit für den Menschen und sein Leben nur zu einer abstrakten Existenzphilosophie führen, gäbe es nicht die Achtung für die künstlerische oder die literarische Form, für die Gesetze der Bildsprache, für Komposition und Bild-Dramaturgie und für die Geschichtlichkeit des künstlerischen oder literarischen Mediums. Hätte er nicht dieses hohe Formbewusstsein, diesen geschärften Kunst-analytischen Blick für die offensichtlichen oder verborgenen oder verwinkelten und vertrackten Perspektiven und Beziehungen auf der Bildfläche, wäre, was er über Kunst und Literatur schreibt, nicht zugleich so relevant für unsere Erfahrung der Welt des Alltags. Die Position der Gestalten in einem Bildraum, ihre Haltung, wer im Zentrum steht und wer am Rand, das beschreibt soziale Beziehungen. Ständig bewegen wir uns in den sozialen Räumen in Konstellationen, die wir meist nur unbewusst wahrnehmen, genauso wie die Haltungen, die Gebärden, die Geste einer Hand, eine Kopfwendung. Bildanalyse kann uns die Welt aufmerksamer wahrnehmen lassen, auch weil in jedem Raum viele Zeitschichten zu uns

sprechen, Farben und Formen, die wir nie so differenziert wie in der Kunst- und Literaturbetrachtung erfassen. Oft ist es gerade das in einem Bildraum Ausgesparte, das Abwesende, das umso bedrängender anwesend sein kann.

In »Auersbergers wahre Geschichte« schreibt Wieland Schmied über die Beziehung von Gerhard Lampersberg und Thomas Bernhard. Den Titel dieses Essays hat er ja für sein Bernhard-Buch gewählt. Es geht darin um das im Roman »Holzfällen« Ausgesparte, um das Nicht-Gesagte, um die Auslöschung der vielen anderen Seiten einer Gestalt, die in Bernhards literarischem Porträt nicht vorkommen, es geht dem Verfasser um eine andere Wahrheit als die der Kunst, eine Wahrheit, die das noch so gelungene Werk in Frage stellt, ohne dabei sein Gelungensein oder seine Vollkommenheit anzuzweifeln. Oder vielleicht doch anzuzweifeln, oder vielleicht darin doch den entscheidenden Fehler zu sehen, das Scheitern zu sehen, auf das der Musikkritiker Reger aus ist, wenn er die größten Kunstwerke nur auf ihre Fehler hin untersucht, die er vor allem an einem Detail findet, nämlich, dass allen Malern die Hände missglückten? Der Kunsthistoriker eröffnet in der Analyse von »Holzfällen« ein ganz anderes als das gerichtliche Verfahren, mit dem die polizeiliche Beschlagnahmung einherging. Es ist ein die wirklichen Menschen mitdenkendes Verfahren der Textinterpretation, das so aufregend zu lesen ist wie eine philosophische Kriminalgeschichte. Schmied lässt seinen Mandanten, Gerhard Lampersberg, in einer anderen Geschichte vorkommen, zeigt ihn in anderen Beziehungen, und er bringt jenes andere Drama des Fehlenden ans Licht, das im souveränen Kunstwerk, wie man sagen könnte, »durch Abwesenheit glänzt«. Thomas Bernhard habe »seine eigenen Empfindungen meisterhaft in einem inneren Monolog« seines Ich-Protagonisten dargestellt. So ist große Dichtung entstanden, ein Werk der Weltliteratur. Das Gleiche wäre für Gerhard Lampersberg zu leisten. Auch seine Empfindungen – wie die seiner Frau – würden es gerechterweise verdienen, in Worte gefasst zu werden.«

Schmied erinnert an die Hoffnungen des der Webern-Schule verbundenen Komponisten, mit Thomas Bernhard als Textdichter, nach dem Vorbild von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, eine Schaffensgemeinschaft zu begründen, die ihn zu größten künstlerischen Leistungen beflügeln würde. Lampersberg habe sich nur in der Zusammenarbeit und Gesellschaft mit anderen entfalten können, er habe ein Gegenüber gebraucht, »er mußte Menschen um sich haben«, aber die Tragik für ihn war, dass er mit Bernhard einen Künstler an sich binden wollte, der gerade die Einsamkeit und Isolation zum Schreiben brauchte, der sich von den anderen absperren und bei sich einsperren musste, um schreiben zu können. Schmied erzählt dieses

Drama, als Zeit-Zeuge und Freund der beiden beschreibt er die einzelnen Stationen und Räume, in denen es sich abspielte. Er beschreibt es mit dem analytischen Blick des Kunsthistorikers, der das widersprüchlich tragische Verhältnis von Kunst und Leben im Auge hat, den großen Fehler in der Kunst, der das Leben ist, denn der Fehler in »Holzfällen« ist das fehlende Lebensdrama, nicht nur das des Lampersberg, sondern auch das seiner Frau Maja. Wenn ich sagte, dass die Kunstwerkanalyse den Blick erweitert und schärft für den Alltag des wirklichen Lebens, für individuelle Gestalten, für Perspektiven, Konstellationen, für Räume und Kleidungen, dann haben wir dafür den beeindruckendsten Beleg in Wieland Schmieds Beschreibung von einigen fotografischen Aufnahmen, die das Figurendreieck Thomas Bernhard und Maja und Gerhard Lampersberg in der Wohnung im Tonhof festhalten. Nicht nur in dieser »wahren Geschichte« erweist sich Wieland Schmied als Erzähler, der das alte Recht der Erzählung vertritt und den lebendigen Menschen jene epische Gerechtigkeit zuteil werden lässt, da er ihnen zurückerstattet, was ihnen genommen oder abgesprochen wurde durch den Fehler oder das Fehlende in den großen Werken.

Zuerst erzählt er kurz die Geschichte dieser fotografischen Aufnahmen und die des Fotografen, um dann auf die Bilder der drei in der Wohnung des Tonhofs näher einzugehen: »Sie geben, wenn ich sie heute betrachte, wie nichts sonst, einen Einblick in die Tiefe der Beziehungen, die zwischen Bernhard und den Eheleuten Lampersberg herrschten, mit ihr, wie mit ihm.« Er sieht auf den Fotos Bernhard, der ja »eine Ausbildung am Mozarteum in Salzburg genossen (auch wenn er mittlerweile die Studienrichtung geändert) hatte und Maja Lampersberg, geborene Weis-Ostborn, die Sängerin, Arien von Lampersberg vortragend, indes Gerhard Lampersberg am Klavier sitzt und den von ihm komponierten Gesang begleitet«. Und Schmied denkt an eine andere »,Aufnahme im Wohnzimmer des Tonhofs. Dieses Mal ist weit und breit kein Klavier zu sehen. Thomas Bernhard, in der Zimmertür stehend, schaut zu Boden. Gerhard Lampersberg, auf einem Sessel sitzend, blickt versunken vor sich hin, ins Leere. Die einzige von den Dreien, die einen anderen ansieht, ist Maja Lampersberg. Sie sitzt allein auf einer gepolsterten Bank. Liebevoll, fast zärtlich, sieht sie Thomas Bernhard an, der offenbar unbewegt bleibt.«

Wieland Schmied zitiert die Widmung, die Thomas Bernhard 1958 in seinen Gedichtband »In hora mortis« für Gerhard Lampersberg geschrieben hatte: »Meinem einzigen und wirklichen Freund G. L., dem ich im richtigen Augenblick begegnet bin«. Diese für Wieland Schmied, den anderen Freund, doch kränkende Widmung habe Bernhard abgetan mit: »Das verstehst du

nicht«. In »Holzfällen« habe Bernhard die Angabe dieser Widmung ergänzt, und jetzt, 1984, spreche »er auch vom richtigen Zeitpunkt, sich wieder von jemand zu trennen, einen Menschen zu verlassen«, und Schmied setzt dann fort mit ein paar Sätzen, die mit einem »Aber« beginnen, und die zum Schönsten und Gerechtesten gehören, das sich nicht nur über das Verhältnis von Kunst und Leben und über das dem Kunstwerk geopfert Leben sagen lässt, sondern auch über das, wie Sigmund Freud es sah, gemeine Unglück jedes Lebens: »Aber den richtigen Zeitpunkt, jemand zu verlassen, kann es nicht geben. Jedenfalls nicht für beide Seiten. Vielleicht mag der Zeitpunkt für den aktiv Handelnden stimmen. Auf keinen Fall stimmt er für den passiv duldenden, für den verlassenen Partner.«

Hans Höller

EDITORISCHE NOTIZ

Dieses Buch sammelt Beiträge zu Thomas Bernhard. Die Texte – Vorträge und Aufsätze, alphabetisch nach Stichworten geordnet – wurden an verschiedenen Orten vorgetragen und/oder publiziert, alle sind nach dem Tode von Thomas Bernhard (1989) entstanden. Sie erscheinen hier zum ersten Mal in Buchform, teilweise zum ersten Mal im Druck. Hinzuweisen ist noch auf die Publikation »Thomas Bernhard« im Residenz Verlag, St. Pölten. Darin enthalten ist der (hier nicht mit aufgenommene) Essay »Thomas Bernhards Häuser«, der sich u.a. mit der Frage beschäftigt, ob, wie und wann Thomas Bernhard sich wirklich auf dem Lande zu Hause fühlte. Dieser Aufsatz versucht, die Ursachen zu benennen, die Bernhard zu einem Leben auf dem Lande zwangen, Gründe, die letztlich schicksalsmäßig bedingt sind. Die Originalrechte des Vortrags »Über Vollkommenheit«, der zuerst auf der Jahresversammlung 1989 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste gehalten wurde, liegen beim Radius Verlag in Stuttgart, der Vortrag über die Bedeutung der Plätze für die Prosa Bernhards (ebenfalls in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste gehalten) erscheint hier – gegenüber der Fassung in der Buchausgabe des Residenz Verlags – in überarbeiteter Form, die Fotografien, die diesem Band beigegeben wurden, gehören Erika und Franziska Schmied, die Texte »Das Höllerhaus« und »Auersbergers wahre Geschichte« kamen ursprünglich als Vorabdruck in der Zeitschrift »Das Plateau« des Radius Verlags heraus.

Winter 2013/2014
W.S.

C WIE CANETTI

I.

Elias Canetti habe ich im Februar 1960 in London kennengelernt. Über Vermittlung des dortigen Österreichischen Kulturinstituts (das in der Rutland Gate in der Nähe des Hyde Parks angesiedelt war) hatte ich Vorträge in Oxford, Cambridge und an der University of London gehalten. Canetti habe ich in seiner Wohnung in Hampstead (im Norden von London) auf Empfehlung von Erich Fried (der mich auch bei ihm angemeldet hatte) besucht. Ich weiß noch, daß er mich den »Mann, der viel vom Tode seines Vaters gesprochen hat«, nannte, auch später, als wir uns wiedertrafen, auf der Buchmesse in Frankfurt am Main im Herbst 1961, bei der Aufführung eines seiner Theaterstücke am Stadttheater in Braunschweig 1965 (die Inszenierung leitete Hellmuth Matiasek, den ich vom Salzburger Landestheater her kannte), bei einem nächtlichen Spaziergang durch Paris, den wir 1966 gemeinsam mit meiner Frau und dem Ehepaar Georg Chaimowicz unternahmen, schließlich bei Wolfgang Fischer 1969 oder 1970, dem Mitbegründer der Galerie »Fischer Fine Art« in der King Street in London. Aber ich kann mich nicht mehr daran erinnern, was ich über meinen Vater – und über seinen Tod – gesagt habe.

Sehr wohl erinnere ich mich jedoch an das Zimmer, in dem mich Canetti empfing. Es standen auf allen vier Seiten Bücherregale, die bis zur Decke reichten. Nur die beiden Türen des Raumes waren freigelassen. Die eine, durch die ich gekommen war, und die andere, durch die seine Frau zwei Tassen Tee hereinreichte. Ich wußte so von ihrer Anwesenheit, bekam sie aber nicht zu sehen. Erst später erfuhr ich, daß sie (nach einem Straßenbahnunfall in Wien in den dreißiger Jahren) nur einen Arm besaß.

Ich meinte das Zimmer wiederzuerkennen. So hatte ich mir das Arbeitszimmer von Kien vorgestellt, wie es Elias Canetti in seinem Roman »Die Blendung« schildert, der Mitte der dreißiger Jahre erschienen war und den ich erst sehr viel später gelesen hatte. Die Bücherregale an allen vier Wänden, die bis zur Decke hochgezogen waren! Ich ertappte mich dabei, wie ich unwillkürlich auch die Couch suchte, die von Kien ganz mit seinen Büchern bedeckt worden war, mit Büchern, die seine Haushälterin (und spätere Ehefrau) dann alle herunterwirft.

Auf dem Schreibtisch von Elias Canetti befanden sich aufrecht stehend, mit gespitzten Köpfen, eine Fülle von Bleistiften. Er wollte sie immer griffbereit haben, wenn er schrieb. Kiki Kogelnik, die österreichische Künst-

lerin aus Bleiburg in Kärnten, erzählte mir später, daß sie bei einem Besuch bei Canetti diese wohlgeordneten Bleistifte aus ihrem Gefäß genommen, geschüttelt und dann auf den Schreibtisch geworfen habe, wo sie wild durcheinander liegengeblieben seien. Sie habe das Übermaß an Ordnung einfach nicht ertragen können. Elias Canetti fand aber Kikis Aktion gar nicht lustig und begann die Bleistifte gleich wieder einzusammeln.

Elias Canetti war von kleiner Gestalt mit einem üppigen Haarschopf, ein gedrungener Typ. Doch besaß er ein ungeheures Selbstbewußtsein. Ich habe niemals jemand mit einem vergleichbaren Selbstbewußtsein wie Canetti getroffen. Er fühlte sich allen überlegen – obwohl er Bertrand Russell, Graham Greene und manch andere Prominenz kannte. Nur einige wenige Chinesen, sagte er (nannte aber keine Namen) seien noch klüger als er. Sonst niemand.

Ich hatte den (bei Claassen erschienenen) Essayband von Canetti »Masse und Macht« gelesen und besprochen. Den Essayband – das ist viel zu wenig gesagt. Für Canetti war es sein Lebensthema, ein Lebenswerk. »Warten Sie erst auf den zweiten Band, dann werden Sie staunen«, sagte Canetti zu mir. Ich war so indezent, ihn später mehrfach an das Erscheinen dieses zweiten Teils von »Masse und Macht« zu erinnern, doch ist er nie herausgekommen. Obgleich der Autor inzwischen bei Hanser eine neue Heimat gefunden hatte. Hanser hat alles, was von Canetti kam, verlegt.

II.

In Braunschweig fand ich mich plötzlich in einer komplizierten Lage. Wir waren nach der Aufführung der »Komödie der Eitelkeit« im Stadttheater noch in ein Restaurant gegangen. Auch Rudolf Hartung war dabei, der Kritiker und (Mit-)Herausgeber der »Neuen Deutschen Hefte«, ein glühender Verehrer von Elias Canetti. Er befand sich in der gleichen Situation wie ich selbst. An seiner – unserer – Einstellung zu Canetti war nicht zu zweifeln. Wir alle, die wir hier am Tisch saßen, waren bedingungslos für den Autor, waren pro Canetti eingestellt. Ihn galt es gegen die vielen Widerstände zu verteidigen, die sich ihm entgegenstellten. Die geteilte Aufnahme seines Stückes, dessen Premiere wir gerade erlebt hatten, war der beste Beweis für die immer noch lebendigen Widerstände. Der langanhaltende Beifall für den Autor – der an der Seite des Regisseurs auf der Bühne erschien – vermochte nicht die Buh-Rufe zu übertönen, die gleichzeitig und unüberhörbar von einem Teil des Publikums kamen. Es bestand praktisch aus zwei Hälften: während die einen klatschten, ließen die anderen ihrem Unmut freien Lauf.

Aber: wir alle waren der Meinung, daß Elias Canetti in der Prosa – und zwar sowohl in der erzählenden (wie in der »Blendung«) als auch in der eher essayistischen (wie in »Masse und Macht«) – mehr zu Hause war als im Drama. In der Prosa konnte sich Canetti besser entfalten als in dem zur Kürze neigenden Drama. Zwar war die »Komödie der Eitelkeit« schon 1933 geschrieben worden und reflektierte auch die Machtergreifung durch die Nazis, begnügte sich aber nicht mit ihr, sondern holte sehr viel weiter aus. Die Stücke von Canetti (alle aus den dreißiger Jahren) sind zu problembeladen, um wirksam zu sein. Elias Canetti ist ein Denker, aber es fällt ihm schwer, Maß zu halten. So überfrachtet er seine Stücke mit zu viel an Nachdenklichkeit. Das gilt auch für die »Komödie der Eitelkeit«.

Canetti war sehr empfindlich. Er reagierte höchst sensibel und witterte überall Verrat. Ich kannte damals noch nicht jene (im »Augenspiel«, dem dritten Band seiner Lebensbeschreibung, erschienen 1984, geschilderte) Szene der Lesung im Wiener Zsolnay Verlag, in der sich Franz Werfel (Lieblingsautor des Zsolnay Verlags) vehement gegen Canetti stellte. Auch Rudolf Hartung kannte sie wohl noch nicht, doch bin ich da nicht ganz sicher. Jedenfalls hätte sich durch Werfels unpassende Reaktion unsere Haltung gegenüber Canetti nicht geändert. Im übrigen verlief der Abend friedlich. Erst sehr viel später (nach dem Tode Canettis) bekam ich Kenntnis von der Bitterkeit, die Elias Canetti damals erfüllt haben muß.

Die »Komödie der Eitelkeit« hielt im Vergleich mit der etwa gleichzeitig entstandenen Prosa (wie dem Roman »Die Blendung«) nicht stand. Sie hielt diesen Vergleich nicht aus. Von dem Roman war ich ergriffen gewesen. In dem als Sinologen vorgestellten Protagonisten der »Blendung«, in Kien, der schließlich (gezwungenermaßen) ein Autodafé veranstaltet, hatte ich ein Abbild des Autors erkennen wollen. Und dies nach meinem Besuch in Canettis von Büchern umschlossenem Arbeitszimmer in Hampstead umso mehr. Die »Komödie der Eitelkeit« dagegen berührte mich (trotz der »akustischen Masken«, die Canetti – darin ganz Ohrenmensch – seinen Personen angepaßt hatte) nur wenig. Da gab es keine Figur, mit der man sich identifizieren konnte. Es blieb nichts. Trotz aller Einwände gegen dieses Stück ließ ich aber an meiner prinzipiellen Einstellung keinen Zweifel. Ich war für Canetti, den ich zu Unrecht angegriffen meinte – ohne Wenn und Aber.

III.

Noch eine andere Begebenheit muß ich im Zusammenhang der Braunschweiger Aufführung erwähnen. Sie ereignete sich Anfang der siebziger

Jahre in Berlin. Die dortige Akademie der Künste, die am Hanseatenweg (nahe dem Hansaplatz) residierte, hatte zu einer Canetti-Lesung eingeladen. Er trug seinen Karl Kraus-Text vor, der im Hanser Verlag erschienen war. Zunächst ging Elias Canetti auf die ungeheure Leistung von Karl Kraus ein, die er in den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg erbracht hatte, und die innere Anstrengung, die sie ihn gekostet haben mußte. Woher nahm Karl Kraus die Kraft dazu, fragte Canetti in seinem Essay. Das Publikum, das im ersten Teil der Lesung Canettis begeistert mitgegangen war, glaubte die Antwort zu wissen. Und diese Antwort konnte nur lauten: durch das »Kapital« von Karl Marx! Durch die Kenntnis der Lehre von Marx und Engels! Durch ihre Ideologie. Karl Kraus mußte von ihr erfüllt gewesen sein. Und das Publikum erwartete von Elias Canetti, daß er das deutlich sagen würde.

Doch dann geschah das Unerwartete. Canetti gab einen anderen Grund für die Fähigkeit von Karl Kraus an. Für dessen Willen durchzuhalten. Für dessen Bereitschaft, Tag für Tag die Wiener Presse durchzusehen, stets auf der Suche nach einer Selbst-Decouvrierung der Schreibenden. Und darauf in der »Fackel« zu antworten. Es war die Liebe zu einer Frau, zu Sidonie von Nádherny auf ihrem Schloß in Böhmen. Diese Liebe mußte Karl Kraus die Kraft gegeben haben, sein gigantisches Werk zu vollbringen. Canetti in seiner Wahrheitsliebe konnte nicht anders, als ausführlich auf diese Quelle der Kraft einzugehen. In ihr sah er die Ursache, daß Karl Kraus diese Anstrengung aushalten konnte, die ihn seine Leistung gekostet haben muß.

Da ging ein Seufzer, ein Stöhnen durch das Publikum. Das war gut zu hören. Mir ist es unvergeßlich. Alle, fast alle, hatten daran Anteil. Es war eine Bestätigung dessen, was Canetti in »Masse und Macht« sagte. Das Publikum war zur Masse geworden. Wie konnte ein geachteter Autor nur so irren! Wie konnte er dem Irrtum verfallen, eine Frau – und nicht die Liebe zu einer Ideologie – sei der Grund, daß Karl Kraus durchgehalten hatte! Wie vermochte Canetti nur auf diese Weise von der Richtigkeit der allgemein verbreiteten Meinung abzuweichen! Das Bedauern, welches das Publikum erfaßte, war fast physisch spürbar. Der Autor, der solches sagte, war für es gestorben. War nicht mehr existent.

IV.

In der »Süddeutschen Zeitung« vom 23.1.2003 habe ich einen an Roger Willemsen gerichteten Leserbrief veröffentlicht. Willemsen hatte zuvor (am 18.1.2003) einen an ihn gerichteten Brief von Elias Canetti (im Rahmen der Reihe »Briefe aus dem 20. Jahrhundert«) kommentiert, in dem dieser auf

sein »poetologisches Programm« einget. In meinem Leserbrief hatte ich zunächst mit einer Korrektur begonnen (die Einleitung ist hier weggelassen):

»Thomas Bernhard hatte seinen Leserbrief nicht an die SZ, sondern an ›Die Zeit‹ gerichtet, und das nicht ›Jahre später‹ (nach dem an Sie gerichteten Schreiben Canettis vom 12. August 1981), sondern im Februar 1976 (erschieden am 27.2.), und auch nicht als Reaktion auf den an Canetti (1981!) vergebenen Nobelpreis, sondern als Antwort auf eine Rede, mit der Canetti sich für die Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Münchner Universität bedankt hatte (und die in der ›Zeit‹ vom 6. Februar 1976 abgedruckt war).«

Dann fuhr ich fort: »Mögen Erscheinungsort und -datum auch mehr oder weniger belanglos sein, der Anlaß des Bernhardschen Leserbriefes ist es nicht. Canetti hatte seine im Grunde höchst noble und kluge Rede mit einer Attacke auf Bernhard eröffnet. Er nannte ihn zwar nicht beim Namen, machte ihn aber als Urheber des Satzes ›Jemand der schreibt‹ (ursprünglich ›Einer, der schreibt‹) kenntlich, mit dem Thomas Bernhard seine (Schriftsteller-)Existenz bezeichnet hatte. Und Canetti polemisierte weiter gegen ihn, indem er von Autoren, die sich nicht mehr als ›Dichter‹ verstehen wollten, sagte: ›statt zu verstummen, schreiben sie dasselbe Buch immer wieder. Sein Inhalt war ihre endlose Sterbesucht.«

Thomas Bernhard – wie wir wissen von höchst empfindlicher Natur – war von diesem Angriff durch den von ihm bis dahin respektvoll betrachteten Canetti sehr betroffen. Als ich ihn auf seinen Leserbrief (der mir keinesfalls zusagte) ansprach, entgegnete der leidenschaftliche Zeitungsleser sinngemäß: Ich mußte einfach reagieren. Wenn ich auch auf dem Lande lebe, so soll Canetti doch nicht glauben, daß ich aus der Welt bin und so etwas nicht bemerke. Thomas Bernhard, der ein guter Psychologe war, hatte den wunden Punkt der Rede Canettis genau erkannt. Canetti, der unvergleichliche Mann des Wortes (Bernhard nennt ihn einen ›Aphorismusagenten‹) war alles, nur nicht ein ›Dichter‹ in dem von ihm selbst genannten Sinn als ›Hüter der Verwandlungen‹, wengleich diesem Dichter-Sein seine Sehnsucht gehörte.

Thomas Bernhard dagegen, der offiziell am liebsten als Landwirt firmierte (›Bauer zu Nathak war der Hofname seines Vierkanters in Oberösterreich, den er gerne auf sich selbst bezogen sah), war nicht nur der Übertreibungskünstler, als der er oft charakterisiert wurde, sondern auch ein Meister des subtilen Understatements. Nicht zuletzt aus dem beständigen Wechsel zwischen Andeutung und Direktheit, Understatement und Übertreibung wächst die Verführungsmacht seiner Sprache, der mühelos das gelang, was

Canetti mit dem Begriff ›Verwandlung‹ als Aufgabe des Dichters beschrieben hatte. In ihrem von keiner Ideologie vereinnahmbaren Verständnis, was Schreiben bewirken oder vielmehr nicht bewirken konnte, waren Bernhard und Canetti im übrigen gar nicht so weit voneinander entfernt.

Was Thomas Bernhard an Canetti irritierte, war – neben dem Beharren auf der Bezeichnung ›Dichter‹ – dessen Kampfansage an den Tod. Dem Faktum Tod ›den Krieg zu erklären‹, erschien dem stets mit Krankheit Ringenden lächerlich und mußte seiner Ansicht nach den Menschen, der sich solches anmaßte, diskreditieren. Noch etwas anderes kam hinzu, das Bernhard an Canetti störte. Dieser hatte als ›Spätlingvater‹ (wie ihn Bernhard titulierte) im realen Leben das Modell usurpiert, das Bernhard (wenn auch nie als Möglichkeit für sich selbst) faszinierte: im Großvater-Alter noch Vater zu werden. Spuren dieser Faszination finden sich in seinen frühen Gedichten, und im Roman ›Korrektur‹ (1975) hat der Protagonist ein Manuskript mit dem Titel ›Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt‹ verfaßt. Der oberösterreichische Ortsname ›Altensam‹ übte auf Bernhard, wie er Freunden gegenüber mehrfach bemerkte, eine fast magische Wirkung aus.

Thomas Bernhards Urteil über Elias Canetti war also viel eher in persönlichen Perspektiven als in der unterschiedlichen Analyse poetologischer Fragen begründet, wie Ihr Kommentar suggeriert. Im übrigen gehört es wohl zur Größe eines Menschen, daß sie das Erkennen der Größe in einem Anderen ausschließt.«

Soweit mein Brief an Roger Willemsen. Was noch zu Canetti und Bernhard nachzutragen bleibt: Bernhard hatte sich 1963 sehr für Canetti als nächsten Gewinner des Bremer Literaturpreises eingesetzt.

Verlag Bibliothek der Provinz

Literatur, Kunst und Musikalien