

Clemens Götze
(Berlin)

*Der geehrte Autor und die Kunst der Invektive
Zu Thomas Bernhards «Meine Preise»*

Abstract

Thomas Bernhard reflects in his posthumously published story collection *Meine Preise* the most important of his many literary awards, which were often associated with public scandals. This essay examines the mechanisms of authorship and self-stylization in the stories concerning the prizes received, shows the conglomeration of reality and fiction which characterizes his late work and offers a compact, interpretative survey of Bernhard's prose volume in the light of his career in the literary field.

1. Meine Preise als posthume Huldigung

Auch wenn es sich auf den ersten Blick wie eine Entwertung des provokativen Potenzials liest, so muss man doch festhalten, dass es wohl kaum ein größeres Kompliment für den Dichter Thomas Bernhard geben kann, als wenn die *Neue Zürcher Zeitung* am 19. Dezember 2011 in ihrem Feuilleton schreibt: «Über Thomas Bernhard schimpft man nicht mehr»¹. In seinem Essay über den Werdegang von Kunstwerken zu Klassikern beschreibt Georg Franck die Mechanismen unserer Kulturgesellschaft und das «Säurebad der kollektiven Aufmerksamkeit», welches schlichtweg zur Herausbildung des Katalogs der Klassiker beiträgt. Zu jenem dürfte der österreichische Autor Thomas Bernhard schon seit geraumer Zeit gehören, spätestens jedoch ist er zu seinem 80. Geburtstag im Jahr 2011 feierlich in den Olymp der Staatsdichter aufgenommen worden, wie die zahlreichen Publikationen im Jubiläumsjahr belegen. Ob der Autor darüber wirklich so glücklich gewesen wäre, muss dahingestellt bleiben. Dennoch muss man konstatieren, dass die Ambivalenz solcher Entwicklungen

¹ Neue Zürcher Zeitung vom 19.12.2011, Nr. 296.

durchaus zu ihrem Urheber und Jubilar passt, wovon die Werkgeschichte nach wie vor eindrucksvoll Zeugnis ablegt.

Zwanzig Jahre nachdem Bernhard mit seinem am Burgtheater uraufgeführten Drama *Heldenplatz* zu seinem letzten Geniestreich gegen Österreich Anlauf genommen hatte, begann der offizielle, unstrittig medial lancierte Auftakt einer regelrechten Bernhard-Renaissance, die pünktlich zu seinem 2011 begangenen Ehrenjahr in ihrem bisherigen Höhepunkt gipfelte. Zu diesem Anlass gab es schon im Vorfeld diverse Neuausgaben zu Bernhard², die verdienstvolle Werkausgabe wird in absehbarer Zeit vollendet sein, und auch lange vom Suhrkamp Verlag vorangekündigte publikumswirksame³ wie auch forschungsrelevante⁴ Projekte werden nun zunehmend auf den Weg gebracht. Man erkennt deutlich das Bemühen von Seiten Suhrkamps, die Erinnerung an das umfangreiche Werk Thomas Bernhards beim Lesepublikum wie auch der Literaturwissenschaft wach zu halten, und so kam 2009 die sensationelle Herausgabe von *Meine Preise* aus dem Nachlass des Autors gerade zum rechten Zeitpunkt, eben genau zwanzig Jahre nach dem von Bernhard kurz vor seinem Ableben selbst veranschlagten Veröffentlichungsdatum im Frühjahr 1989⁵.

Mit diesem, im Vorabdruck der *FAZ* veröffentlichten, Anekdotenband gelang dem Suhrkamp Verlag im Februar 2009 eine für das Lesepublikum spektakuläre Wiederentdeckung ihres einstmals so kontrovers diskutierten und nach wie vor gewinnbringenden Autors, womit man sich durchaus in einem postmodernen Markenkult einreicht⁶. Suggestiert doch bereits der Titel, dass hier der Autor ganz ohne Maske auftrete, was dieser jedoch nicht einmal in seiner Autobiographie, die immerhin fünf Teile umfasst, ernstlich tat. Insofern wundert es kaum, dass Thomas Bernhard diese vermeintlich natürliche Publikumsassoziation keinesfalls einlöst⁷. Es geht in

² Im März 2008 erschienen bei Suhrkamp sechs kleine Geschenkausgaben mit Bernhardtexten, die ähnlich wie das jüngst erschienene Lesebuch *Aus Opposition gegen mich selbst* einen Querschnitt seines Schaffens abbilden.

³ So etwa der Band *Bernhard für Boshafte*, der im Sommer 2012 bei Insel erscheinen soll.

⁴ Insbesondere die von Martin Huber kommentierte *Heldenplatz*-Ausgabe in der Suhrkamp Basis-Bibliothek, die ebenfalls für Sommer 2012 angekündigt ist.

⁵ So wird nicht dieser Text Bernhards letztverfügte Veröffentlichung, sondern der bei Residenz erschienene Band *In der Höhe, Rettungsversuch, Unsinn* (1989), einem Text, der in stark überarbeiteter Form dem frühen, unveröffentlichten Roman *Schwarzach St. Veit* entstammt. Damit kehrte Thomas Bernhard zu seinen erzählerischen Wurzeln zurück. Der Text selbst blieb erstaunlicherweise von der Forschung bislang weitgehend unbeachtet.

⁶ Vgl. zum Aspekt Markenkult und ökonomische Ästhetik Neustadt 2011.

⁷ Prutti hält die Darstellung «ekstatische[r] Glücksgefühle] eines jungen Schriftstellers, der seine ersten großen literarischen Erfolge feiert» für das eigentliche «Überra-

diesem knapp 140 Seiten umfassenden Band auch weniger explizit um die Bedeutung seiner Preise selbst, da deren Relevanz für den Literaturbetrieb und die Autorschaft Bernhards im Text so gut wie nie reflektiert wird. Vielmehr sind die Preise die namensgebenden Überschriften für kunstvolle Anekdoten aus einem gekonnt inszenierten Dichterleben⁸. Daher mag es eben nicht überraschen, dass sich der Autor Thomas Bernhard als käuflich entpuppt, wie Gregor Thuswaldner bemerkt⁹. Zwar muss man ihm zustimmen, wenn er konstatiert, dass der Rezeptionsgeschichte Bernhards mit den posthum veröffentlichten Werken eine neue Facette verliehen werde¹⁰, doch ist diese so unerwartet nicht. Man konnte bei einem Vorabstudium der zugänglichen Quellen von Bernhards Ehrungen und Preisgenese durchaus erste Schlüsse hinsichtlich seiner vermeintlichen Käuflichkeit ziehen. Dass auch für Thomas Bernhard das finanzielle Auskommen kein unwesentlicher Grund für die literarische Aktivität gewesen sein dürfte, wird wohl schon zu seinen Lebzeiten nicht abzustreiten gewesen sein. Umso mehr stieg das Interesse der Öffentlichkeit an dem mit zwanzig Jahren Verspätung erschienenen Buch.

Neun von insgesamt fünfzehn zugesprochenen Preisen reflektiert Thomas Bernhard in seinem Band¹¹. Abgerundet werden die kurzen Texte durch vier Preisreden, die wesentlich zu Bernhards legendärem Ruf als “Nestbeschmutzer” und “Skandal-Autor” beigetragen haben. Inzwischen gibt es neben den zumeist kürzeren Rezensionen¹² nach dem Erscheinen des Bandes auch zwei weitere wissenschaftliche Beiträge, die sich ausschließlich mit *Meine Preise* beschäftigen¹³. So weist Anne Ulrich nach, in-

schungsmoment bei der Lektüre der Texte». Prutti 2012, S. 11. Dies ist in der Tat eine Darstellung, die uns im übrigen Werk Bernhards erst mit der Beschreibung der Autobiographie begegnet, wohingegen der junge Autor diesbezügliche Stellungnahmen vermissen lässt.

⁸ Brigitte Prutti weist darauf hin, dass unter «strikt referenziellen Vorzeichen [...] hier bei der Lektüre also durchwegs Vorsicht geboten [ist]». Prutti 2012, S. 21.

⁹ Vgl. Thuswaldner 2011, S. 15.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Eine chronologische Auflistung der Preise findet sich bei Ulrich 2011, S. 45 sowie bei Mittermayer 2006.

¹² Vgl. dazu die Aufstellung bei Diller 2012, S. 130f.

¹³ Neben der ersten ausführlicheren Interpretation zu diesem Text in meinem Beitrag zum Thomas Bernhard Jahrbuch 2009/2010 beschäftigte sich Anne Ulrich 2011 in ihrem Konferenzbeitrag mit Thomas Bernhards Rhetorik im Spiegel seiner Preise bzw. Preisreden und schließt damit eine Forschungslücke. Zudem erschien Anfang 2012 der Band *Festschertrümmern* von Brigitte Prutti, der die bislang ausführlichste Bestandsaufnahme bildet, wobei allerdings anzumerken ist, dass die Autorin trotz des größeren Umfangs ihrer

wieweit die Preisreden Bernhards integraler Bestandteil seines literarischen Werkes sind, da sie in ihrer nachträglich für den Druck durchgeführten Überarbeitung eine thematische Angleichung an das Frühwerk des Autors erfahren¹⁴. Damit erweitert sie die argumentative Grundlage einer der wichtigsten Thesen zur öffentlichen Wahrnehmung Thomas Bernhards, die auf das Moment der Inszenierung als Autor rekurriert¹⁵. Die Gemachtheit seiner Literatur wird so zusätzlich auf der Rezeptionsebene sichtbar; was sich im Anhang des Bandes ablesen lässt, findet bereits in der Anordnung der Geschichten erste Ausprägungen: «Die künstlerische Stilisierungsabsicht ist bereits daran erkennbar, dass Bernhard die historische Chronologie der Preisverleihungen in der Anordnung seiner Preisgeschichten modifiziert»¹⁶. Während also der für die deutsche Literaturlandschaft bedeutende Büchnerpreis in Bernhards Preissammlung am kürzesten Erwähnung findet, gestaltet sich die Textquantität hinsichtlich des für Deutschland absolut irrelevanten Österreichischen Staatspreis am größten. Abgesehen davon dürfte wohl zumindest in Bezug auf das Lesepublikum seines deutschen Verlages Suhrkamp-Insel der Büchnerpreis für Bernhard der bedeutendere gewesen sein. Davon erwähnt der Autor in seinen Anekdoten freilich nichts. So ist Bernhards unerreichte Übertreibungskunst einmal mehr gleichbedeutend mit seiner Inszenierungskunst¹⁷. Zudem stellen die reflexiven Erzählungen eine Potenzierung von Bernhards Kommentar zur gängigen Ehrungspraxis im deutschsprachigen Literaturbetrieb dar, der einerseits als Stellungnahme in Form von Dankesreden und andererseits als nachträgliche literarische Verarbeitung erfolgt.

Zwanzig Jahre nach seinem Tod scheint die Sprengkraft seines Werkes nicht reduziert. Zwar hat sich die Empörung von *Heldenplatz* in die Rezeption eines Klassikers gewandelt, wie sich 2010 im Theater an der Josefstadt beobachten ließ, doch in der Herauslösung der Texte aus ihrem Wirkungskontext liegt auch eine Chance der Neubewertung des Werkes, wie die jüngere Forschung verdeutlicht¹⁸. Längst ist Thomas Bernhard zum

Publikation eine Diskussion der überschaubaren, bestehenden Forschungsliteratur zum Thema unterlässt.

¹⁴ Ulrich 2011, S. 51.

¹⁵ Dazu besonders Billenkamp 2009, ebenfalls Honegger 2003.

¹⁶ Prutti 2012, S. 9.

¹⁷ Ähnlich argumentiert auch Ulrich, die in Bernhards Poetik des Vorspielens ein bedeutendes Merkmal für die Konstitution seiner Texte erkennt. Vgl. Ulrich 2011, S. 60f.

¹⁸ Auf wissenschaftlicher Ebene lieferte Anne Thill jüngst den Beweis mit einer umfangreichen Arbeit, die einen großen Teil von Bernhards Werk interpretatorisch erfasst und auswertet. Bezüglich zeitgenössischer Rezeption des Autors können zahlreiche

Klassiker geworden, was sich insbesondere auf dem literaturwissenschaftlichen Feld ablesen lässt¹⁹. Seine Kanonisierung sichert ihm zweifellos das Überleben als Autor.

2. Überleben als Künstler

Dieses sprichwörtliche Weiterleben hat Thomas Bernhard in zahlreichen seiner Texte zum Thema gemacht, vor allem und besonders in seinen autobiographischen Schriften, die trotz aller Inszenierungskunst als bedeutendstes Dokument der literarischen Verarbeitung seiner Anamnese gelten können. In *Meine Preise* kokettiert der Autor mit seinen gesundheitlichen Leiden, stellt die Krankheit in engen Bezug zu seinem literarischen Werdegang und kommentiert die Ehrungen seiner Karriere. Dabei werden diese weniger als positiv konnotierte Ereignisse begriffen und somit nicht als die Mechanismen, die sie darstellen.

Bei Literaturpreisen geht es um Legitimationsprozesse, die als Übergangsrituale von der Nicht-Zugehörigkeit zur Zugehörigkeit des Autors zu einer Institution und deren Geschichte angelegt sind und seine öffentliche Geltung “danach” betreffen.²⁰

Anstatt die Bedeutung der Preise zu reflektieren, stilisiert Thomas Bernhard seine Krankheit zum relevanten Aspekt für sein Schreiben. Die Anamnese Bernhards hat in erheblicher Weise das schriftstellerische Werk mitgeprägt und steht hier förmlich als eine Art Initiationsmoment über dem Werk, denn der Erzähler behauptet etwas polemisch, ein gesunder Schriftsteller würde die Ehrengabe vom Kulturkreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie nie bekommen haben:

Wahrscheinlich, so dachte ich, weiß er [der Sprecher des Kulturkreises vom Bundesverbandes der Deutschen Industrie, C. G.] von meiner Krankheit und hat mir wegen dieser Krankheit die Ehrengabe zugeschanzt. Dieser Gedanke war ein Abstrich, denn ich hätte die Ehrengabe gern für *Verstörung* oder für *Frost* bekommen, nicht für *Morbus Boeck*. (MP 27)

Immer wieder finden sich in diesen kurzen Anekdoten Verweise auf das Lungenleiden Bernhards, indem meist das Bild eines bevorstehenden Erstickens bemüht wird: «Ich glaubte an dem Irrtum, Literatur sei meine

Neuinszenierungen an Theatern (auch von Prosawerken Bernhards) die Aktualität seiner Texte verifizieren.

¹⁹ Dazu die Ausführungen von Diller 2011, S. 51ff.

²⁰ Dücker 2009, S. 58.

Hoffnung, ersticken zu müssen» (MP 33). Dieser Hoffnungsstolos ist eng an Bernhards Überlebenswillen gekoppelt und zeichnet die Überwindung einer Todeskrankheit nicht von vornherein als möglichen Weg vor. Wohl aber stellt er die Basis für die literarische Prägung dar. Denn liefert zunächst einmal weniger die Literatur als das Lungenleiden des Autors den Grund für Bernhards Atemnot und Erstickungsanfälle.

Dem Erzähler erscheint die Stadt Regensburg zwar scheußlich, «[a]ber ich dachte immer wieder an die achttausend Mark» (MP 28f.). Die Örtlichkeit der Verleihung, das «gotische [...] Rathaus zu Regensburg» (MP 31) wirkt erdrückend, «aber ich sagte mir, Mut, Mut immer nur Mut, mache alles, was jetzt mit dir geschieht, mit und nehme den Scheck über achttausend Mark an dich und verschwinde» (MP 29). Die Last dieser Zeremonie wird erträglich in Anbetracht der hohen Geldsumme, die in Aussicht steht, auch wenn die Luft im Festsaal fast zum Erstickungstod führt und alles voller «Schweiß und Würde» (MP 30) ist. Auch wenn Bernhard den Weg dorthin wie «die Fahrt zu einer Hinrichtung» (MP 78) empfunden hatte, erscheint das Preisgeld Grund genug zu sein, sich dem zu stellen. Vor dem Hintergrund, dass dieses Geld zum Begleichen eines Spitalaufenthaltes dienlich war und daher nicht ungelegen kommt, wird dieser als Opfer inszenierte Gang verständlich. Brigitte Prutti resümiert: «Die Regensburger Preisgeschichte vollzieht also insgesamt beides, nämlich die dezidierte Entwertung der symbolischen Anerkennung *und* die Reklamation der verlorenen Ehre, die diesem Geehrten angeblich vorenthalten wurde»²¹. Hinsichtlich der Ehrungspraxis als ritueller Handlung merkt Burckhard Dücker genau das an, was bei Bernhards Preisgeschichten als problematisches Merkmal zu erkennen ist und sich in der Ambivalenz der Huldigung ausdrückt:

Von allen nicht Geehrten unterscheidet er sich durch die rituell generierte Authentizität, die er aber mit allen anderen Preisträgern teilt; daher kann er seine Auszeichnung auch als Form von Entindividualisierung deuten. Hat doch der Laureat das Wertmuster der Institution anzuerkennen, wenn er dessen Repräsentation als Auszeichnung seiner literarischen Individualität akzeptiert. Diese Ambivalenz – programmatische Anerkennung der literarischen Individualität/Möglichkeit ihrer Instrumentalisierung – kann den Preisträger dazu veranlassen, seine Dankrede subversiv zu profilieren oder den Preis nicht anzunehmen.²²

²¹ Prutti 2012, S. 86, Hervorhebung im Original.

²² Dücker 2009, S. 57.

Spätestens mit der Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises verfährt Bernhard tatsächlich so, dass er in Form seiner Reden entsprechende Kommentare zu Gesellschaft und seinen Preisen abgibt. Bei der Regensburger Preisgeschichte sieht das noch anders aus: Als Ironie des Schicksals muss schließlich gelten, dass dem Laudator ein komischer Fehler unterläuft, da er den Preis fälschlicherweise und offenkundig aufgrund mangelnder Vorbereitung «Frau Bernhard und Herrn Borchers» (MP 30) überreicht. Doch auch diese dramaturgisch perfekt gesetzte Pointe wird noch übertroffen von der finalen Bemerkung, Bernhard habe sehr viel später im Jahrbuch der Preisträger vergebens nach seinem Namen gesucht und dabei vermutet, man habe ihn wegen seines «inzwischen geführten Lebenswandels, an dem ich selbst gar nichts auszusetzen habe, von der Ehrenliste gestrichen» (MP 31). Diese Pointe macht im Umkehrschluss die Verleihung der Ehrengabe im Grunde unkenntlich, da der markante, schriftlich fixierte Beweis fehlt. Wie die Ironie der Geschichte zeigt, war sämtliche Erregung Bernhards im Vorfeld sinnlos, einzig das zum Zeitpunkt der Erkenntnis schon längst ausgegebene Preisgeld kann als Genugtuung für die zweifelhafte Kulturbeflissenheit in Österreich verstanden werden. Die finanzielle Zuwendung wird als Möglichkeit empfunden, dem Leben wieder einen Sinn zu geben und die Verkrampfung einer fundamentalen Sinnkrise zu lösen. Nach der Fertigstellung von *Frost* sei Bernhards «Zukunft trostloser denn je gewesen» (MP 32). Zwischen höchstem Lob und gnadenlosem Verriss fühlte er sich wie in eine «entsetzliche hoffnungslose Grube» (MP 33) gestoßen und «wollte von der Literatur nichts mehr wissen» (MP 33f):

Sie [die Literatur, C. G.] hatte mich nicht glücklich gemacht, sondern in eine stickige und stinkende Grube getreten, aus welcher es kein Entkommen mehr gibt, wie ich glaubte. Ich verfluchte die Literatur und meine Unzucht mit ihr und ging auf Baustellen und verdingte mich als Lastwagenchauffeur [...]. Von der Literatur wollte ich nichts mehr wissen, ich hatte alles, was ich gehabt hatte, in sie hineingestopft und sie hatte mich dafür in die Grube geworfen. Mich ekelte vor Literatur, ich haßte alle Verleger und alle Verlage und alle Bücher. Es schien mir, als sei ich, indem ich *Frost* geschrieben habe, einem ungeheuerlichen Betrug zum Opfer gefallen. (MP 34)

Thomas Bernhard beschreibt hier das Ausmaß seiner Schreibhemmung nach seinem fulminanten Debüt und kontrastiert auf diese Weise die eigentliche Bedeutung seines Schreibens für die eigene Existenz. So unterstreicht er die Brisanz seiner damaligen Situation nochmals bei der Epi-

sode um den Julius-Campe-Preis: «Nach *Frost* hatte ich geglaubt, überhaupt nicht und nichts mehr schreiben zu können [...]» (MP 64f.). Aus dieser Existenzkrise, die nicht nur ideeller, sondern vornehmlich finanzieller Natur ist, rettet allein die mit dem Preis verbundene monetäre Unterstützung.

Zu Beginn des Abschnittes hatte Bernhard auf seine Sinnkrise nach *Frost* verwiesen, Zweifel an der Lebensweise als Schriftsteller, an der Literatur überhaupt angemeldet. Nun, durch den finanziellen Schub des Preisgeldes ist es ihm vergönnt, einen Bauernhof als Eigentum zu erwerben und sich damit ein Refugium zu schaffen, in welchem er wieder schreiben kann. Damit schließt sich der Kreis; die Mauern Obernathals sind nicht nur real existierende Mauern, sondern bedeuten auch den Grund, die Feste für die weitere literarische Tätigkeit Bernhards. «Aber der Bremer Preis war der Anstoß für meine Mauern gewesen, ohne ihn hätte alles mit mir wahrscheinlich eine andere Richtung und Entwicklung genommen» (MP 47). Für die Autorschaft Thomas Bernhards waren die Häuser als seine Refugien von immenser Bedeutung²³. Sie waren Rückzugsort und künstlerische Basis, wie man aus einem Interview erfahren kann. Das Landleben sei für ihn ideal, sagt Bernhard, und er schreibe fast immer in seinem Haus in Ohlsdorf. Der Grund dafür, in Österreich zu leben, seine Wurzeln zu pflegen, begründet er künstlerisch: «Weil ich gern dort lebe, wo ich die größten Widerstände habe»²⁴. Kraft und Gegenkraft liegen wie sooft bei Thomas Bernhard zwingend eng beieinander, sie bedingen sich gegenseitig und erzeugen eine immerwährende Spannung, ohne die sein Schreiben nicht möglich gewesen wäre.

Prutti erkennt in dieser Darstellung des Refugiums eine überraschend obsessive Objektzentrierung der Erzählerfigur, die darin ihre Subjektivität konstituiert: «Die Szene des Hauskaufs schildert, wie die ungeheuer intensive Objektbesetzung und Objektbesessenheit des Subjekts in diesem Falle zustande kommt»²⁵. Sie beschreibt diesen Prozess als «Fetischisierung der Mauern von Nathal»²⁶, ohne dabei aber auf die Gegensätzlichkeit von Bernhards Besitzmetaphorik hinzuweisen. In demselben Maße wie der Erzähler als der Autor Bernhard die Entstehung eines künstlerischen Refugiums konstituiert, brechen seine sonstigen Figuren an exakt dieser Stelle den eigenen Herkunftskomplex auf, indem sie durch eine Abschen-

²³ Höller 1993, S. 80ff.

²⁴ Bernhard/Hamm 2011, S. 14.

²⁵ Prutti 2012, S. 89.

²⁶ Ebd.

kung des Besitzes gerade dieses Existenzkriterium auszulöschen versuchen. Im Rückblick auf die Entstehungsgeschichte von *Meine Preise*, die aller Wahrscheinlichkeit nach nahezu parallel zu dem für diesen Aspekt bedeutenden Text *Auslöschung* zu sehen ist, gewinnt diese Antinomie besondere Gewichtung.

3. Ein Haus, ein Auto, ein Anzug und die Macht des Geldes

In nahezu allen Episoden dieses Bändchens wird das in Aussicht gestellte Preisgeld als nicht unerheblicher Faktor für die Motivation der Entgegennahme genannt. Die Last eines Literaturpreises lindert nur ein entsprechendes Preisgeld. Die Städte, in welche Bernhard dafür reisen muss, sind ihm vornehmlich zuwider, die einzige Ausnahme bildet Hamburg, wo er 1964 den Julius-Campe-Preis erhält. Im Zuge dessen wird der Autor erstmalig um eine Stellungnahme im Interview gebeten. Die Koketterie, mit der er hier jongliert, ist frappant: «Das war das erste Interview meines Lebens, möglicherweise gab ich es dem *Hamburger Abendblatt*, wer weiß» (MP 53, Hervorhebung im Original). Während er vorgibt, den Namen des Blattes nicht mehr zu erinnern, ist ihm seine damalige Aufregung, «keinen einzigen Satz vollständig zuende sagen [...] [zu] können» (MP 53) noch sehr wohl präsent.

Gerade diese Hamburg-Episode ist dennoch äußerst positiv konnotiert, auch wenn der Erzähler nach dem Lesen des eigenen Interviews etwas befremdet ist. Er nimmt den Interviewinhalt als unsinnig wahr und schämt sich dafür. Diese Szene hat nichts von dem späteren Interviewkünstler Thomas Bernhard, und man kommt nicht umhin, zu glauben, dass der Autor seinem Erzähler in diesem Punkt durchaus das autobiographische Ich verleiht und etwas sehr intimes preisgibt. «Da saß ich jetzt und schmierte mir dick Orangenmarmelade auf das Frühstücksbrot und war zutiefst verletzt» (MP 54). Trotz dieser Unsicherheit im Umgang mit den Medien hat der junge Autor sich nicht zurückgezogen. Stattdessen wirkt die dick aufgetragene Orangenmarmelade wie eine selbst auferlegte Strafe, die die eigene Scham überdecken soll. Dabei ist die Bitterkeit und Säure der Orangenmarmelade gleichbedeutend wie das Bild vom sauren Apfel, in den man notgedrungen beißen muss; nur eben, dass dies hier nachträglich erfolgt und eine konditionierende Wirkung impliziert. Es ist eben nicht die Belohnung für den Schock der Selbsterkenntnis, wie Brigitte Prutti formuliert²⁷, sondern vielmehr die peinliche Übertünchung des

²⁷ Vgl. Prutti 2012, S. 98.

Moments der Selbstwahrnehmung, was gleichsam unter einer bittersüßen Marmeladenschicht verschwinden soll. Dass es den dichtenden Erzähler deutlich getroffen hat, lässt sich daran ablesen, dass er den restlichen Tag «wie von einer undefinierbaren Lähmung» (MP 54) deprimiert bei zugezogenem Fenstervorhängen im Hotel zubringt. Man mag darin auch ein nicht unerhebliches Initiationsmoment für Thomas Bernhards später so effektiv-wirksame Inszenierungskunst und Selbstdarstellung erkennen. Erst die Rückbesinnung auf das Preisgeld lindert die Schmach und führt zur Überwindung dieser phlegmatischen Phase.

Dasselbe Inszenierungsspiel treibt Bernhard nämlich in diesem Zusammenhang mit seinem Herkunftskomplex, indem er auf das Österreich-Klischee der heilen Welt der Berge und Seen, der unberührten Heimat-Landschaft²⁸ anspielt: «Ich dachte, die Leute merken jetzt, dass Du aus Österreich kommst, wo die Füchse Gutenacht sagen» (MP 54). Selbst das Sprichwort, bei dem sich sinnbildlich für das Provinzielle bekanntlich Fuchs und Hase Gute Nacht sagen, wird hier in gewisser Weise parodiert. Einerseits rekurriert es auf das von Bernhard im Vorsatz beschriebene Problem der Artikulation, das fehlerhafte Zustandebringen vollständiger Sätze und Antworten, und schließt damit – ob bewusst oder unfreiwillig – an die Redethematik der Vergangenheit an. Andererseits kann man diese sprichworthafte Phrase auch als politische Anspielung verstehen, wenn man sie als Beleg für jenes Österreich hernehmen will, das – tatsächlich ganz Meister der Verdrängungskunst seiner eigenen Vergangenheit – jene Unschuld zelebriert, die in einer Heimatfilmkulisse dieser Zeit ihre adäquate Entsprechung gefunden hätte.

Interessant ist auch die Tatsache, dass Bernhard sämtliche Preisgelder unverzüglich in Realitäten umgesetzt zu haben scheint. Man mag dem entgegenhalten, dass es beispielsweise der Grillparzerpreis überhaupt notwendig werden ließ, einen neuen Anzug zu kaufen, um darin bei der Verleihung eine gute Figur zu machen. Der Bremer Literaturpreis dient ihm als Anzahlung und erste Rate auf eines seiner Häuser, hier das in Obernathal. Mit dem Julius-Campe-Preis finanziert er sich sein erstes Auto, fast prahlt er: «Der ganze Julius-Campe-Preis war draufgegangen» (MP 58). Natürlich nicht der Preis, sondern das Preisgeld. «Und das alles für meinen *Frost*, dachte ich» (MP 59). In Bezug auf den wohl österreichischsten Preis, jenen Kleinen Staatspreis für Literatur schlägt Bernhard besonders gegen die Gunst des Staates, den er so sehr verabscheute: «Ich bin nicht

²⁸ Zu diesem Komplex Heimat bei Thomas Bernhard vgl. Janke/Dürhammer 1999.

gewillt, fünfundzwanzigtausend Schilling abzulehnen, sagte ich, ich bin geldgierig, ich bin charakterlos, ich bin selbst ein Schwein» (MP 72). Hier erkennt der Autor seine Lage, und indem er sie ausspricht, mildert er die Unzulänglichkeit seiner moralisch fragwürdigen Handlung. Nun war es in der Tat so, dass Bernhard oftmals in Geldnöten steckte, wie der jüngst erschienene Briefwechsel mit seinem Verleger zeigt. Solch hohe Preisgelder auszuschlagen, konnte Bernhard sich nicht leisten. Die Rüge für diese «Inkonsequenz» habe er von seiner mütterlichen Freundin Hedwig Stavianiček erhalten: «Meine Tante war von mir enttäuscht, sie hatte bis dahin große Stücke auf mich gehalten» (MP 73). Aber der Autor sieht sich im Recht: «einem Staat, der jährlich nicht nur Millionen, sondern Milliarden völlig sinnlos zum Fenster hinauswirft» und dabei eine «nichtswürdige Regierung [hat], der jedes Mittel recht sei, sich in Szene zu setzen und an der Macht zu bleiben, auch wenn der Staat dabei vor die Hunde gehe»; einem solchen Staat nähme er «selbstverständlich die fünfundzwanzigtausend ab» (MP 74).

4. Der Staatspreis und seine Folgen

Als eine der wichtigsten Episoden in diesem Band muss sicherlich die Geschichte um die Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises 1968 betrachtet werden, denn wie sooft operiert der Erzähler auch hier mit den für Bernhard so signifikanten Begrifflichkeiten bezüglich Staat und Obrigkeit. Der Skandal im Nachgang dieser Preisverleihung ist weit über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt geworden und kennzeichnet einmal mehr das bernhardtypische Bild vom «Nestbeschmutzer». Bezeichnenderweise vermittelt der Erzähler dieses Textes ein gänzlich unschuldiges Bild seiner Figur und weist die Schuld für den Eklat in Gänze von sich.

Aber ich war noch nicht zuende mit meinem Text, als der Saal unruhig wurde, ich wußte gar nicht warum, denn mein Text war von mir ruhig gesprochen und das Thema war ein philosophisches, wenn auch von einiger Tiefgründigkeit, wie ich fühlte und ein paar Mal hatte ich das Wort *Staat* ausgesprochen. Ich dachte, das ist ein ganz ruhiger Text, mit dem ich mich hier, weil ihn doch kaum jemand versteht, mehr oder weniger ohne Aufhebens aus dem Staub machen könne, vom Tod und seiner Übermacht und von der Lächerlichkeit alles Menschlichen handelte er, von der Unfähigkeit und von der Sterblichkeit der Menschheit und von der Nichtigkeit aller Staaten. (MP 81f., Hervorhebung im Original)

Hier trifft sich der Autor mit seiner Alter Ego-Erzählerfigur, denn so wie in *Meine Preise* beschrieben, findet sich dieselbe Szene wortverwandt in Bernhards Briefwechsel mit Siegfried Unseld.

Ich spreche, völlig korrekt, ruhig, vorzüglich und unauffällig gekleidet, ohne geringste Erregung meine philosophische Meditation, um die man mich ausdrücklich gebeten, ja beschworen hatte, worauf ein Skandal folgt ...²⁹

Diese Unschuldsbekundung des Autors impliziert natürlich im Umkehrschluss die Stumpfsinnigkeit des Staatsapparates und seiner Vertreter, indem einfach auf ein simples Missverständnis rekurriert wird, das seine Ursache in der Intelligenz des Gegenübers hat. «Niemand hatte, was ich gesagt hatte, verstanden»³⁰. Durch die Unterstellung, man habe ihn als Redner gar nicht verstehen wollen, entsteht natürlich ein Gefälle, das unüberwindbar für den Erzähler ist.

Prutti versucht dieses Problem mit einem psychoanalytischen Ambivalenzbegriff zu erklären und markiert das Rechtfertigungsdilemma des Erzählers an drei Stellen im Text, wobei sie auch darauf hinweist, dass diese konstitutive Ambivalenz bei Bernhardtexten nichts Ungewöhnliches ist³¹. So wird dieser Aspekt bereits zu Beginn der Geschichte etabliert: «Ich hatte mir geschworen, das Ministerium, in welchem immer nur der Stumpfsinn und die Heuchelei herrschten, nie mehr zu betreten, jetzt war ich in dieser Zwangsjacke, in die mich mein Bruder hineingesteckt hatte» (MP 68). Der Preis wird somit zu einem aufoktroierten, unwillentlich zugefallenen Moment stilisiert. Mehr noch, er stellt faktisch eine Zumutung, eine regelrechte Ohrfeige für den fast Vierzigjährigen dar. Überdies spielt Bernhard ihn rhetorisch durch dessen inoffizielle Bezeichnung als so genannten «Kleinen Österreichischen Staatspreis» herunter und mokiert sich scherzhaft darüber, ihm, diesen Förderpreis zuzuerkennen, der offiziell als eine Art Förderstipendium für junge, aufstrebende Autoren vorgesehen war. Tatsächlich aber, so muss man sich vor Augen führen, war Bernhard zu dieser Zeit zwar kein jugendlicher Newcomer mehr, wohl aber gerade dennoch am Anfang seiner Karriere, zumindest im Hinblick auf seine Prosa-Publikationen. 1963 war im Insel-Verlag sein Roman-Debüt *Frost* erschienen, allein dafür wurden ihm drei renommierte Literaturpreise verliehen; 1964 folgte die Erzählung *Amras* und 1967 der Roman *Verstörung*.

²⁹ Briefwechsel 2009, S. 67.

³⁰ Ebd., S. 66.

³¹ Prutti 2012, S. 112f.

Einem wirklich breiten Publikum (vor allem in Österreich) war Thomas Bernhard damals tatsächlich nicht bekannt. Ähnlich argumentiert sogar der deutsche Verleger Unseld, wenn er in dem Antwortschreiben auf die Auseinandersetzung der Skandalszenenerie im Wiener Unterrichtsministerium schreibt: «Wie gesagt, das was Sie gesagt haben, ist für uns Bernhard-Kenner und -Freunde nicht neu, nicht aufregend. Aber der Kreis, der Sie kennt, ist klein»³². Zweifellos war Thomas Bernhard zum Zeitpunkt der Preisverleihung kein literarischer Newcomer mehr, was ihn nicht daran hindert, seine autobiographisch gefärbte Erzählerfigur zwölf Jahre danach noch immer mit dem Image des «alten Debütanten» kokettieren zu lassen. Dass es sich dabei um nichts anderes als Koketterie handeln kann, belegen die Recherchen von Brigitte Prutti, die in ihrem Essay das Durchschnittsalter der Preisträger des Kleinen Staatspreises zwischen 1950 und 1969 mit 39,5 Jahren angibt³³. Der Autor Bernhard war zum Zeitpunkt der Verleihung allerdings mit 37 Jahren erstaunlich jung und damit unter dem Durchschnitt. Trotzdem hat er diesen Preis nicht abgelehnt, dazu war dieser – gerade im Kontext seiner Auseinandersetzung mit der Heimat Österreich – zu wichtig für seine Vita und natürlich das Bankkonto.

Stattdessen provozierte Bernhards Rede, und tatsächlich ausschließlich diese, einen Skandal, der als Auftakt für eine Reihe öffentlicher Auseinandersetzungen um den Autor Thomas Bernhard gesehen werden muss und das spätere Bild Bernhards in den Medien und der öffentlichen Wahrnehmung entscheidend geprägt hat. Bernhard kommentierte diesen Vorfall 1980 – also in direkter Korrespondenz zur Entstehung von *Meine Preise* – in einem Brief an das Organisationskomitee des Ersten Österreichischen Schriftstellerkongresses wie folgt:

Als man mir mit vierzig, in einem Alter also, in welchem man das gar nicht mehr gestatten sollte, den sogenannten Kleinen Staatspreis für Literatur gegeben hat, nannte mich am Ende von ein paar Sätzen, die ich gesagt habe und die bekannt sind, der damalige Kunst- und Kulturminister Piffel-Percevic still vor sich hin einen “Hund” und verließ den Audienzsaal, nachdem er mich vorher in seiner Rede als einen Holländer bezeichnet und einen Roman über die Südsee als von mir geschrieben erwähnt hatte.³⁴

Dies lässt nicht nur Rückschlüsse über die eigentliche «Beliebtheit» Bernhards unter den Kulturmanagern zu, sondern zeigt nicht zuletzt sein

³² Briefwechsel 2009, S. 72.

³³ Prutti 2012, S. 119.

³⁴ Dittmar 1982, S. 76f.

Selbstbewusstsein respektive sein deutliches Gespür für die Provokation. Interessanterweise wird der Wiener Vorfall bis auf eine Ausnahme in der österreichischen Presse nicht erwähnt, wohingegen die ausländische Presse kritisch darüber berichtet³⁵.

Besondere Beachtung verdient bei der ausführlichen Beschreibung dieses Vorkommnisses weniger Bernhards Diagnose der Politiker, die «bei solchen Gelegenheiten immer nur Unsinn und aus der Luft Gegriffenes zum Besten geben» (MP 78), sondern dessen Bekenntnis zu seiner Nationalität.

Was mich aber zutiefst verletzen mußte, war doch die Mitteilung des Ministers, daß ich, und das habe ich noch wörtlich im Ohr, *ein in Holland geborener Ausländer* sei, der aber jetzt *schon einige Zeit unter uns* (also unter den Österreichern, zu welchen der Herr Minister Piffel-Percevic mich nicht zählte) lebe. Ich bewunderte die Ruhe, mit welcher ich dem Minister zuhörte. (MP 79f., Hervorhebungen im Original)

Unverkennbar zeigt sich hier Thomas Bernhards verborgener Nationalstolz, sein Bekenntnis zu Österreich. Man kann es konstatieren und dabei belassen, will man darin eine publikumswirksame Strategie erblicken. Man kann es jedoch auch mit Thomas Bernhards Lebensumständen in Beziehung setzen und erkennt schnell die eigentliche Funktion dieses Bekenntnisses. Bernhard, der nie eine Familie gegründet hat oder auch nur verheiratet gewesen ist, schöpfte offensichtlich einen nicht zu unterschätzenden Teil seines Identitätsbewusstseins auch aus seiner Nationalität. Er war Österreicher und fühlte sich auch als ein solcher. Nicht umsonst schrieb er sein Leben lang gegen dieses Land mit all seinen Widerständen an. Wäre ihm Österreich egal gewesen, hätte ihn diese Laudatio nicht weiter tangiert. Da dem aber nicht so war, musste ihn die – wenn auch nur auf der semantischen Ebene – vollzogene Aberkennung der österreichischen Staatsbürgerschaft deutlich treffen. Es gibt indes nicht viele Aussagen Bernhards zu Österreich, aber es gibt welche. Eine sehr prägnante, vielleicht parolenhafte, aus dem Umfeld um den *Heldenplatz*-Skandal 1988 sei hier zitiert: «Gegen das Land hab' ich nichts, aber gegen diesen Staat hab' ich eine ganze Menge»³⁶; und: «Ich liebe mein Land, nur den Staat mag ich nicht»³⁷. Auch wenn diese Äußerungen erst zwanzig Jahre nach dem hier verhandelten Eklat um den Staatspreis von 1968 getätigt wurden,

³⁵ Jang 1993, S. 2.

³⁶ Burgtheater 1989, S. 67.

³⁷ Ebd., S. 159.

so bilden sie dennoch ein eindeutiges Statement hinsichtlich Bernhards Verständnis von Staatszugehörigkeit.

Die politische Dimension dieses österreichischen Staatspreises führt zu einer wahrhaften Staatsbeleidigung, die sich aus dem Groll eben nicht den Großen, sondern den Kleinen Österreichischen Staatspreis für Literatur erhalten zu haben, ableiten lässt. In altbekannter Manier polemisiert Bernhard und beschuldigt die Kulturminister stumpfsinnig und politisch untragbar zu sein: «Ja, sagte ich, in dem Kunstsenat sitzen lauter Arschlöcher und zwar lauter katholische und nationalsozialistische Arschlöcher und dazu noch ein paar Alibijuden» (MP 71) und «jedes Jahr werden neue Arschlöcher in den Senat, der sich Kunstsenat nennt und ein unausrottbares Übel und eine perverse Absurdität in unserem Staate ist, gewählt» (MP 72). So sind auch diejenigen Passagen, die sich gegen den Staat richten in der Abneigung gegen den Minister Piffel-Percevic zu begründen, den Bernhard als einen vom Bundeskanzler Josef Klaus protegierten «ehemalige[n] Sekretär der steiermärkischen Landwirtschaftskammer» beschreibt, der «von Kunst und Kultur [...] nichts [verstand], obwohl er ununterbrochen und überall von Kunst und Kultur redete» (MP 78). Hier spielt Bernhard nicht nur auf Vetternwirtschaft an, sondern auch auf die Fragwürdigkeit der Ressortvergabe und Berufung auf politische Ämter. Zudem erstaunt Bernhards klarer Ausspruch bezüglich der Politik, der die nach seinem Tod einsetzende Vereinnahmung als Staatsdichter geradezu grotesk erscheinen lässt: «[...] Parteien und Vereinigungen passten und passen nicht in mein Konzept» (MP 97). Hier liegt ein klares Exempel von Selbststilisierung vor, denn die jüngere Forschung hat längst auf Bernhards immerhin vierzehn Jahre andauernde Mitgliedschaft im Österreichischen Bauernbund und damit letztlich auch seine politische Nähe zur Österreichischen Volkspartei hingewiesen³⁸.

Die figurale Selbststilisierung erfolgt jedoch bereits auf der ersten Seite dieser Geschichte, und mit ihr geht die Abwertung des österreichischen Staatsapparates einher. Denn wie der Erzähler angibt, sei er völlig ohne sein Wissen und Zutun zu diesem Preis gekommen, weil sein Bruder «am letzten Tag der Einreichungsfrist meinen *Frost* an der Pforte des Ministeriums für Kunst und Kultur auf dem Minoritenplatz abgegeben hatte» (MP 66f., Hervorhebung im Original). Brigitte Prutti weist in ihrem Essay auf die Bedeutung dieses Bildes hin und verweist auf die Assoziation bzw. Gleichnis einer Babyklappe in Spitälern³⁹. Indem dies aber als Möglichkeit

³⁸ Zuletzt Billenkamp 2009, S. 36.

³⁹ Vgl. Prutti 2012, S. 118.

für das Vorschlagen für potenziell preisverdächtige Bücher dargestellt wird, erweist sich der Umgang des Staates mit Kunst und Literatur als äußerst fragwürdig. Denn wie der Erzähler selbst anmerkt, ist er nicht über den Zweifel erhaben, den man ihm unterstellen könne, nämlich selbst das Buch dort hinein gelegt und damit sich selbst vorgeschlagen zu haben. Er geht sogar davon aus, dass das Ministerium genau das von ihm denkt. «Wahrscheinlich ist es so, sie waren ja so und sie konnten nicht anders denken» (MP 70). Das Moment des dem Staat übereigneten Buches wird schließlich als problematisch inszeniert, weil dieser die Kunst zwar annimmt und damit bildhaft als deren Vater fungiert, seine verantwortungsvolle Aufgabe bleibt aber ein Fremdkörper inmitten eines staatlichen Universums, das von politischer Aktivität und staatstragender Selbstdarstellung bestimmt ist. So geriert die Geschichte das Exempel eines Findelkindes, das niemand wollte, dem man sich aber aufgrund seiner Existenz nicht zu entziehen vermag, worin der implizite Vorwurf von Bernhards Erzähler besteht. Dass man ihn dazu genötigt habe, diese Situation ertragen zu müssen, bedeutet für ihn die Entwertung seiner Kunst durch einen Staat. Deutlich wird dies besonders dann, wenn es im Text heißt, der zuerkannte Preis sei schon durch seine allseits bekannte Vorgeschichte infolge inflationären Umgangs entwertet worden: «Ich war über die Nachricht, den Preis zu bekommen, überhaupt nicht begeistert, hatten doch vor mir schon eine Menge junger Leute diesen Preis bekommen und für mich in meinen Augen reichlich abgewertet gehabt» (MP 67). Zwar nennt der Erzähler keine Namen vormaliger Preisträger, dennoch unterstützt er seine Meinung der Entwertung des Staatspreises, indem er nachschiebt, er habe kein Spielverderber sein wollen. Viel wichtiger ist neben dieser ironischen Komponente der Hinweis auf die familiäre Tradition der Preisträger, denn wie man erfährt, habe schon der Großvater des Erzählers einen solchen Preis verliehen bekommen, noch dazu auf den Tag genau dreißig Jahre zuvor⁴⁰. Bernhards Anspielung auf den eigenen Großvater Johannes Freumbichler ist insofern bedeutungsvoll, da es dem Autor gelingt, durch die Bezugnahme auf seine literarischen Wurzeln eine Verankerung seines dichterischen Schaffens im Kontext der österreichischen Literatur zu bewirken⁴¹. Wie oft bei Bernhard bleibt es bei der kurzen Anspielung, die nicht näher ausgeführt wird, ganz so, als wisse der eingeweihte Leser ohnehin

⁴⁰ Tatsächlich erhielt Freumbichler 1937 eine als Förderpreis deklarierte Auszeichnung, er war zu diesem Zeitpunkt also schon weit über Fünfzig.

⁴¹ Zur Bezugnahme Thomas Bernhards auf das Werk des Großvaters vgl. Judex 2006, Ludwig 1999 sowie Sorg 2011.

bescheid. Es gehört zu Thomas Bernhards dichterischem Modus, die Dinge hinter der Andeutung verschwinden zu lassen und einen Schleier darüber zu legen, der die Möglichkeit oder Unwahrheit verdeckt.

Was sich jedoch an der Staatspreis-Episode deutlich ablesen lässt, ist das konsequente Unvermögen des österreichischen Staates mit seinen Künstlern umzugehen. So jedenfalls impliziert es der Erzähler des Textes. Die offenkundige Missachtung von künstlerischen Produkten wie dem am Minoritenplatz erlegten Buch und die fehlende Informationsbereitschaft von Seiten des Ministeriums für Kunst und Kultur belegt das Missverhältnis zwischen Künstler und Obrigkeit, dem sich der Erzähler ausgeliefert sieht.

Für ein vaterloses Findelkind kann letztlich nur der Empfänger die Verantwortung übernehmen, und das ist hier niemand anderer als der Vater Staat, der seine eigenen Preisträger so schikaniert und brüskiert, wie im anschließenden Bericht über den skandalösen Festakt dann zu erfahren sein wird. Die Vorgeschichte zur Staatspreisverleihung in Bernhards *Meine Preise* tritt den narrativen Beweis dafür an, dass der österreichische Staat seiner kulturellen Vaterschaftsfunktion in keiner Weise gewachsen ist.⁴²

Aus diesem Grund entzieht der Erzähler auch seinem Staat die Anerkennung und bekennt: «überhaupt hatte ich ein gespanntes Verhältnis zu meinem Staate, wie ich das auch heute und in einem noch viel heftigerem Ausmaße habe» (MP 67). An dieser Stelle verbindet der Erzähler berichtete Vergangenheit mit aktuellem Status und rückt dabei natürlich sehr nah in Richtung seines Autors Thomas Bernhard. Keinesfalls bedeutet dies jedoch eine Parteinahme für Österreich, wie Gregor Thuswaldner sie in *Meine Preise* zu erkennen glaubt. Für ihn steht die Passage der Selbstbeherrschung des Erzählers bei der Preisverleihung für die Gleichmachung der Figur mit den verachteten Anderen. «Bernhard selbst – und seine Protagonisten – sind hier offensichtlich mit gemeint, was die Glaubwürdigkeit an der Kritik unterminiert»⁴³. Diese Lesart negiert allerdings das unterschwellig nach wie vor existente Aufbegehren, das während der gesamten Verleihungszeremonie eminent spürbar bleibt:

Ich war von unsichtbaren Gurten an meinen Sessel geschnallt, zur Bewegungslosigkeit verurteilt. Das ist die Strafe, dachte ich, jetzt hast du die Rechnung. Jetzt hast du dich mit ihnen, mit diesen, die da in

⁴² Prutti 2012, S. 118, Hervorhebung im Original.

⁴³ Thuswaldner 2011, S. 16.

dem Saale sitzen und mit ihren heuchlerischen Ohren seiner Heiligkeit des Ministers lauschen, gemein gemacht. Jetzt gehörst du zu ihnen, jetzt bist du auch dieses Pack, das dich immer zur Raserei gebracht hat und mit dem du zeitlebens nichts zu tun haben wolltest. Du sitzt in deinem dunklen Anzug da und steckst Hieb auf Hieb ein, eine Unverschämtheit nach der anderen. Und bewegst dich nicht, springst nicht auf und gibst dem Minister eine Ohrfeige. Ich redete mir gut zu, ruhig zu bleiben, immer sagte ich zu mir, *ruhig, ruhig, ruhig*, ich sagte es solange, bis der Minister mit seiner hochmütigen Unverschämtheit aufgehört hatte. Er hätte Ohrfeigen verdient, aber er hatte tosenden Applaus erhalten. Auch hier beklatschten die Schafe ihren Futtergott, mitten in das Beifallgeprassel setzte sich der Minister wieder und es war jetzt an mir, aufzustehen und an das Podium zu treten. Ich bebte noch vor Wut. Aber ich hatte die Beherrschung nicht verloren. Ich nahm meinen Zettel mit meinem Text aus der Rocktasche und verlas ihn, möglicherweise mit zittriger Stimme, kann sein. Auch die Beine bebten mir, naturgemäß. (MP 81, Hervorhebung im Original)

Anhand dieser Passage kann man nicht mehr von einer Einbeziehung des Erzählers in die eigene Kritik an Österreich und seinen Repräsentanten sprechen. Vielmehr distanziert sich die Erzählerfigur entschieden von den Geschehnissen auf dem Podium und expliziert seine Wut durch negative Gedanken und körperliche Anzeichen von Erregung wie das Zittern der Beine. Schließlich ist der Vergleich des unkritischen Publikums mit den Schafen vor dem Futtergott keineswegs selbstbezüglich, denn der Erzähler ist ja der einzige im Saal, welcher nicht applaudiert, sondern analytisch die Szene begutachtet. Da der Erzähler eben nicht sich selbst mit der Kritik in Verbindung bringt, sondern lediglich als abseitiger Beobachter sich wie ein Fremdkörper im Raum wahrnimmt, ist die von Thuswaldner vorgenommene Verallgemeinerung fragwürdig. Natürlich verwendet der Redner Bernhard in seiner berühmten Dankesrede zum Staatspreis die Pluralform *wir*, was ihn implizit mit einschließen mag. Dies bezieht sich aber ausschließlich auf den Inhalt der Preisrede, nicht auf die Situation während der Laudatio. Wenn der Erzähler das Bild der Fessel benützt und von einer Strafe spricht, so kann dies keineswegs Indiz für eine sich selbst einbeziehende Kritik sein, sondern deutet eine oppositionelle Haltung an⁴⁴. Thuswaldner warnt wenige Seiten vor seiner Diagnose davor, Bern-

⁴⁴ So verweist Prutti folgendermaßen auf den Zweck der Preisgeschichten: «Die Aufgabe des Erzählers in Bernhards Preisgeschichten besteht, von einigen Ausnahmen abgesehen, darin, gelingende, aber gestörte Rituale im Prozess der Narration zum Scheitern zu

hards Schilderungen von der Preisverleihung in *Wittgensteins Neffe* allzu wörtlich zu nehmen, tut dies aber selbst in Bezug auf *Meine Preise*, indem er die zwar ursächlich zusammenhängenden aber formal zu unterscheidenden Texte – nämlich «Geschichte» in *Meine Preise* und «Preisrede» – als Folie übereinander legt, um seine Argumentation zu untermauern. Einem solchen Vorgehen sollte deshalb mit Vorsicht begegnet werden, weil die Rede bereits im Vorfeld der Zeremonie geschrieben wurde, während die Schilderungen des Festaktes mit einem Abstand von über zehn Jahren entstanden sind.

In diesen Zusammenhang fällt ferner die Beschreibung der vermeintlich zersprungenen Scheibe in der Audienzsaaltüre, was nachträglich als wertendes Bild die Geschehnisse kommentieren soll. Wie sich jedoch herausstellt, ist doch nichts zu Bruch gegangen, was dramaturgisch zur Verharmlosung der Szene beiträgt. Dem steht aber die Berichterstattung der Presse gegenüber, was als eindeutiges Statement hinsichtlich medialer Allmacht gewertet werden kann. «Die Zeitungen schrieben am nächsten Tag von einem Skandal, den der Schriftsteller Bernhard provoziert habe» (MP 84f.). Zum Skandal wird die Farce erst durch die Medien, bei Bernhard nahezu ausschließlich durch Zeitungen repräsentiert. Durch den letzten Satz der Geschichte, indem der Erzähler durch eine Wiener Zeitung als «Wanze, die man vertilgen müsse» (MP 85) verunglimpft wird, erhält der Text seine legitimatorische Rückkopplung dergestalt, dass durch den Staat und dessen mangelhaftes Kunstverständnis der Skandal provoziert und durch die Medien schließlich publik gemacht wurde. Man erkennt hierbei die Ausblendung der Erzählerfigur, die nicht mehr für die Handlung, sondern einzig für die Erzählung derselben verantwortlich zeichnet. Staat und Medien werden hingegen zum wirklichen Akteur dieser Anekdote stilisiert.

Was im Übrigen völlig ausgeblendet bleibt, ist die Tatsache, dass das Buch *Frost* ja tatsächlich den Kleinen Österreichischen Staatspreis für Literatur bekommt. Während der Erzähler also unaufhörlich sein Unbehagen artikuliert und Kritik an Österreich übt, lässt er die Tatsache, einen Preis für sein Werk zu erhalten, weitgehend unreflektiert. Die Ereignisse stellen sich als Zufälle dar, bei denen der Verfasser von *Frost* keinen merklichen Einfluss geübt hat. Als Folge dieses Auftrittes im Wiener Kulturministerium wurde die Verleihungszeremonie des Anton-Wildgans-Preises, der

bringen. [...] Die Erzählungen davon sind die gelungenen Performanzen scheiternder Performanzen, die die rituellen Handlungen in der Mehrzahl der Fälle erfolgreich zum Scheitern bringen». Prutti 2012, S. 65f.

Bernhard schon vor diesem Eklat zuerkannt worden ist, abgesagt. Ein ungewollter Beweis für die Thesen des Textes, denn dieses Vorgehen ist nicht nur Ausdruck einer Vorsichtsmaßnahme um unangenehme Reden des Autors zu verhindern, sondern zudem Beleg für die Unfähigkeit staatlich-offizieller Institutionen mit einem potenziell provokativen Künstler wie Thomas Bernhard umgehen zu können.

Man darf als Rezipient an dieser Stelle nicht auf die Fiktionalisierung der Autorfigur Bernhard in dieser Textsammlung hereinfallen. Denn eben dies ist der Trick der Bernhardschen Dramaturgie in Bezug auf das berichtete Vorkommnis. Mit seiner durchaus literarischen Rede evoziert der Autor ein künstliches Moment in einer sonst realen Situation: «Bernhard spielt also ein fiktionales Spiel in einer Situation, von der er genau weiß, dass sie ernst genommen wird – nur um sich hinterher wieder auf das Spiel zurück zu ziehen»⁴⁵. Diese Verweigerungshaltung trägt einerseits natürlich zu seiner Inszenierung als unschuldiger Autor bei, andererseits wirkt sie zudem auf sein Image als von den Medien gemachtes *Enfant terrible* ein. Als wichtigstes Moment dieses Abwehrmechanismus sieht Ulrich Bernhards Absagetaktik in Bezug auf das Halten von Dankesreden. «Er wird dem in den Werken aufscheinenden Ethos des Autors nur dann gerecht, wenn er die willentliche Festzertrümmerung anstrebt».⁴⁶ Dabei ist er jedoch weniger plakativ als vielleicht zu vermuten wäre, denn wie das Beispiel der Rezeption der Staatspreisverleihung zeigt, funktioniert die Provokationsdramaturgie als eigenständiger Mechanismus, wobei es eines Zutuns von Bernhards Seite letztlich gar nicht mehr bedarf. Stattdessen zieht sich der Autor auf seine Kunst und ein gehöriges Schimpfen zurück, oder aber auf die kommentarlose Publikation seiner Rede.

Offiziell bleibt es jedoch für den Autor Bernhard ein ungeheuerlicher Skandal, und infolge eines teils cholерischen Habitus⁷ kann es nicht ausbleiben, dass dieser sich in Rage redet und bei seinem Verleger eine entsprechende Publikmachung fordert, die für sein Land «charakteristische Tatsachen» betrifft⁴⁷. Der Erzähler charakterisiert das Geschehen als «denkwürdige, lächerliche Szene» und merkt an: «Eine Provinzprominenz führt sich so auf, wie ich sie ja, indirekt, aus philosophischer Natur heraus, gerade beschrieben hatte, lächerlich, chaotisch»⁴⁸. Damit trifft Bernhard zielgenau in den wunden Punkt seines Umfeldes und nimmt letztlich, ohne

⁴⁵ Ulrich 2011, S. 57.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Briefwechsel 2009, S. 65.

⁴⁸ Ebd., S. 66.

es freilich zu ahnen, das vorweg, was zwanzig Jahre später mit infolge der Debatte um *Heldenplatz* in einer skurrilen Medienkampagne enden wird⁴⁹.

Über die Absage der Wildgans-Preisverleihung ärgert sich Thomas Bernhard offensichtlich so sehr, dass er sich in dem Brief an Siegfried Unseld Luft machen muss. Er beschreibt die Vorgänge als grotesk und wendet sich auch deshalb an ihn, «weil hier alles hoffnungslos ist»⁵⁰. Hier, das ist Österreich, «[das] Vaterland, das ich liebe» (WS 78). Wohl auch aus diesem Grund veröffentlicht Thomas Bernhard seine nicht gehaltene Rede zum Wildganspreis und ändert damit seine Strategie der mündlichen Reaktion auf den Requisitenstaat Österreich⁵¹. Schon in den Jahren zuvor waren seine Kommentare zum Staat wie etwa die *Politische Morgenandacht* (1966) mehr als vernichtend gewesen: «Auf der Öde der Politik herrschen abwechselnd unter den entsetzlichsten und perfidesten Geistzuständen die Niedertracht und der Stumpfsinn» (WS 41f.). Bereits hier erreicht Bernhards Duktus die Höchstform seiner späten Werke und offenbart eine verblüffende Gleichförmigkeit seines Werkes. Mit *Unsterblichkeit ist unmöglich* (1967), erschienen im *Neuen Forum* in Wien, etabliert Thomas Bernhard seine Leserbriefe und gesellschaftskritischen Darlegungen in renommierten Blättern, um sicherzustellen, eine größtmögliche Leserschaft zu erreichen, was ihm entsprechende Aufmerksamkeit sichern soll⁵².

5. Intertextuelle Bezüge

Gerade die Werke der späten Schaffensphase in den 1980er Jahren sind von einer bemerkenswerten werkinternen Intertextualität gekennzeichnet. So finden sich nicht nur in dem ebenfalls ab 1981 verfassten Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* die rigorosen Beschimpfungen des österreichischen Staates als Hort eines nicht totzukriegenden Nationalsozialismus und allumfassenden Katholizismus, sondern auch die beschriebene Episode um den Kleinen Österreichischen Staatspreis in *Wittgensteins Neffe* (1982) wieder. Umso interessanter ist die Feststellung, dass derselbe Bernhard zu diesem Thema schreibt, er habe keineswegs um Fassung ringen müssen:

Mich regten die von dem Minister von dem Blatt heruntergelesenen Unsinnigkeiten aber gar nicht auf [...]. Dem Minister war ja die Dummheit wie ausnahmslos allen andern Ministern ins Gesicht geschrieben, das war abstoßend, aber nicht aufregend und ich hatte

⁴⁹ Vgl. dazu jüngst die Zusammenfassung von Huber 2012.

⁵⁰ Briefwechsel 2009, S. 68.

⁵¹ Vgl. dazu Ulrich 2011, S. 58f.

⁵² Vgl. Billenkamp 2009, S. 40.

diese Ministerlaudatio ohne weiteres über mich ergehen lassen. (W 13, 277)

Dies gibt der Erzähler an, obschon es in *Meine Preise* heißt: «Ich redete mir gut zu, um ruhig zu bleiben» und «[i]ch bebte noch vor Wut» (MP 81). Überdies beschreibt Bernhard in einem Brief an seinen Verleger Unseld diesen Vorfall als «[e]ine denkwürdige, lächerliche Szene»⁵³, die ihn so sehr erregt, dass er Unseld bittet, «an hervorragender Stelle»⁵⁴ zu veröffentlichen, dass das Ergebnis dieses Zwischenfalls die Absage der abzusehenden nächsten Preisverleihungsfeier gewesen sei, was er wiederum als «Grotesk! Grotesk!»⁵⁵ wertet. Dieses Beispiel zeigt, dass sich Bernhards Selbstauskünfte von denen der literarischen Verarbeitung durchaus unterscheiden und selbst innerliterarisch Divergenzen auszumachen sind. Aufgrund der zeitnahen Entstehung beider Texte lässt sich die Wertungsverschiebung kaum durch eine Perspektivänderung erklären. Stattdessen kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dieser differentiellen Darstellung derselben Episode um eine Variation zugunsten der Dramaturgie handelt. Besonders deutlich markiert das die Erwähnung der zerbrochenen Audienzsaaltür bei der Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises.

Der Minister hat die Audienzsaaltür so zugeworfen, daß die Scheiben gesprungen sind, habe ich gedacht. Aber als ich die Audienzsaaltür untersuchte, stellte sich heraus, daß keine Scheibe zersprungen war. Es hatte sich nur so angehört, als seien die Scheiben der Audienzsaaltür zersprungen. (MP 84f.)

Dem gegenüber steht die wesentlich kompaktere Version in *Wittgensteins Neffe*, die auch perspektivisch vom unbeteiligten Erzähler her entwickelt wird, während in *Meine Preise* ein aktiver Erzähler noch die zerstörte Türe eingehend begutachtet, um seine Diagnose bestätigen zu können:

Wutschnaubend hat er [der Minister, C. G.] mich vor allen Anwesenden auch noch einen *Hund* genannt und hat den Saal verlassen nicht ohne hinter sich die Glastür mit einer solchen Gewalt zuzuschlagen, daß sie in tausende Scherben zersplittert ist. (W 13, 277, Hervorhebung im Original)

Offensichtlich geht es Bernhard in diesem Erzähltext vor allem um dramaturgische Stringenz, wobei die Erzählung auf die wichtigsten Aspek-

⁵³ Briefwechsel 2009, S. 66.

⁵⁴ Ebd., S. 67.

⁵⁵ Ebd.

te beschränkt wird und damit ein vermeintliches Nachprüfen der demolierten Scheiben ausbleibt. Dem entsprechend wirkt zerberstendes Glas effektvoller als die Erkenntnis, dass es nur so geklungen hat, als zersprängen die Scheiben. Dafür wählt Bernhard in *Meine Preise* am Ende der Geschichte die Pointe der ihn abwertenden Zeitungsmeldung. Hier lässt der Erzähler dem Leser genügend Raum, über den Vorfall selbst zu urteilen, wohingegen dies in *Wittgensteins Neffe* anders gelöst wird. Dort nämlich geht die Geschichte weiter und birgt eine neue Variante, da berichtet wird, außer Paul Wittgenstein und Hedwig Stavianicek sei niemand bei Bernhard im Saal verblieben. In der gleichen Episode in *Meine Preise* fühlte sich der Erzähler aber «plötzlich stengelassen in dem Ministeraudienzsaal und bald mit meiner Tante und zwei oder drei Freunden allein» (MP 83f.). Auch diese Variante hat dramaturgische Gründe, schließlich geht es darum, die Präsenz einzelner Personen im Geschehen hervorzuheben. Im Übrigen stellt Bernhard kurz darauf fest, dass sich «noch ein paar andere, nachdem sie zuerst schon verschwunden gewesen waren, zu mir zurück getraut, sich in den Audienzsaal zurückgeschlichen [hatten]» (W 13, 278). Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie weitreichend und komplex Bernhards Aufnahme und Weiterverarbeitung von Motiven ist. Dies lässt sich zudem hervorragend mit der Diagnose von Bernhards Rollenverständnis vereinbaren, die Anne Ulrich in Bezug auf die Preisreden ins Feld geführt hat. Ähnlich wie die Situationen bei den Preisverleihungen sind nämlich auch die Texte selbst, in denen der Erzähler gleich dem realen Autor eine Rolle annimmt⁵⁶, entweder um einen Preis entgegenzunehmen, oder diesen auf textueller Ebene im Nachhinein zu legitimieren.

Mitunter ist die intertextuelle Referenz auch bloß eine knappe Anspielung auf andere eigene Texte, die namentlich genannt werden. So etwa neben der Nennung des Debütromans *Frost* auch am Ende der Geschichte zum Anton-Wildgans-Preis, bei welcher der Erzähler dem Freund und Kollegen Gerhard Fritsch nahe legt, als Jurymitglied aus dem Amt zu scheiden, was dieser jedoch mit der Begründung ablehnt, eine Familie unterhalten zu müssen. Fritschs Suizid 1969 kommentiert Bernhard so, dass dieser an seinem «selbst verpfuschte[n] Leben» zugrunde gegangen sei, es habe ihn «ausgelöscht» (MP 92). Dies ist wohl auch eine kleine Anspielung auf den zeitgleich zu *Meine Preise* begonnenen Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*.

Zudem findet hier eine Motivverschiebung statt, von Bernhards Erzähler auf den Kollegen Fritsch. Denn während dieser in der Geschichte

⁵⁶ Vgl. Ulrich 2011, S. 62.

mit dem Tod konnotiert erscheint, bleibt der Erzähler am Leben und geht gleichsam als Gewinner aus dieser Konkurrenzsituation hervor. Trotzdem wird die Absage der Verleihungszeremonie für den Erzähler zum symbolischen Triumph über die Akademie, denn er erhält ja den Preis dennoch. Einzig die Möglichkeit einer Dankesrede wird ihm verwehrt, während doch die fünfundzwanzigtausend Schilling, mit denen der Preis dotiert ist, ihm sicher sind.

Schließlich argumentiert der Erzähler sogar ähnlich wie Fritsch, der angibt, mehrere Frauen und diverse Kinder versorgen zu müssen, weswegen er «sich weder einen solchen für mich selbstverständlichen Protest, noch einen solchen für mich genauso selbstverständlichen Austritt aus der Wildgans-Jury leisten [könne]» (MP 91). In derselben Weise argumentiert Bernhards Alter Ego, indem er als Rechtfertigung die Unterhaltungskosten seines Hauses als Motivation, den Preis anzunehmen, offenbart:

Wenn ich, dachte ich, anstatt der alten, schon beinahe vollkommen verfaulten äußeren Fensterflügel meines Hauses, neue anschaffen will, muß ich den Preis annehmen und also hatte ich beschlossen, den Wildganspreis anzunehmen und mich in die Salonlöwenhöhle auf dem Schwarzenbergplatz zu begeben. (MP 88)

Beide Figuren haben demnach dasselbe Motiv; sie brauchen das Geld. Während aber Fritsch an seinem Leben scheitert und sich durch Suizid seiner Verantwortung als Familienvater entzieht, bleibt Bernhards Erzähler als moralische Instanz zurück, die eben dieses Verhalten als lächerlich entlarvt. So bleibt das Geld-Motiv bei Fritsch mit Illoyalität gegenüber Bernhard verbunden, denn dieser fordert in Konsequenz der abgesagten Verleihungszeremonie ein Exempel zu statuieren, was Fritsch aus besagten, privaten Gründen ablehnt. Letztlich triumphiert der Erzähler über die Verweigerung Fritschs, indem er den Selbstmord als Inkonsequenz seines Gegenübers darstellt, die in keiner Weise mit dessen Argumentation konform geht. Auf diese Weise behält Bernhards Erzähler recht, und dies, ohne sein aktives zutun etwa in Form einer Rede oder sonstigen Tat. Man muss in diesem Exempel eine besonders subtile Form der Invektive erkennen, die aber dennoch ihre Wirkung nicht verfehlt. Prutti beschreibt diesen Schluss der Geschichte wie folgt sehr treffend:

Unter performativen Gesichtspunkten ist er so etwas wie die künstlerische Draufgabe, die den Schockeffekt des erzählerischen Zynismus in dieser Geschichte maximieren soll. Es ist der Teufel höchstpersönlich, der hier spricht und seinen Lesern genüsslich den Strick

dreht, denen so viel geballte Kaltschnäuzigkeit über den Kopf zu wachsen droht.⁵⁷

In jedem Fall beweist Bernhard einmal mehr seine Treffsicherheit in Sachen Schlusspointe und sein kompositorisches Geschick, dem man eine gewisse Portion Zynismus schwerlich wird absprechen können.

6. *Ehrung, politisch*

Ganz ohne politische Statements kommt auch der geehrte Autor in *Meine Preise* nicht aus. Es gehört gleichsam zum Tenor seines Spätwerkes, dass seine Figuren teils vehemente Kritik an den Staatskünstlern üben⁵⁸, wobei die selbstreferenziellen Geschichten in *Meine Preise* erwartungsgemäß keine Ausnahme bilden und diesbezüglich natürlich besonders interessant sind. Wo Thomas Bernhards Figuren im Hinblick auf Politik normalerweise auf Phrasen reduzierte Allgemeinplätze artikulieren, positioniert sich der Erzähler hier beispielsweise auch in seiner Erinnerung zum Georg-Büchner-Preis recht deutlich:

Den Büchnerpreis habe ich neunzehnhundertsiebzig bekommen, als die sogenannte Studentenrevolution von neunzehnhundertachtundsechzig leider, als eine nur romantische und daher vollkommen mißglückte dilettantische Revolte verebbt, schon nur als ein untauglicher Versuch einer Revolution in die Geschichte eingegangen war. (MP 109)

Mit diesem Statement weist Bernhard nicht nur sein politisches Interesse und Verständnis gegenwärtiger Entwicklungen nach, er verknüpft den ihm verliehenen Büchner-Preis mit dem aktuell-politischen Tagesgeschehen. Gleichzeitig wird durch das Revolutionsbild auf den Autor Büchner verwiesen, dessen schmales aber zugleich höchst bedeutsames Werk dadurch eine Würdigung erfährt. Hier stellt sich Bernhard also in die literarische und politische Tradition der Autorschaft, indem er sich in die Nachfolge Büchners symbolisch einreicht und das Werk des jungen Dichters überhöht⁵⁹. Dieser Verweis fungiert sicherlich auch als Anspielung auf Büchners Drama *Dantons Tod* (1835), dem wohl berühmtesten Revolutionsbühnenstück deutschsprachiger Dramenkunst im 19. Jahrhundert. Bernhard liefert indes keine argumentativ begründete Analyse, er polemisiert wie man es von ihm gemeinhin gewohnt ist; und doch liest man aus

⁵⁷ Prutti 2012, S. 122.

⁵⁸ Vgl. dazu Prutti 2012, S. 24ff.

⁵⁹ Vgl. dazu auch Prutti 2012, S. 136.

seinen Worten die Enttäuschung, das Engagement für eine Sache, die längst zu Ende war. Seine Diagnose ist erschütternd: «Die jetzt herrschenden geistigen Verhältnisse in Deutschland sind offensichtlich deprimierender, als die vor den Ereignissen von neunzehnhundertachtundsechzig» (MP 109).

Gerade Bernhard als Österreicher konnte dies am Beispiel der eigenen vaterländischen Geschichte mehr als nachvollziehen, als mit der Thronbesteigung Kaiser Franz Josephs I. 1848 jene restriktive Regierungsführung installiert wurde, die sich für den Zusammenbruch der k.u.k.-Monarchie als geradezu kennzeichnend und verhängnisvoll herausstellen sollte. Nicht zuletzt Bernhards Kritik an den Zuständen in Österreich belegen seine Sensibilität und sein Interesse an der Vergangenheit seines Vaterlandes. Seine Provokationen können damit auch als Teil revolutionären Gedankenguts verstanden werden. Deutlich wird dies an der Auseinandersetzung Bernhards mit der NS-Vergangenheit der Zweiten Republik Österreich, die Mitte der 1980er Jahre durch die Wahl Kurt Waldheims zum Bundespräsidenten auch in der öffentlichen Meinung eine Wende erfuhr und somit Texte wie *Heldenplatz* überhaupt erst relevant machte⁶⁰.

Bernhards dichterischer Freiheit ebenso zuzurechnen ist das Spiel mit Büchners Geburtsdatum, denn der Erzähler behauptet, dieser sei am selben Tag wie Hedwig Stavianicek geboren worden, also am 18. Oktober, was aber nicht der Fall ist. «Und hier muß ich sagen, daß ich vor allem nach Darmstadt gereist bin, um meiner Tante einen schönen Geburtstag zu machen, denn sie hat, wie Georg Büchner, am achtzehnten Oktober Geburtstag» (MP 113). Hier wird dem Akt der Preisverleihung das offizielle, würdevolle Moment dadurch genommen, dass die Reise nach Darmstadt wie ein Privatausflug inszeniert wird, bei welchem zufällig und geradezu beiläufig ein Preis abzuholen ist. Diese private Reise sei «der Hauptgrund gewesen» (MP 113f.) nach Darmstadt zu fahren. Am Ende dieser Geschichte spielt Bernhard mit dem Wechsel zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Trotz des betont privaten Anlasses, tragen sich sowohl der Erzähler als auch seine Tante «am Ende des Essens ins Goldene Buch der Stadt Darmstadt [ein]» (MP 114), womit nun doch das Offizielle hervorgehoben wird. Drei Sätze später schwenkt Bernhard die Aufmerksamkeit jedoch wieder um und verbindet nun den Fokus der Privatheit mit dem des Formellen: «Die Jury der Deutschen Akademie [...] hat meine Wahl

⁶⁰ Zur Bedeutung von Bernhards österreichspezifischer Kritik im Spätwerk vgl. Thuschwaldner 2011, S. 148f. sowie zu Motiven und Strategien von Bernhards Österreichkritik vgl. Pfabigan 2012.

zum Bühnenerpreisträger zu verantworten, nicht ich» (ebd.). Das private Moment wird gleichsam in den Vordergrund gerückt und fungiert als Entschuldigung, auch diesen, nicht unbedeutenden Preis verliehen bekommen zu haben. Doch Bernhard wäre nicht er selbst, würde er im gleichen Satz nicht seinen Austritt aus der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung einflechten, wohlgermerkt mit dem Hinweis, er sei «ohne [s]ein Wissen zu ihrem Mitglied» gewählt worden (ebd.). So lässt sich zeigen, wie sehr die Akademie, die hier gleichbedeutend ist mit institutioneller bzw. staatlicher Einflussnahme, das Los des Dichters bestimmt, wohl aber ohne dessen Werk entsprechend zu würdigen.

7. *Ausblick*

Man kann dieses Buch durchaus als Fortführung von Thomas Bernhards Autobiographie betrachten. Bernhard hat diesen Band so konzipiert, dass sich Realität und Fiktion zwangsläufig vermischen müssen, denn nach seinen literarischen Anekdoten lässt er die Ansprachen zu seinen Preisen abdrucken, die ja nun tatsächlich realer nicht sein könnten. Darüber kann auch Bernhards Spiel mit dem Selbstbild als Schriftsteller nicht hinwegtäuschen. Vor dem Hintergrund von Bernhards zahlreichen Erregungen, die im Laufe seiner Autorenkarriere das Bild vom eloquenten Übertreibungskünstler mitgeprägt haben, erscheinen Thomas Bernhards Selbstaussagen fast durchweg wie ironische Kommentare, die der Autor aus Spaß am Rollenspiel mit seinem Publikum in die Waagschale der Diskussion wirft. Das maskenhafte Moment der Imagebildung und Selbststilisierung ist dabei nicht immer einfach zu durchschauen⁶¹. Schon Mitte der 1980er Jahre hatte Wendelin Schmidt-Dengler treffend Bernhards Status in der Literaturgeschichte erörtert und dabei das wohl bezeichnendste Merkmal seines Schreibens überhaupt mit dem Begriff der «Kunstfigur» umschrieben. Diesem Topos setzt der Autor mit *Meine Preise* erneut ein bedeutendes Denkmal und schafft einmal mehr die kunstvolle Selbststilisierung.

Ich haßte die Zeremonien, aber ich machte sie mit, ich haßte die Preisgeber, aber ich nahm die Geldsummen an. Heute ist mir das nicht mehr möglich. Bis vierzig, denke ich, ja, aber dann? (MP 100f.)

⁶¹ Schütte nennt dieses Vorgehen «eminent theatralische Inszenierungen», wobei durch das Rollenverhalten Bernhards «viel über die Notwendigkeit, sich in der Öffentlichkeit einen „Schutzpanzer“ anzulegen» verraten werde. Schütte 2010, S. 114.

Tatsächlich sah Bernhard nur eine Möglichkeit, um seiner «Eitelkeit und Selbstbeschönigung» entgegenzuwirken: «die einzige Antwort ist die, sich nicht mehr ehren zu lassen» (MP 101). Von den neun Literaturpreisen und Ehrungen, die der Autor nach seinem vierzigsten Geburtstag zuerkannt bekam, hat er jedenfalls den letzten definitiv entschieden abgelehnt⁶². Man muss ihn deshalb geschickt nennen, führt dieses Vorgehen doch zu einer Steigerung des Ruhmes, der nach Georg Franck für die Aufmerksamkeit besonders wichtig ist:

Die höchste Form des rentierlichen Reichtums an Beachtung ist der *Ruhm*. Wer berühmt ist, ist allen bekannt und wird es lange bleiben. Als Ruhm bezeichnen wir die Vermögen in der Größenordnung, die eine «ewige Rente» versprechen. Der Ruhm macht unsterblich in dem Sinne, daß der Strom der bezogenen Beachtung nie versiegt.⁶³

Weit mehr als Thomas Bernhard durch einen Preis geehrt werden hätte können, bedingt seine Verweigerungshaltung, Preise anzunehmen, eine Steigerung seiner Bekanntheit und des eigenen Ruhmes. Man wird ihn immer auch als einen Autor in Erinnerung haben, der mit seinen Preisreden polarisierte, Skandale auslöste und sich letztlich einer wirklichen Ehrung verweigerte. Dieser meisterhaften Inszenierung von Ruhmsteigerung steht nun der Band *Meine Preise* zur Seite, in dem man ein ambivalentes Bild des Autors Thomas Bernhard nachlesen kann, etwa wenn dieser sich frei dazu bekennt, käuflich zu sein. Dass sich Bernhard dennoch nicht auf eine Stufe mit den von ihm kritisierten Staatsdichtern stellt, sondern stattdessen die Provokation seiner Texte ablichtet, belegt einmal mehr jene seiltänzerische Ambivalenz seines Werkes, die von der Forschung unter anderem mit den Begriffen «Komödientragödien» und «Umspringbilder» umschrieben worden ist. Bei aller Kritik und Häme einer zur Kunstfigur Thomas Bernhard stilisierten Erzählerfigur sind diese Anekdoten letztlich doch auch Bekräftigungen für eine Huldigungspraxis für Autoren innerhalb des literarischen Feldes.

⁶² Vgl. Mittermayer 2006, S. 57f. Über die Frage, welche Preise er ablehnte und welche nicht, gibt es indes unterschiedliche Annahmen.

⁶³ Franck 1998, S. 118, Hervorhebung im Original.

Literatur

- Bernhard, Thomas: *Meine Preise*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. [MP]
- Bernhard, Thomas: *Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*. Hg. von Wolfram Bayer, Raimund Fellingner und Martin Huber, Berlin: Suhrkamp 2011. [WS]
- Bernhard, Thomas: *Werke 13. Erzählungen III. [Ja, Die Billigesser, Wittgensteins Neffe.]* Hg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. [W 13]
- Bernhard, Thomas u. Peter Hamm: «Sind Sie gern böse?». Ein Nachtgespräch zwischen Thomas Bernhard und Peter Hamm im Hause Bernhard in Ohlsdorf 1977, Berlin: Suhrkamp 2011.
- Billenkamp, Michael: *Provokation und posture. Thomas Bernhard und die Medienkarriere der Figur Bernhard*. In: Joch, Markus (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Narr 2009, S. 23-43.
- Burgtheater Wien (Hg.): *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Wien: Geyer & Reisser, 1989.
- Diller, Axel: *Personalbibliographie der Forschungsliteratur zur Thomas Bernhard 1963-2011*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.
- Dittmar, Jens: *Der skandalöse Bernhard. Dokumentation eines öffentlichen Ärgernisses*. In: *Text + Kritik* Bd. 43 (1982), S. 73-84.
- Dücker, Burckhard: *Literaturpreise*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 154 (2009), S. 54-76.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München/Wien: Hanser 1998.
- Honegger, Gitta: *Thomas Bernhard. «Was ist das für ein Narr?»*, München: Propyläen 2003.
- Huber, Martin: *Was war der «Skandal» an Heldenplatz? Zur Rekonstruktion einer österreichischen Erregung*. In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Wien u.a.: Böhlau 2012, S. 129-136.
- Jang, Eun-Soo: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1993.
- Janke, Pia u. Ilija Dürhammer (Hg.): *Der «Heimatdichter» Thomas Bernhard*, Wien: Holzhausen 1999.
- Judex, Bernhard: *Der Schriftsteller Johannes Freumbichler: 1881 – 1949. Leben und Werk von Thomas Bernhards Großvater*, Wien u.a.: Böhlau 2006.
- Ludewig, Alexandra: *Großvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenealogie dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1999.

- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Leben – Werk – Wirkung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Neustadt, Jeannette: Ökonomische Ästhetik und Markenkult. Reflexionen über das Phänomen Marke in der Gegenwartskunst, Bielefeld: Transcript 2011.
- Pfabigan, Alfred: Motive und Strategien der Österreichkritik des Thomas Bernhard. In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur, Wien u.a.: Böhlau 2012, S. 35-48.
- Prutti, Brigitte: Festzertrümmerungen. Thomas Bernhard und seine Preise, Bielefeld: Aisthesis 2012.
- Schütte, Uwe: Thomas Bernhard, Köln u.a.: Böhlau 2010.
- Sorg, Bernhard: Ein kurzgefasster Einwurf als Nachwort. In: Götze, Clemens: «Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt». Studien zum Werk Thomas Bernhards, Marburg: Tectum 2011, S. 193-196.
- Thuswaldner, Gregor: «Morbus Austriacus». Thomas Bernhards Österreichkritik, Wien: Braumüller 2011.
- Ulrich, Anne: «Ich bin überhaupt kein Redner und ich kann überhaupt keine Rede halten». Thomas Bernhard und seine Preise. In: Knape, Joachim u. Olaf Kramer (Hg.): Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 45-62.