

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

# **Thomas Bernhards „Holzfällen“. Ein Beitrag zur Interpretation<sup>1</sup>**

Masterarbeit im Fach Germanistik zur Erlangung  
des Grades Master of Arts (M.A.) der  
Philosophischen Fakultät der  
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

von  
Jens Helmus

Prüfer:  
apl. Prof. Dr. Peter Tepe  
Univ.-Prof. Dr. Henriette Herwig

November 2013

---

<sup>1</sup> Die Masterarbeit wurde im November 2013 unter dem Titel „*Holzfallen*“ *und andere Romane Thomas Bernhards* an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereicht.

## Inhalt

1. Einleitung	2
2. Vorbemerkungen zur Methodik	4
3. Basis-Analyse	5
3.1. Inhalt	6
3.2. Darstellung	13
3.3. Exkurs: Bewusstseinsstrom	17
4. Analogien und juristische Prozesse	18
5. Grundlegendes zum Textkonzept	23
5.1. Realitätsverweise	24
5.2. Weiterentwicklung statt Identität	26
6. Radikale Sprachskepsis	28
7. Subjektivität	31
7.1. Subjektivität und Perspektivität	32
7.2. Ambivalenz und Widersprüchlichkeit	37
7.3. Übertreibung	41
7.4. Eine Erregung	46
8. Das Erzähler-Ich	51
8.1. Künstlichkeitskritik	52
8.2. Nicht erreichter Anspruch und Verrat am Höchsten	57
8.3. Der Geistesmensch als Zentrum der Romane Bernhards	62
8.4. Die Schizophrenie-These	72
9. Dramatische und musikalische Strukturen	74
10. Henrik Ibsens <i>Wildente</i>	77
11. Schlussbetrachtung	83
12. Literaturverzeichnis	87

## 1. Einleitung

Als Thomas Bernhard (1931-1989) am 4. November 1988 die Bühne des Wiener Burgtheaters betrat, schlug ihm lautstarker Applaus entgegen. Applaus, gemischt mit Pfiffen und Buh-Rufen – ein Querschnitt dessen, was die öffentliche Bernhard-Rezeption vor allem zu Lebzeiten des Dichters ausgezeichnet hatte. Bernhard, von jahrzehntelanger Krankheit gezeichnet, hatte nach der Uraufführung seines Theaterstückes *Heldenplatz* ein letztes Mal die öffentliche Bühne betreten, sich seinen Verehrern und Gegnern mit einem zufrieden wirkenden Lächeln gezeigt. Am 12. Februar 1989 starb der österreichische Schriftsteller, den die einen als Nationaldichter priesen, die anderen als Nestbeschmutzer und Vaterlandsverräter verdammt. Mit *Heldenplatz* hatte Bernhard zum letzten Mal für einen landesweiten Aufruhr gesorgt, der die Titelblätter der österreichischen Zeitungen schon vor der Uraufführung füllte und Spitzenpolitiker zu Stellungnahmen bewegte. Auch 1984, gut vier Jahre vor der *Heldenplatz*-Premiere, fand Bernhards Arbeit breites mediales Interesse: Sein Roman *Holzfällen* brachte ihn vor ein österreichisches Gericht, da sich ein Wiener Komponist in Bernhards neuester Prosa verunglimpft sah. Der ‚*Holzfällen*-Skandal‘ war geboren, und rückte Thomas Bernhard – nicht zum ersten Mal – in den Fokus der Öffentlichkeit. Auch diese Arbeit hat den Autor und seinen Roman *Holzfällen* zum Gegenstand. Im Gegensatz zur öffentlichen Debatte nach Erscheinen des Werkes soll hier jedoch das Werk als Ganzes betrachtet und ein Beitrag zur Interpretation geleistet werden.

Obwohl die juristischen Prozesse, die nach Erscheinen des Romans in Österreich ihren Lauf nahmen, für die Interpretation des Werkes kaum relevant sind, soll in Kapitel 4 (Analogien und juristische Prozesse) zunächst ein kurzer Überblick über die gerichtlichen Abläufe gegeben werden, hauptsächlich jedoch, um die Genese einer Leitfrage dieser Arbeit darzulegen: Wie sind die Analogien von Figuren und Geschehnissen aus *Holzfällen* zu realen Personen und Geschehnissen zu werten? In Kapitel 5 (Grundlegendes zum Textkonzept) wird diese Leitfrage zunächst mit der Arbeitshypothese beantwortet, dass Bernhard Erinnerungen und Personen aus seiner eigenen Vergangenheit aufgriff, um diese literarisch zu verarbeiten – nicht mit dem Anspruch einer genauen Abbildung, sondern mit dem Ziel, die eigenen Erinnerungen als Rohma-

terial den eigenen Vorstellungen entsprechend literarisch weiterzuverarbeiten. In den Kapiteln 6 und 7 wird diese noch sehr vage Hypothese dann unter Berücksichtigung des Überzeugungssystems<sup>2</sup> des Autors präzisiert. Dabei werden sprachphilosophische (Kapitel 6: Radikale Sprachskepsis) und erkenntnistheoretische (Kapitel 7: Subjektivität) Überzeugungen Bernhards hinzugezogen, um zentrale Bestandteile des Textkonzeptes von *Holzfällen* zu rekonstruieren und am Text zu prüfen. Dabei sollen die sprachphilosophischen und erkenntnistheoretischen Standpunkte die These untermauern, dass sein künstlerisches Ziel keine Abbildung realer Personen und Sachverhalte war.

Kapitel 8 widmet sich mit dem Erzähler-Ich der zentralen Figur des Romans und folgt somit nicht mehr primär der eingangs gestellten Leitfrage: Ziel ist hier die Herausarbeitung zentraler Themen des Romans – wie der Kritik an der noch genauer zu bestimmenden ‚Künstlichkeit‘ (Kapitel 8.1) der künstlerischen Gesellschaft Wiens – die vor allem durch die den Text prägenden gedanklichen Ausführungen und Reflexionen des Erzählers vermittelt werden. In Kapitel 8.3 (Der Geistesmensch als Zentrum der Romane Bernhards) werden weitere Romane des Autors hinzugezogen, um mit Blick auf das Literaturprogramm weitere Erkenntnisse über den Protagonisten in *Holzfällen* zu gewinnen. Dabei soll gezeigt werden, dass die Bernhardschen Protagonisten, in der Forschung weiterhin als ‚Geistesmenschen‘ bezeichnet, allesamt mit demselben Direktiv ausgestattet sind: Der Suche nach einer Möglichkeit, die eigene Existenz im Angesicht der eigenen Todesgewissheit zu bewältigen. Anschließend soll die Forschungsthese, das Erzähler-Ich in *Holzfällen* sei schizophren, mit Verweis auf das Textkonzept entkräftet werden (Kapitel 8.4). Kapitel 9 widmet sich der Feststellung und Erklärung dramatischer und musikalischer Strukturen im Roman, bevor in Kapitel 10 die Hinzunahme von Henrik Ibsens *Wildente* weitere Erkenntnisse über die Beschaffenheit von *Holzfällen* zutage fördern soll. In Kapitel 11 werden die Erkenntnisse einer abschließenden Betrachtung zugeführt. Literaturtheoretisch und methodisch verpflichtet sich diese Arbeit der kognitiven Hermeneutik, die im nachfolgenden Kapitel in Grundzügen erläutert werden soll, um eine begriffliche Basis für die weiteren Ausführungen zu schaffen. Der in dieser Einleitung beschriebenen Vorgehensweise ist zudem ein

---

<sup>2</sup> Zur Erklärung der Begriffe ‚Textkonzept‘, ‚Literaturprogramm‘ und ‚Überzeugungssystem‘ vgl. das nachfolgende Kapitel zur dieser Arbeit zugrundeliegenden Methode.

analytischer Teil vorgeschaltet (Kapitel 3), der zunächst den Inhalt von *Holzfällen* pointiert zusammenfasst und anschließend auf Charakteristika der Erzähl- oder Darstellungsweise aufmerksam macht. Die Darstellungsweise spielt im Hinblick auf die Interpretation des Romans vor allem in Kapitel 7 eine wichtige Rolle, da der erkenntnistheoretische Standpunkt Bernhards als konstitutiv für die Darstellungsform des Romans ausgewiesen werden soll.

## **2. Vorbemerkungen zur Methodik**

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, liegt dieser Arbeit die Methode der kognitiven Hermeneutik zugrunde. Als Leitfaden dient dabei maßgeblich das Werk *Kognitive Hermeneutik*<sup>3</sup> von Peter Tepe, auf dessen Interpretationstheorie und Methodologie diese Arbeit basiert. Auf eine allgemeine Darstellung der Theorie und Methodologie muss hier verzichtet werden, stattdessen sollen kurz die für diese Arbeit relevanten Aspekte und Termini erklärt werden.

Die kognitive Hermeneutik folgt allgemeinen „erfahrungswissenschaftlichen Prinzipien“<sup>4</sup> auf der Grundlage des Sinn-Objektivismus, „d.h. [der] Grundvorstellung, dass der Textsinn oder die Textbedeutung im Text enthalten ist, also eine objektive Größe darstellt“<sup>5</sup>. Auch die vorliegende Arbeit ist als Textarbeit im Sinne einer empirischen Wissenschaft zu verstehen. Ziel ist es, die Beschaffenheit von Texten – in diesem Fall Thomas Bernhards Roman *Holzfällen* – zunächst zu erfassen und anschließend zu erklären. Eine erste, allgemeine Feststellung der Beschaffenheit wird im nächsten Kapitel dieser Arbeit geleistet, im Laufe der Arbeit jedoch immer wieder durch analytische Beiträge ausgebaut. Die Erklärung der festgestellten Beschaffenheit erfolgt mit „Rückgriff auf den Autor“<sup>6</sup>, „allerdings nicht in der traditionellen Form des Autorintentionalismus“<sup>7</sup>, sondern unter Berücksichtigung der drei textprägenden Instanzen, die

---

<sup>3</sup> Vgl. Peter Tepe: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Mit einem Ergänzungsband auf CD.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. Weiterhin: Peter Tepe/Jürgen Rauter/Tanja Semlow: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung. Mit Ergänzungen auf CD.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

<sup>4</sup> Tepe 2007: 33.

<sup>5</sup> Tepe 2007: 42.

<sup>6</sup> Tepe/Rauter/Semlow 2009: 30.

<sup>7</sup> Ebd.

hier, da sie für die gesamte Arbeit von zentraler Bedeutung sind, kurz definiert werden:

1. **Das Textkonzept:** „Jeder literarische Text ist auf bestimmte Weise angelegt, ihm liegt eine bestimmte künstlerische Ausrichtung oder Zielsetzung zugrunde – das *Textkonzept*. Das Textkonzept muss dem Textproduzenten indes nicht klar bewusst und von ihm nicht bis ins Detail durchdacht sein; auch die spontane, unreflektierte Kunstproduktion folgt stets einer künstlerischen Ausrichtung. Daher gilt: Jeder literarische Text ist die Umsetzung eines Textkonzepts.“<sup>8</sup>
2. **Das Literaturprogramm:** „Jedem Textkonzept liegt wiederum ein *Literaturprogramm* zugrunde, d.h. eine bestimmte werthalt-normative Auffassung davon, wie (gute) Literatur aussehen sollte. [...] Das Literaturprogramm muss dem Textproduzenten ebenfalls nicht klar bewusst sein. Jeder literarische Text ist dadurch, dass er die Umsetzung eines Textkonzepts ist, immer auch die Umsetzung eines Literaturprogramms, das der konkreten künstlerischen Zielsetzung zugrunde liegt.“<sup>9</sup>
3. **Das Überzeugungssystem:** „Jedes Textkonzept und Literaturprogramm steht wiederum in Verbindung mit einem bestimmten gedanklichen Rahmen, dessen Fundament sich aus Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen zusammensetzt. Dieser Rahmen stellt aufgrund der inneren Zusammengehörigkeit der einzelnen Elemente ein Überzeugungssystem dar; Inkohärenzen und Widersprüche sind dabei nicht ausgeschlossen. Jeder literarische Text ist dadurch, dass er die Umsetzung eines Textkonzepts und Literaturprogramms ist, immer auch die Artikulation eines bestimmten Überzeugungssystems, dessen Grundbestandteile ein Weltbild und ein Wertsystem sind.“<sup>10</sup>

Im Laufe dieser Arbeit werden Hypothesen zu allen drei Instanzen mit Blick auf *Holzfällen* gebildet, dessen Erklärungskraft wiederum am Text geprüft wird. Ziel ist es, durch Prüfung und Weiterentwicklung der Hypothesen überzeugende Erklärungen für die Beschaffenheit von *Holzfällen* zu entwickeln.

### 3. Basis-Analyse

Im Rahmen der Basis-Analyse erfolgt zunächst eine pointierte Zusammenfassung des Inhaltes von *Holzfällen*. Im Anschluss daran wird unter Verwendung eines erzähltheoretischen Instrumentariums analysiert, *wie* die Geschichte erzählt wird. Wie bei der inhaltlichen Analyse, kann auch bei der anschließenden Analyse der Erzählweise kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden:

---

<sup>8</sup> Tepe/Rauter/Semlow 2009: 33.

<sup>9</sup> Ebd., S. 34.

<sup>10</sup> Ebd.

Der Fokus liegt stattdessen auf einigen Aspekten, die im Hinblick auf die Interpretation ergiebig erscheinen.

### 3.1. Inhalt

Zunächst zum Inhalt: Ich-Erzähler und Protagonist des Romans, der ohne Gliederung in Absätze oder gar Kapitel erschienen ist, ist ein Schriftsteller, dessen Name im Text nicht genannt wird. Der Einladung eines ehemals befreundeten Ehepaares, mit dem der Erzähler jedoch zwanzig Jahre keinen Kontakt mehr gehabt hat, gefolgt, befindet dieser sich in der Wohnung des Paares in der Wiener Gentzgasse. Zusammen mit etwa einem Dutzend anderer Gäste – die genaue Anzahl ist aus dem Text nicht zu erfahren – wartet der Erzähler auf das Erscheinen eines Schauspielers, der am Burgtheater den alten Ekdal im Stück *Die Wildente* spielt und anlässlich dessen das von dem Ehepaar gegebene Abendessen stattfindet. In der ersten Hälfte des Romans befindet sich der Erzähler ausschließlich in einem Ohrensessel des Vorzimmers, aus dem Halbdunkel heraus die sich im Musikzimmer befindenden anderen Gäste sowie das Gastgeberhepaar Auersberger beobachtend. Dabei denkt er über vergangene Geschehnisse und seine Beziehungen zu größtenteils anwesenden Figuren nach und übt aus verschiedenen Gründen starke Kritik an diesen. Ziemlich genau in der Mitte des Romans erscheint dann verspätet der Schauspieler, speist mit der Gesellschaft einschließlich Erzähler im Esszimmer und begibt sich anschließend mit den anderen Anwesenden in das Musikzimmer des Ehepaares. Auch in der zweiten Hälfte des Romans bilden die Gedanken und Erinnerungen des Erzählers einen großen Teil des Romaninhaltes, zudem berichtet der Schauspieler über sein Leben und seinen Beruf, bevor er in einen Konflikt mit der ebenfalls anwesenden Schriftstellerin Jeannie Billroth gerät und sich anschließend verabschiedet, woraufhin auch die anderen Gäste die Wohnung des Ehepaares verlassen.

Die Inhalte der Reflexionen des Protagonisten sowie die Handlungselemente erzähl- oder handlungschronologisch wiederzugeben, würde angesichts der Struktur und der Erzählweise des Romans – auf die weiter unten noch einzugehen ist – zu unübersichtlich ausfallen. Die weitere inhaltliche Analyse arbeitet

sich stattdessen an den für die spätere Interpretation relevanten Themen und Geschehnissen ab und versucht, diese möglichst geschlossen zu erfassen, ohne dabei konsequent die Erzähl- oder Handlungsreihenfolge einzuhalten:

Während des Abendessens reflektiert der Erzähler mehrere dem Abendessen zeitlich vorgelagerte Geschehnisse: Ein mehrfach thematisiertes Ereignis ist der Selbstmord der Joana, einer mit dem Protagonisten und dem Ehepaar Auersberger bekannten Bewegungskünstlerin, die einige Jahre zuvor von ihrem Mann, einem berühmten Tapisseriekünstler namens Fritz, verlassen worden ist. Sie hat sich wenige Tage vor dem Abendessen an einem Dachbalken ihres Elternhauses in Kilb erhängt. Das Begräbnis, an dem auch der Erzähler, das Ehepaar Auersberger sowie andere Gäste des Abendessens, darunter die Schriftstellerin Billroth, teilgenommen haben, hat am Tag des Abendessens stattgefunden und wird vom Erzähler ebenfalls gedanklich rekapituliert, wobei dieser den Kontrast zwischen der Landbevölkerung aus Kilb und der Wiener Stadtbevölkerung herausstellt. Mehrfach reflektiert der Erzähler auch die Umstände, unter denen er von dem Suizid erfahren hat – eine Gemischtwarenhändlerin und Freundin der Joana informierte ihn telefonisch und bestätigte auf Nachfrage des Erzählers dessen Vermutung, Joana habe sich erhängt.

Einen großen Teil des Romans machen die Reflexionen des Erzählers über einige der Gäste sowie über die tote Joana aus: Vor allem das Ehepaar Auersberger und die Schriftstellerin Jeannie Billroth werden von dem Erzähler gedanklich beschrieben und stark kritisiert. Auch reflektiert er die Entwicklung seines Verhältnisses zu diesen Figuren.

So erinnert sich der Erzähler an die fünfziger Jahre, in denen er einen engen Kontakt zum Ehepaar Auersberger gepflegt hatte, bis er diesen vor 26 Jahren abbrach und nach London ging. Dabei ist in den gedanklichen Ausführungen des Erzählers eine deutliche Entwicklung zu erkennen: In den fünfziger Jahren sei er in Maria Zaal und die Gentsgasse – die Orte, an denen er die großzügige und langfristige Gastfreundschaft des Ehepaares Auersberger genossen hat – verliebt gewesen, heute errege sein damaliges Verhalten jedoch den eigenen Ekel. Bei der Bewertung der damaligen Freundschaft schwankt er zwischen Dankbarkeit und Verachtung, schreibt dem Ehepaar einerseits zu, ihn in die



künstlerische Welt eingeführt und gerettet zu haben, wirft ihm jedoch andererseits vor, ihn ausgenutzt zu haben, um die eigene Ehe zu retten. Dem Komponisten lastet er zudem an, dieser habe sein musikalisches Talent weggeworfen und den Geniegedanken verraten, um den Alkoholismus und ein Leben im angeheirateten Reichtum, jedoch im künstlerischen Mittelmaß zu wählen. Beiden wirft er vor, ein künstliches, gestelltes gesellschaftliches Leben voller Heuchelei zu führen. Ein weiterer Vorwurf trifft den Komponisten, der junge Schriftsteller – wie in den fünfziger Jahren auch den Erzähler, was diesen jahrelang gepeinigt hatte – zu sich einlade, um sie in sein Bett zu bekommen. Die Frau des Komponisten beschreibt er außerdem als hysterische Gastgeberin, den Auersberger als ständig betrunken, einsilbig und taktlos. Bei aller Kritik des Erzählers an seinen Gastgebern hat jener im Text jedoch auch Momente, in denen die Abneigung nicht dominiert – so bekundet er, er bedauere den alkoholbedingten Zustand des Komponisten zutiefst. Am Ende des Romans betont der Erzähler, dass er die Freundschaft zu dem Ehepaar abgebrochen habe, nicht umgekehrt, und zwar um sich zu retten. In seiner Rekapitulation des Abends beschreibt er zudem, dass er es bereue, die Auersberger bei der Verabschiedung auf die Stirn geküsst und ihr das genaue Gegenteil seiner negativen, den Abend und ihr Wiedersehen betreffenden Empfindungen ausgedrückt zu haben.

Mehrfach reflektiert der Erzähler auch die Einladung zum Abendessen, seine Zusage und die tatsächliche Einhaltung dieser Zusage: Er gibt dem Umstand, dass er erst kurz vor der Einladung vom Tode der Joana erfahren hatte, die Schuld daran, dass er die Einladung zum Abendessen annahm. Auch kritisiert er das Ehepaar gedanklich für das Ausnutzen eines durch den Tod der Joana bedingten sentimentalischen Zustandes, in dem er sich befunden habe, als er auf dem Wiener Graben von den beiden gesehen und angesprochen wurde und nennt die Einladung eine Unverschämtheit. Sich selbst bezeichnet der Erzähler wegen der Annahme der Einladung als charakterschwach, auch fragt er sich mehrfach, warum er der Einladung gefolgt sei, obwohl er sich in den Tagen zwischen Einladung und Abendessen immer wieder dagegen entschieden hatte und sich noch auf dem Weg in die Gatzgasse immer wieder gesagt hatte, er werde das Abendessen keinesfalls aufsuchen. Dass er der Einladung letztend-

lich trotz seines eigenen Widerstrebens gefolgt ist, bereut er während des Abendessens mehrfach und sagt sich, es wäre besser gewesen, sich stattdessen der Lektüre, dem Musizieren oder einem Spaziergang zu widmen.

Umfangreich beschreibt der Erzähler in seinen Gedanken auch die Wiener Schriftstellerin Jeannie Billroth und sein vergangenes und gegenwärtiges Verhältnis zu ihr. Wie mit dem Ehepaar Auersberger, hatte der Erzähler auch mit Billroth in den fünfziger Jahren intensiven Kontakt, lernte durch sie die Literatur des 20. Jahrhunderts kennen. Er beschreibt sie als Dichterin, die in der Einbildung lebe, die größte Schriftstellerin Österreichs zu sein und eine solche, die selbst Virginia Woolf übertreffe. Dafür, dass seine Liebe zu ihr sich in Hass umkehrte und er sich von ihr distanzierte, gibt er mehrere Gründe an: Zum einen fühle er sich von ihr betrogen, weil sie ihm vor dem Bruch stets höchste künstlerische Ansprüche vermittelt hatte, selbst jedoch laut Erzähler immer nur wertlose und dilettantische Literatur produziert habe und noch produziere. Auch kritisiert er ihre Gemeinmachung mit dem Staatsapparat und bezeichnet sie als Kleinbürgerin, die ihre künstlerischen Ideale für Fördergelder und Staatspreise an den Staat verkauft habe. Kritisch rekapituliert der Erzähler auch das Verhalten Jeannie Billroths während des Begräbnisses. So bezeichnet er sie unter anderem als niederträchtig und geschmacklos, weil sie der Gemischtwarenhändlerin Geld für die die Todesnachricht betreffenden Telefonate gab und bei der Trauergesellschaft Geld für den Lebenspartner der Joana sammelte, um diesen bei den Kosten für das Begräbnis zu unterstützen.

Weniger vorwurfsvoll als die Reflexionen über seine Gastgeber und Jeannie Billroth fallen die Betrachtungen des Erzählers zur verstorbenen Joana aus. Wie mit dem Ehepaar Auersberger und der Schriftstellerin Billroth, habe der Erzähler auch mit Joana in den fünfziger Jahren viel Zeit verbracht und zählt sie neben den ersteren beiden zu den wichtigsten Stationen seiner künstlerischen Entwicklung. Zu Gast war der Erzähler nicht nur regelmäßig in Kilb, dem Heimatdorf der Joana, sondern vor allem auch im Atelier am Sebastiansplatz, in dem Joanas Ehemann, der Tapissieriekünstler Fritz, arbeitete, bis er sie etwa acht Jahre vor ihrem Tod verließ, um mit ihrer Freundin nach Mexiko auszuwandern. Vor der Hochzeit hatte Joana ihren bürgerlichen Namen Elfriede Slukal abgelegt und durch den Künstlernamen Joana ersetzt, um ihrem Ziel,

in Wien als Tänzerin oder Schauspielerin Fuß zu fassen, näherzukommen. Der Erfolg als Künstlerin blieb jedoch aus – zwischen einer Karriere als Ballerina und einer Karriere als Schauspielerin habe sie sich ohnehin nie entscheiden können – und so investierte sie stattdessen in die Karriere ihres Ehemannes als Tapisseriekünstler, trieb mit ihrem Charme den Verkauf der Teppiche voran und lud ständig neue Gäste in das Atelier ein, um den Bekanntheitsgrad der Arbeiten ihres Mannes zu steigern und das Atelier zu einem künstlerischen Mittelpunkt Wiens zu machen. Der Erzähler vermutet in seinen Reflexionen, dass die Aufgabe der eigenen Ziele zugunsten der Karriere des Ehemannes letztendlich der Grund für ihren Niedergang gewesen sei. Nach dem Ende der Ehe lebte sie – der Alkoholsucht verfallen – bis zu ihrem Suizid mit einem Lebensgefährten namens John zusammen.

Nach dem verspäteten Erscheinen des Burgschauspielers bilden dessen Ausführungen einen großen Teil der zweiten Romanhälfte. So spricht er über sein Leben und seine Arbeit als Schauspieler, über den Theaterbetrieb generell und das Burgtheater im Speziellen. Auch seine aktuelle Rolle, die des alten Ekdal in der *Wildente* von Henrik Ibsen, thematisiert er, betont dabei auch seine eigene Leistung und beschreibt den langwierigen Vorbereitungsprozess, in dem er sich unter anderem für drei Wochen auf eine einsame Berghütte zurückgezogen hatte. Gegen Ende des Romans greift der Schauspieler die Schriftstellerin Jeannie Billroth verbal an, nachdem diese ihn gefragt hat, ob er glaube, an seinem Lebensende durch seine Kunst Erfüllung gefunden zu haben. Der Schauspieler bezeichnet die Frage als dumm, geschmacklos und unverschämt, und auch die Fragestellerin bedenkt er mit negativen Attributen. Anschließend sagt der Schauspieler, er verachte Gesellschaften, die versuchen all die Dinge, die ihm von Bedeutung sind, niederzumachen. Stattdessen sehne er sich danach, in Ruhe gelassen zu werden und beschreibt seinen Wunsch, statt in der Künstlichkeit in der Natur aufgewachsen zu sein sowie den Gedanken, in den Wald zu gehen, um der Künstlichkeit zu entfliehen. Mehrfach nennt er die Stichwör-

ter „*Wald, Hochwald, Holzfällen*“<sup>11</sup>, deren letzteres für den Roman titelgebend ist.

Der Erzähler verfolgt den Angriff des Schauspielers auf Jeannie Billroth erstaunt und beschreibt den Genuss, den er daraus ziehe, dass eine der Unverschämtheiten der Schriftstellerin quittiert werde. Dem Schauspieler attestiert er eine Entwicklung während des Abendessens von einer abstoßenden Person, die nur Witze und Anekdoten erzählt habe, hin zu einem philosophischen Zustand, der jenem die Hochachtung des Erzählers einbringt. Allerdings nur für den Moment – denn der Schauspieler sei insgesamt immer noch eine abstoßende Person und habe sich bereits bei der dem Ausbruch folgenden Verabschiedung wieder dementsprechend verhalten.

Weniger ausführlich stellt der namenlose Schriftsteller die anderen Gäste des Abendessens dar: Die Schriftstellerin Anna Schreker, die mit ihrem ebenfalls schriftstellerisch tätigen Partner zu Gast ist, kritisiert er gedanklich mit einem Teil der Inhalte, die er auch Jeannie Billroth zur Last legt. Wie Billroth sei Schreker eine Dichterin, der es hauptsächlich darum gehe, dem geldgebenden Staat mit ihren Werken zu gefallen. Beide Schriftstellerinnen seien zudem dumm und im Geiste verwandt. Zwei anwesende junge Männer, von denen der Erzähler vermutet, sie seien Schriftsteller, beschreibt er als ständig laut auflachend und als Personen, die alles lächerlich finden, ohne diesen Vorwurf der Lächerlichkeit jedoch zu begründen. Ebenfalls anwesend, vom Erzähler jedoch kaum beachtet sind zwei angehende Ingenieure, ein einarmiger Maler, Professor und Lehrstuhlinhaber namens Rehmden sowie weitere, weder namentlich genannte noch irgendwie beschriebene Gäste, die der Erzähler als Kulisse bezeichnet.

Die Reflexionen des Erzählers betreffen aber nicht nur andere Personen, sein Verhältnis zu ihnen sowie ihre Handlungen: Gegenstand kritischer Betrachtung ist bisweilen auch seine eigene Person und Situation. So bezeichnet er sich selbst als schwachen Charakter, weil er die Einladung des Ehepaares zum Abendessen nicht abgelehnt hat. Spaziergänge auf dem Graben haben ihm aus

---

<sup>11</sup> Thomas Bernhard: *Holzfällen*. Eine Erregung. Hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (Thomas Bernhard. Werke. Band 7), S. 187. Nachfolgend unter der Sigle ‚H‘ mit Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

der monatelangen Einsamkeit in seiner Währinger Wohnung geholfen und ihm ermöglicht, sich wieder mit Literatur und Philosophie beschäftigen zu können, eine Eigenschaft, die im Winter zuvor abgetötet gewesen sei. Unabhängigkeit gehe ihm über alles, weswegen er auch alleine mit dem Zug zur Beerdigung nach Kilb gereist ist. In den fünfziger Jahren habe er sich für das Künstlerische entschieden, das ihm noch heute alles bedeute. Trotzdem habe er – wie auch die ihm bekannten anderen Anwesenden des Abendessens – aus einem glücklichen Zustand eine einzige Depression gemacht. Auch beschreibt der Erzähler, dessen genaues Alter nicht genannt wird, der sich aber in seinen fünfziger Jahren befindet, dass er an mehreren Todeskrankheiten leide. Den gesamten Abend verbringt der Erzähler in einer Erregung, die erst nachlässt und einer Gleichgültigkeit weicht, als der Bolero gegen Ende des Abends erklingt.

Den Ohrensessel im Vorzimmer, in dem der Erzähler einen Großteil des Abends verbringt, habe er sich bereits in den fünfziger Jahren ausgesucht, da er dort alles sehe und höre, ihm nichts entgehe und zudem das im Vorzimmer herrschende Halbdunkel für sein Denken und seine Konzentration ideal sei. Der Ohrensessel fördere das Alleinsein, so wie auch er die Fähigkeit habe, Gesellschaft zu vermeiden, etwa durch einen Blick auf den Boden im richtigen Moment oder das Signalisieren von Nichtverständnis. Auch schätzt der Erzähler den Umstand, dass der Ohrensessel zwar vom Musikzimmer aus nicht sichtbar ist, er aber umgekehrt von dort aus das Geschehen im Musikzimmer beobachten kann.

Die Ambivalenz des namenlosen Schriftstellers wird in einem Gedankengang auf der letzten Seite des Romans besonders deutlich: Er hasse Wien einerseits, liebe es andererseits, genauso wie er die Menschen Wiens einerseits hasse, andererseits liebe. Wien sei seine Stadt, die Menschen seine Menschen, und so werde es immer sein. Zum Schluss nimmt der Erzähler sich vor, sofort über das Abendessen in der Gutzgasse zu schreiben.

Auf inhaltlicher Ebene bleibt zudem – obwohl im Falle von *Holzfällen* offensichtlich – festzuhalten, dass die Textwelt einen natürlichen Charakter aufweist, in dem übernatürliche Ereignisse keinen Platz haben.

### 3.2. Darstellung

Nun zur Analyse der Erzählweise, die sich im Wesentlichen an dem erzähltheoretischen Gerüst von Matias Martinez und Michael Scheffel orientiert.<sup>12</sup> Auch hier ist keine vollständige Analyse das Ziel, sondern vielmehr eine Hervorhebung einiger Charakteristika des Textes, die für die Interpretation besonders relevant erscheinen.

Beim Ich-Erzähler ist von einem autodiegetischen Erzähler<sup>13</sup> zu sprechen: Zwar greift die Hauptfigur – untypischerweise für eine solche – kaum aktiv in die Handlung ein. Ihre Reflexionen, Bewertungen und Urteile machen aber einen Großteil des Romans aus, was den Ich-Erzähler zur zentralen Figur macht. Zudem stellt *Holzfällen* ein Paradebeispiel eines Textes mit fixierter interner Fokalisierung<sup>14</sup> dar, da die Fokalisierung durchgängig auf die Wahrnehmung der namenlosen Hauptfigur beschränkt ist. Wie eindeutig und konsequent die Erzählperspektive an die Wahrnehmung der Hauptfigur gebunden ist, kann an der Ankunft des Burgschauspielers deutlich gemacht werden, die der Ich-Erzähler verschläft und die deswegen elliptisch ausgespart und erst nach Erwachen des Erzählers durch diesen rekonstruiert wird:

„Ich hatte ihn nicht hereinkommen gehört, da er aber an mir vorbei gehen hatte müssen, wenn er ins Speisezimmer wollte, unmittelbar an mir vorbei und ich ihn nicht gehört hatte, mußte ich tatsächlich eingenickt gewesen sein, möglicherweise war ich sogar mehrere Minuten, wie ich annehmen muß, fast eine halbe Stunde, kann sein noch länger, eingeschlafen.“ (H 109)

Auf der Ebene der Zeit<sup>15</sup> lässt sich zunächst feststellen, dass die Erzählzeit des Romans außergewöhnlich nah an der erzählten Zeit erster Ebene liegt. Zwar beinhaltet der Roman einige Analepsen, die vergangene Geschehnisse auch summarisch wiedergeben – auch dort handelt es sich aber meist nur auf zweiter Ebene um die zusammenfassende Wiedergabe eines vergangenen Zeitraumes, denn auf erster Ebene gibt der Ich-Erzähler nur die Gedanken wieder, die er während des Abendessens über Geschehnisse aus seiner Vergangenheit produ-

---

<sup>12</sup> Vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage. München: C. H. Beck 2007.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 82-84.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 30-47.

ziert hat. Dabei ist davon auszugehen, dass diese erzählerische Wiedergabe der Gedanken – in stoischer Konsequenz markiert durch die „cogitat-Formel“<sup>16</sup> ‚dachte ich‘<sup>17</sup> – in der Erzählzeit kaum von der erzählten Zeit abweicht, die sich auf erster Ebene an der zeitlichen Dauer des ursprünglichen Gedankenganges, nicht aber an dem inhaltlich gedachten Zeitraum innerhalb dieses Gedankenganges bemisst. Ein Beispiel dafür, wie isochron *Holzfällen* gestaltet ist, liefert Gregor Hens:

„Der deutlichste Hinweis auf die Isochronie dieser Erzählung findet sich im dritten Abschnitt von *Holzfällen*, in der Musikzimmerszene. Erst wird berichtet, daß die Gastgeberin ‚eine Schallplatte mit dem Bolero aufgelegt‘ hat [...], etwa siebzehn Leseminuten später heißt es dann, daß ‚der Bolero zuende war‘ [...]. Die Zeiterfahrung des Lesers entspricht also der realen Dauer des Ravel-Stücks.“<sup>18</sup>

Hens geht dabei von einer Lesegeschwindigkeit von etwa 250 Wörtern pro Minute aus.<sup>19</sup> Die Lesegeschwindigkeit hängt freilich stark vom Rezipienten ab, eine vollkommene Isochronie kann deswegen auch für den Bolero-Abschnitt nicht angenommen werden. Nichtsdestotrotz dient die Passage als gutes Beispiel dafür, wie nahe Erzählzeit und erzählte Zeit in *Holzfällen* über weite Strecken beieinander liegen.

Martinez und Scheffel unterscheiden weiterhin in der Kategorie Modus die Erzählung von Ereignissen von der Erzählung von Worten.<sup>20</sup> Eine Differenzierung, die, angewendet auf den Roman *Holzfällen*, schnell deutlich macht, wie vorherrschend in dem Bernhard-Werk die Erzählung von Worten im Vergleich zur erzählerischen Wiedergabe von Ereignissen ist. Diese Dominanz ist wesentlich dem oben bereits beschriebenen Umstand geschuldet, dass der Ich-Erzähler seine eigenen, in der Vergangenheit getätigten Reflexionen erzählt, markiert durch die Formel ‚dachte ich‘. Ein Großteil der Reflexionen wird durch dieses *verbum credendi* als vergangen markiert und stellt die Wiedergabe

---

<sup>16</sup> Die Bezeichnung „cogitat-Formel“ – in Abgrenzung zur „inquit-Formel“ – für das *verbum credendi* ‚dachte ich‘ ist Liesbeth Bloemsaat-Voerknechts Monografie *Thomas Bernhard und die Musik* entlehnt: Vgl. Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht: *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 24 u. 208.

<sup>17</sup> Die Formeln „dachte ich“ und „dachte ich auf dem Ohrensessel“ durchziehen den gesamten Roman und finden sich bereits auf der ersten Seite mehrfach.

<sup>18</sup> Vgl. Gregor Hens: *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. Rochester, New York: Camden House 1999, S. 101.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., Anmerkung 22, S. 128.

<sup>20</sup> Vgl. Martinez/Scheffel 2007: 47-67.

bzw. Erzählung von Worten in Form von Gedanken dar. Auch wenn diese wiedergegebenen Gedanken des Ich-Erzählers oft wiederum vergangene Ereignisse zum Inhalt haben, so sind sie erzähltheoretisch doch primär als Erzählung von Worten (Gedanken) zu klassifizieren, im Gegensatz etwa zu einer direkten summarischen Erzählung eines vergangenen Ereignisses durch einen Erzähler. Der Ich-Erzähler gibt also größtenteils seine Gedanken als Figur der Vergangenheit wieder, wiederholt seine eigenen gedanklichen Monologe und reflektiert nicht als Ich-Erzähler unmittelbar über die vergangenen Ereignisse. Deutlich seltener ist die *cogitat*-Formel im Roman im Präsens zu finden. Ein Beispiel: „Der steiermärkische Epigone ist ja nicht unaufgeführt, denke ich, aber er ist schon vor dreißig Jahren, also schon in der Mitte der fünfziger Jahre in der Webernachsfolge steckengeblieben; keine drei Töne sind von ihm, denke ich, aus dem nichts geworden ist.“(H 62) Der Frage, ob die Verwendung des *verbum credendi* im Präsens eine gegenwärtige Reflexion des Erzählers darstellt, kann im Rahmen eines Analyse-Teils nicht nachgegangen werden. Hier soll deswegen nur festgestellt werden, dass die präsentische Variante auch in Verbindung mit dem Aufenthalt des Erzählers auf dem Ohrensessel gebraucht wird: „In Wirklichkeit, denke ich jetzt voller Selbstscham auf dem auersbergischen Ohrensessel, ist der Auersberger nie ein Genie gewesen [...].“ (H 62) Zu bemerken ist zudem, dass *Holzfällen* keine Anführungszeichen beinhaltet – die im Indikativ gehaltenen, direkten Gedankenzitate sind also nicht durch solche markiert und vom *verbum credendi* abgegrenzt.

Während der Ich-Erzähler in einem großen Teil des Romans seine eigenen Gedanken erzählt, gibt es keine Präsentation von Gedankenrede anderer Figuren in *Holzfällen*. Diese Eigenart ist wiederum der fixierten internen Fokalisierung des Textes geschuldet und konstituiert diese gleichzeitig maßgeblich mit. So konzentriert sich die Präsentation von Worten anderer Figuren im Text ausschließlich auf gesprochene Rede, die wiederum ähnlich gestaltet ist wie die Präsentation der Gedankenrede des Erzählers: Auch dort benutzt der Ich-Erzähler *inquit*-Formeln – die aufgrund der Anzahl der Personen freilich variantenreicher sind als die immer gleiche *cogitat*-Formel –, auch dort ist die zitierte Rede häufig anzutreffen und auch dort kommt der Text ohne Anführungszeichen aus. Deutlich häufiger als bei der Wiedergabe seiner eigenen Ge-



danken verwendet der Erzähler bei der Wiedergabe von Beiträgen anderer Figuren auch die transponierte Rede, jedoch nur in Form der indirekten, nicht in Form der erlebten Rede. Zudem sind die vom Erzähler zitierten Sätze anderer Figuren – wie auch die eigenen Gedanken – bisweilen ganz oder teilweise kursiv gesetzt, was auf Unterstreichungen in den Manuskripten Bernhards zurückgeht.<sup>21</sup> Als Beispiel soll hier ein Ausschnitt des Burgschauspieler-Angriffes auf Jeannie Billroth dienen:

„Wie ich diese Person hier sitzen gesehen habe, habe ich gedacht, ich drehe sofort wieder um und gehe wieder weg, aber der Anstand hat mir eine solche Vorgangsweise verboten, sagte der Burgschauspieler, *der Anstand, der Anstand*, wiederholte er mehrere Male und lehnte sich zurück, daß es ihn erleichterte, wie ich gedacht habe, was aber ein Irrtum gewesen ist, denn der Burgschauspieler setzte sich sofort wieder ganz gerade und auf einmal von einer plötzlichen Atemlosigkeit überfallen, sagte er in das Gesicht der Jeannie: Sie gehören zu diesen Leuten, die nichts wissen und die nichts wert sind und deshalb alles Andere hassen, so einfach ist das, Sie hassen alles, weil Sie sich selbst hassen in Ihrer Erbärmlichkeit.“ (H 184)

Auch in diesem Beispiel ist ein Teil der zitierten Rede kursiviert, als inquit-Formel benutzt der Erzähler zunächst „sagte der Burgschauspieler“ (H 184), variiert im Laufe des Ausschnittes jedoch. Ähnlich wie in folgendem Beispiel, das zudem zu einem weiteren Merkmal des Textes überleiten soll:

„Der Ekdal, sagte er [der Schauspieler, J.H.] und löffelte die Suppe, der Ekdal ist schon jahrzehntelang *meine Wunschrolle* gewesen, und er sagte, wieder Suppe löffelnd, und zwar alle zwei Wörter einen Löffel Suppe nehmend, also er sagte *der Ekdal* und löffelte Suppe und sagte *war schon* und löffelte Suppe und *immer meine* und löffelte Suppe und sagte *Lieblingsrolle gewesen* und löffelte Suppe und er hatte auch noch zwischen zwei Suppenlöffeln *seit Jahr-* und dann wieder nach zwei Suppenlöffeln *zehnten* gesagt und das Wort *Wunschrolle* genauso [...].“ (H 110f.)

Neben den bereits erwähnten Merkmalen der zitierten Rede zeigt dieser Ausschnitt auch, wie nahe am Drama die Erzählweise bisweilen bei der Erzählung von Ereignissen ist. Dieser „dramatische Modus“<sup>22</sup>, um mit Martinez und Scheffel zu sprechen, resultiert wiederum aus einer relativen Isochronie von Erzählzeit und erzählter Zeit, zudem daraus, dass das Löffeln jedes Suppenlöffels einzeln erzählt wird.

---

<sup>21</sup> Vgl. Henning Westheide: Reflexivität – dialogische Aspekte monologischer Texte. Thomas Bernhards Auslöschung. In: Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media, Part 1: Literature. Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003. Hrsg. von Anne Betten/Monika Dannerer. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 279-290, hier: S. 284.

<sup>22</sup> Martinez/Scheffel 2007: 49.

### 3.3. Exkurs: Bewusstseinsstrom

Diese analytischen Feststellungen sollen trotz ihrer Unvollständigkeit zunächst genügen, um das Auge hinsichtlich der folgenden Interpretation für einige Merkmale des Textes zu schärfen. Zuvor sei jedoch noch ein kurzer Exkurs erlaubt, der die Beschreibung der Erzählweise Bernhardscher Texte betrifft: Bisweilen wird in der Forschung die Erzählweise der Romane als ‚Bewusstseinsstrom‘ charakterisiert. Gregor Hens<sup>23</sup> und Wolfgang Hackl<sup>24</sup> etwa sprechen auch mit Blick auf *Holzfällen* von einem Bewusstseinsstrom, was nicht unproblematisch ist: Zwar scheint das Kompositum als solches eine durchaus nicht unpassende Bezeichnung für die Erzählweise von *Holzfällen* – wie auch anderer Bernhard-Texte – darzustellen. Im literaturwissenschaftlichen Betrieb muss jedoch berücksichtigt werden, dass der Bewusstseinsstrom (‚stream of consciousness‘) dort ein Begriff mit relativ feststehender Definition ist, die den Texten Bernhards gerade nicht gerecht wird. So zählt zu den in der Definition aufgeführten Merkmalen in der Regel der Verzicht „auf eine geordnete Syntax“<sup>25</sup>, genauso wie die Darstellung „rational nicht gesteuerte[r] Bewusstseinsabläufe [...] in all ihrer Inkohärenz“<sup>26</sup>. In *Holzfällen* sowie den meisten Prosatexten Bernhards wird der korrekten Syntax hingegen größte Beachtung geschenkt, und auch von einer vorherrschenden Inkohärenz in der Wiedergabe der Bewusstseinsinhalte kann nicht gesprochen werden.<sup>27</sup> Hinzu kommt, dass die wiedergegebenen Gedankeninhalte – auch hier kann neben *Holzfällen* wieder von dem Großteil der Bernhardschen Prosa gesprochen werden – immer in eine Erzählsituation eingebettet sind, die ständig durch *verba dicendi* oder *crendi* bewusst gemacht wird. Mit Verweis auf und in Abgrenzung zu James Joyces *Ulysses*, dem Werk also, das den Terminus ‚Bewusstseinsstrom‘ wohl am entscheidendsten geprägt hat, sollte daher in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit *Holzfällen* auf die Verwendung des Begriffes ‚Bewusstseinsstrom‘ verzichtet werden.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. Hens 1999: 101.

<sup>24</sup> Wolfgang Hackl: Unterhaltung und Provokation. Thomas Bernhard als Satiriker des österreichischen Kulturbetriebs: *Holzfällen*. Eine Erregung. In: Germanistisches Jahrbuch DDR – Republik Ungarn (1990), S. 132-145, hier: S. 137.

<sup>25</sup> Martinez/Scheffel 2007: 186.

<sup>26</sup> Ebd., S. 63.

<sup>27</sup> Ausnahmen finden sich nur in einigen frühen Prosatexten, etwa in der Erzählung *Amras*.

<sup>28</sup> Das gilt auch für die Beschäftigung mit anderer Prosa Bernhards.

#### 4. Analogien und juristische Prozesse

Eine Interpretation, die die Beschaffenheit von *Holzfällen* erklären will, darf nicht den gleichen Fehler begehen, den das Landesgericht Wien am 29. August 1984 begangen hat, und literarische Figuren vorschnell mit realen Personen gleichsetzen: Richterin Brigitte Klatt hatte an jenem 29. August, einer Klage des Komponisten Gerhard Lampersberg folgend, die vorläufige Beschlagnahme des Romans in allen Buchhandlungen der Republik Österreich angeordnet, nachdem der Journalist Hans Haider einige Tage zuvor vor jenem Gericht ausgesagt hatte, er habe bei der Lektüre eines Rezensionsexemplars von *Holzfällen* mehrere Personen des Wiener Kulturlebens in Bernhards Text wiedererkannt.<sup>29</sup> Ebenso wenig darf die Interpretation jedoch die Augen vor der Biografie des Autors verschließen und Lebensumstände und Erfahrungen desselben, die für den Roman relevant sein könnten, ausblenden. An dieser Stelle soll deswegen zunächst ein kurzer Überblick über den Sachverhalt, mit der sich auch die österreichische Justiz 1984 konfrontiert sah, geliefert werden. Dabei wird zunächst eine Zeitspanne der Biografie des Autors kurz beleuchtet, die für die *Holzfällen*-Interpretation ergiebig erscheint, bevor der Gerichtsprozess rund um den Roman zusammengefasst wird, um aus diesen beiden Punkten Erkenntnisse darüber zu gewinnen, welche Daten und Erinnerungen aus seiner Vergangenheit Thomas Bernhard als stoffliche Grundlage für *Holzfällen* genutzt hat.

Kern der gerichtlichen Auseinandersetzung um *Holzfällen* ist, wie oben bereits erwähnt, der Umstand, dass mehrere Figuren des Romans Ähnlichkeiten zu realen Personen aufweisen, mit denen Bernhard in den fünfziger Jahren Kontakt hatte. „Von 1957 bis 1959 war er häufig zu Gast auf dem Tonhof<sup>30</sup>, einem Gutshof in Maria Saal in Kärnten, der sich im Besitz des Ehepaares Lampersberg befand. „Ab Mitte der fünfziger Jahre stellten Maja und Gerhard Lampersberg ihr weitläufiges Haus vielen Autoren und Komponisten zur Verfügung, und zwar nicht nur als Urlaubsquartier, sondern auch für längere Perio-

---

<sup>29</sup> Vgl. Thomas Bernhard: *Holzfällen. Eine Erregung*. Hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (Thomas Bernhard. Werke. Band 7), Kommentar S. 221f. Nachfolgend werden Verweise auf den Kommentar in Abgrenzung zum Roman als ‚Holzfällen-Kommentar‘ angegeben.

<sup>30</sup> Ebd., S. 212.

den etwa jenen, die sich im Wiener Artclub einen Namen machen können.“<sup>31</sup> Zu besagten Gästen gehörten damals – neben Bernhard – auch die Schriftstellerin Jeannie Ebner sowie die Tänzerin Joana Thul, die mit bürgerlichem Namen Elfriede Sklusal hieß und sich 1976 das Leben nahm.<sup>32</sup> Zum Bruch zwischen Bernhard und den Lampersbergs kam es schließlich im Sommer 1960. Huber und Schmidt-Dengler vermuten als Grund für die Trennung eine Aufführung eines dramatischen Textes Bernhards am Tonhof, die nach dessen Urteil „nur mehr sehr wenig mit seinem Text zu tun“<sup>33</sup> hatte. „Daß diese Aufführung wesentlich zum Bruch mit dem Ehepaar Lampersberg beigetragen hat, ist sehr wahrscheinlich“<sup>34</sup>, urteilen Huber und Schmidt-Dengler. Laut Bentz spielte zudem eine Auseinandersetzung zwischen dem Autor und Gerhard Lampersberg „um die Kostenübernahme eines Hotelaufenthaltes Bernhards in Klagenfurt durch Gerhard Lampersberg“<sup>35</sup> eine Rolle in dem Bruch der Beziehungen.

Dieser grobe biografische Umriss genügt, um zahlreiche Parallelen zwischen diesem Lebensabschnitt Bernhards und *Holzfällen* zu ziehen. So erinnern Maja und Gerhard Lampersberg, in den fünfziger Jahren Besitzer des Tonhofes in Maria Saal und Gastgeber Thomas Bernhards, an das fiktive Ehepaar Auersberger, das dem Ich-Erzähler in den fünfziger Jahren der Erzählzeit in Maria Zaal Obhut gewährt.<sup>36</sup> Joana Thul, die 1976 Suizid beging, weckt Erinnerungen an die fiktive Suizidantin Joana, an deren Begräbnis der Ich-Erzähler im Roman teilnimmt. Die Liste lässt sich fortsetzen: In einem Lektüreprotokoll, das später auch vor Gericht eine Rolle spielen sollte, hält Hans Haider fest, er habe „schon bald bei der Lektüre merken müssen, daß die dort angeführten Persönlichkeiten, obwohl durch ‚Decknamen‘ scheinbar unkenntlich gemacht, [...] bekannt sind.“ Neben den Lampersbergs nennt er „Frau Jeannie Ebner sowie die Träger des Großen Österreichischen Staatspreises Friederike Mayrö-

---

<sup>31</sup> Ebd., S. 211.

<sup>32</sup> Ebd., S. 213.

<sup>33</sup> Ebd., S. 212.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Oliver Bentz: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (= Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 337), S. 57.

<sup>36</sup> Vgl. dazu auch Karl Wagner: "Holzfällen" als Selbstdemontage. Eine Lektüre nach den Skandalen. In: Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion. Hrsg. von Mireille Tabah/Manfred Mittermayer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 107-117. Wagners Trennung zwischen Realität und Fiktion fällt jedoch bisweilen etwas unscharf aus.

cker und Ernst Jandl.<sup>37</sup> Haider, der in dem Protokoll auch seine Tätigkeit „als Literaturinteressierter, als Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler“<sup>38</sup> betont, differenziert nicht zwischen realen Personen und fiktiven Romanfiguren und scheint zu dem Schluss gekommen zu sein, dass Bernhard reale Personen und Ereignisse nacherzählt und mit Decknamen versehen habe. Sein Protokoll ist – obwohl die das Verhältnis von Realität und Fiktion betreffenden Annahmen Haiders aus literaturwissenschaftlicher und wohl auch juristischer Sicht fragwürdig sind – nicht ohne Nutzen, lieferte er doch als Erster einen Überblick über reale Personen, die Bernhard als stoffliche Grundlage für seinen Roman gedient haben. In der Zwischenzeit hat die Forschung weitere Analogien<sup>39</sup> herausgearbeitet, die hier aus Platzgründen nicht vollständig dargestellt werden können. Zusammenfassend sei gesagt, dass die im Text genannten biografischen Eckdaten der Romanfiguren, wie Beruf und Beziehungsstatus, mit denen der analogen realen Vorlagen in weiten Teilen übereinstimmen.<sup>40</sup> „Sehr stark an die Wirklichkeit angelehnt ist die Figur der Joana.“<sup>41</sup> Zu den Analogien gehören die Herkunft aus Niederösterreich, der Künstlername, die Arbeit als Schauspielerin und Tänzerin, der Ehemann, der nach der gemeinsamen Hochzeit als Tapisserist international erfolgreich geworden ist, sowie Alkoholprobleme und der Suizid nach der Trennung durch den Ehemann.<sup>42</sup> Doch es gibt auch „zahlreiche Dissonanzen“<sup>43</sup> zwischen Realität und Text: So weist Alfred Pfabigan auf „unstimmige Chronologien, eine nicht korrekte zeitliche Platzierung der Begebenheiten, erfundene Konstellationen, Ereignisse und Personen“<sup>44</sup> hin.

---

<sup>37</sup> Zitiert aus Holzfällen-Kommentar: 210.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Im Folgenden soll der Begriff ‚Analogie‘ für Ähnlichkeiten bzw. partielle Übereinstimmungen zwischen realen Personen und literarischen Figuren benutzt werden mit dem Hinweis darauf, dass der Gebrauch dieses Begriffes den Sachverhalt noch in keiner Weise beurteilen, bewerten oder interpretieren soll. Die Interpretation der Analogien soll vielmehr erst erfolgen, nachdem diesbezügliche Thesen zum Textkonzept des Autors aufgestellt wurden.

<sup>40</sup> Vgl. Michael Grabher: Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards. Hamburg: Kovač 2004 (= Studien zur Germanistik 8), S. 230-235. Auf den Abschnitt sei auch verwiesen, da dort Analogien genannt werden, die hier aus Platzgründen nicht aufgeführt sind.

<sup>41</sup> Ebd., S. 232.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 233.

<sup>43</sup> Alfred Pfabigan: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Sonderzahl 2009, S. 315.

<sup>44</sup> Ebd.

Die folgende Übersicht liefert einen Überblick über die Figuren und die realen Personen, zu denen sie Analogien aufweisen:<sup>45</sup>

<i>Holzfällen</i>	<b>Reale Grundlage</b> <sup>46</sup>
Ehepaar Auersberg(er)	Maja und Gerhard Lampersberg
Bewegungskünstlerin Joana (Elfriede Slukal)	Joana Thul (Elfriede Sklusal)
Anna Schreker	Friederike Mayröcker
Jeannie Billroth	Jeannie Ebner
Ehemann Jeannie Billroth	Ernst Allinger
Tapissieriekünstler Fritz	Fritz Riedl
Lebensgefährtin Anna Schreker	Ernst Jandl

Zu den weniger zentralen Analogien zählen die zwischen dem einarmigen Maler Rehmden im Roman und dem realen österreichischen Maler Anton Lehmden<sup>47</sup> sowie die zwischen dem fiktiven designierten Burgtheater-Direktor aus Deutschland, den Jeannie Billroth im Dialog mit dem Burgschauspieler zum Gesprächsgegenstand macht,<sup>48</sup> und Claus Peymann.<sup>49</sup>

Auch der Ich-Erzähler weist Ähnlichkeiten zu einer realen Person auf, und zwar zum Autor des Romans: Dazu zählen neben der Lungenkrankheit auch die Absolvierung des Mozarteums als Bassbariton, der Beruf des Schriftstellers sowie die bereits erwähnte Ähnlichkeit zwischen der Beziehung Bernhards zu

<sup>45</sup> Vgl. Grabher 2004: 230.

<sup>46</sup> Die Begriffe ‚Grundlage‘ und ‚Material‘ sollen keinesfalls andeuten, Bernhard habe reale Personen in den Roman *übernommen*, sondern nur, dass der Autor sich seiner Erinnerungen an die betreffenden Personen bedient habe, um diese literarisch weiterzuverarbeiten und weiterzuentwickeln, in welcher Art und Weise auch immer.

<sup>47</sup> Vgl. Grabher 2004: 230.

<sup>48</sup> Vgl. H 170-172: „Daß *einer der besten Theaterleute* in das Burgtheater einziehen werde, *ein deutsches Genie, ein deutsches Theatergenie ersten, ja allerersten Ranges*, wie sich die Jeannie ausdrückte, *ein Theaterbesessener erster Klasse*, wie sie sagte oder besser, wie sie zitierte, denn sie zitierte ja nur, [...] was sie in den Zeitungen über diesen neuen Mann gelesen habe [...]; *ein Theaterberserker* hätten die Zeitungen geschrieben, *ein elementarer Theatermensch, wie ihn das Burgtheater seit hundert Jahren nicht mehr gesehen habe*, ziehe in das Burgtheater, wenn sie sich also zu zitieren getraue, was die Zeitungen schrieben, ein.“

<sup>49</sup> Vgl. Pfabigan 2009: 334.

den Lampersbergs und der Beziehung des Ich-Erzählers zu den Auersbergers in den fünfziger Jahren.<sup>50</sup>

Bevor nun der weitere Verlauf des Gerichtsprozesses zusammengefasst wird, sei im Hinblick auf den zurückliegenden Abschnitt noch einmal darauf hingewiesen, dass die hier vorliegende Arbeit nur Analogien zwischen den literarischen Figuren des Textes und realen Personen aufgezeigt hat und diese darauf zurückführt, dass der Autor sich bei der Textproduktion eigener biografischer Materialien und Erinnerungen bedient hat. Das impliziert jedoch in keiner Weise eine Gleichsetzung der literarischen Figuren und der genannten realen Personen, wie durch Haider und die erste Gerichtsstanz geschehen.

Anstoß des juristischen Prozesses war, dass Hans Haider, nachdem er in dem Rezensionsexemplar von *Holzfällen* Analogien zu ihm bekannten Personen festgestellt hatte, Gerhard Lampersberg darüber informierte, woraufhin sich dieser zu juristischen Schritten entschied.<sup>51</sup> Der Komponist reichte mehrere Klagen ein, die erste gegen Gottfried Berger, dessen Firma für den Vertrieb von Suhrkamp und damit auch von *Holzfällen* in Österreich verantwortlich war.<sup>52</sup> Infolge dessen erließ das Landesgericht eine einstweilige Verfügung gegen Berger, dem bis auf weiteres untersagt wurde, *Holzfällen* zu vertreiben, wobei sich das Gericht auch auf die Zeugenaussage Haiders stützte.<sup>53</sup> Zudem reichte Lampersberg „gegen Thomas Bernhard als Beschuldigten und den Suhrkamp Verlag als Medieninhaber einen Strafantrag auf Beschlagnahme von *Holzfällen* und auf Entschädigung beim Landesgericht für Strafsachen Wien ein“<sup>54</sup>, und zwar wegen Beleidigung und übler Nachrede.<sup>55</sup> Richterin Klatt gab dem Antrag auf Beschlagnahme zwei Tage später, am 29. August, statt, kurz darauf begann die Polizei mit der Ausführung der Beschlagnahme.<sup>56</sup> Die Hauptverhandlung gegen Bernhard und Suhrkamp fand im darauffolgenden November statt, weder der Autor noch der Kläger erschienen, und nach einer

---

<sup>50</sup> Vgl. Grabher 2004: 235.

<sup>51</sup> Das bedeutet nicht, dass Haider der Einzige war, der die Analogien bemerkte. Da er jedoch Lampersberg noch vor Erscheinen des Buches über seine Feststellungen informierte, spielt er für die Entwicklung eine nicht unwichtige Rolle.

<sup>52</sup> Vgl. *Holzfällen*-Kommentar: 220.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 221.

<sup>54</sup> Ebd., S. 221f.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 222.

<sup>56</sup> Vgl. ebd.

weiteren Aussage Haiders wurde die Verhandlung auf unbestimmte Zeit vertagt.<sup>57</sup> Am 13. November gab der Suhrkamp Verlag auf Wunsch von Thomas Bernhard bekannt, dass dessen Werke nicht mehr nach Österreich geliefert werden.<sup>58</sup> Zudem reichten sie gegen den Beschlagnahmebeschluss eine Beschwerde ein – mit Erfolg: Das Oberlandesgericht entschied nach erneuter Prüfung, die Beschlagnahme aufzuheben. Anfang Februar kam es schließlich zu einer außergerichtlichen Einigung beider Parteien: Thomas Bernhard und dessen Verleger Siegfried Unseld verpflichteten sich dazu, die Prozesskosten Lampersbergs zu übernehmen, der seinerseits alle Klagen zurückzog; Änderungen am Roman gab es infolge der Einigung nicht.<sup>59</sup> Nach harter Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard war es Siegfried Unseld zudem gelungen, seinen Autor davon zu überzeugen, einer Wiederaufnahme der Lieferung seiner Bücher nach Österreich zuzustimmen.<sup>60</sup>

## 5. Grundlegendes zum Textkonzept

Dass diese Arbeit reale Personen und literarische Figuren trotz bestehender Analogien nicht gleichsetzt, wurde bereits erwähnt. Vielmehr wird davon ausgegangen, Bernhard habe Erinnerungen aus der eigenen Vergangenheit in seinem skandalträchtigen Roman auf noch genauer zu bestimmende Weise literarisch verarbeitet. Im Zentrum steht deswegen nun die Frage, welches Textkonzept der Autor im Hinblick auf die Weiterverarbeitung des biografischen Stoffes verfolgte. Damit verbunden ist die Frage, wie das Verhältnis von Realität und Fiktion im Werk Thomas Bernhards, speziell in *Holzfällen*, zu bestimmen ist. Auf eine Betrachtung des allgemeinen literaturtheoretischen und philoso-

---

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 233.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., S. 235.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 240. Neben der Klage wegen *Holzfällen* hatte Lampersberg den Autor im Laufe der juristischen Auseinandersetzung zwei weitere Male verklagt, weil dieser sich öffentlich in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* zum Gerichtsverfahren und zum Komponisten Lampersberg geäußert hatte, was diesen dazu verleitete, Bernhard wegen übler Nachrede zu verklagen. Die zweite Klage war die Folge eines Nachdrucks dieses Artikels in der Zeitschrift *Wiener*. Vgl. dazu ebd., S. 235.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 241. Im Kommentar der *Holzfällen*-Ausgabe stellen Huber und Schmid-Dengler den juristischen Prozess ausführlich dar. Vgl. dazu ebd., S. 203-242. Dokumentiert wird der Skandal auch in Grabher 2004: S. 221-229 und in: Eva Schindlecker: „Holzfällen. Eine Erregung“. Dokumentation eines österreichischen Literaturskandals. In: Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards. Hrsg. von Wendelin Schmid-Dengler. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1987, S. 13-39.



phischen Diskurses zum Verhältnis von Fiktion und Realität muss dabei verzichtet werden, stattdessen liegt der Fokus allein auf dem Konzept und den Vorstellungen des hier gegenständlichen Autors.

### 5.1. Realitätsverweise

Zunächst ist festzustellen, dass Bernhard bei der Benennung des Figurenpersonals in *Holzfällen* wenig Wert darauf gelegt hat, die Namen der Figuren von denen seines biografischen Materials abweichen zu lassen. Im Falle von Jeanne Ebner variiert nur der Nachname („Billroth“), beim Ehepaar Lampersberg ist die Analogie mit der Wahl des Namens „Auersberg“<sup>61</sup> ebenso offensichtlich. Die Figur Anna Schreker hieß in einer ursprünglichen Fassung – die Bernhard vor der Veröffentlichung noch änderte – „Juniröcker“, zweifelsohne eine deutliche Anspielung auf Friederike Mayröcker, die jedoch auch nach der Änderung noch deutlich vorhanden ist, unter anderem, da die Romanfigur, ebenso wie die reale Person, einen Lebensgefährten hat, der ebenfalls Schriftsteller ist. Der Tonhof, der in den fünfziger Jahren im Besitz der Lampersbergs war, liegt in Maria Saal, der Hof der Auersbergers im Roman in Maria Zaal. Wie diese Reihe an Beispielen zeigt, hinterließ Bernhard in seinem Roman deutliche Spuren, die zu den realen Personen führen, die er in seinem Text verarbeitet hat. Diese Spuren sind keineswegs durch eine Unfähigkeit des Autors bedingt, sich für Namen ohne eindeutigen Verweis zu entscheiden –, sie sind vielmehr Teil des Textkonzeptes des Autors. Offensichtlich ist der Text so gestaltet, dass bei entsprechendem Hintergrundwissen in der Rezeption Parallelen zu den Personen gezogen werden können, die Bernhard als Grundlage seines literarischen Textes benutzte. Auf die Frage Krista Fleischmanns in einem 1984 in Wien geführten Interview anlässlich der Erscheinung von *Holzfällen*, was sei, wenn sich jemand in dem Buch wiedererkenne, antwortet Bernhard: „Na, sie *sollen* sich ja wiedererkennen, obwohl sie alle andere Namen haben. Der Außenstehende weiß nicht, *wer* es ist, der Betroffene weiß hundertprozentig, daß er's ist,

---

<sup>61</sup> Der Erzähler weist darauf hin, dass sich das Ehepaar selbst Auersberg nenne, ursprünglich aber Auersberger geheißen habe. Gleiches galt für das reale Ehepaar Lampersberg(er).

wenn er sich betroffen fühlt.“<sup>62</sup> Dass das von Lampersberg in Gang gebrachte Gerichtsverfahren und die damit einhergehende Aufmerksamkeit in den Medien rasch dazu führten, dass Bernhards reale Vorlagen einem breiten, außenstehenden Publikum bekannt wurden, gehört zu den bemerkenswerten Momenten des *Holzfällen*-Skandals.

Dass der Stoff, aus dem der Roman entstanden ist, zumindest teilweise auf der Biografie des Autors basiert, verschwieg auch Bernhard selbst nicht, als er seinem Verleger Siegfried Unseld von dem neuen Prosatext erzählte: „Dieses Manuskript sei übrigens durch und durch autobiographisch“<sup>63</sup>, fasst Unseld eine Ankündigung seines Autors nach einem Treffen der beiden im April 1984 in seinen Notizen zusammen. „Die Hauptprotagonisten, die Eheleute Auersberger, gäbe es in der Tat (sie hießen Lammersberg)“<sup>64</sup>, und auch Jeannie Ebner und Friederike Mayröcker habe Bernhard in dem Gespräch erwähnt, notiert Unseld.<sup>65</sup> Auch in Interviews bestätigte Bernhard mehrfach, dass er beim Schreiben von *Holzfällen* auf autobiografisches Material zurückgegriffen habe, so im bereits zitierten Interview mit Krista Fleischmann in Wien: Auf die Frage Fleischmanns, ob die Romanfiguren fiktiv oder ihm bekannte Personen seien, antwortet Bernhard:<sup>66</sup> „Das sind ganz natürliche Menschen, die ich sehr gut gekannt hab‘, sehr gut kenn‘ eigentlich noch, fiktiv ist insofern überhaupt nichts.“<sup>67</sup> Die darauffolgende Frage der Journalistin, ob „dieses Prosa-Stück auch ein Stück Aufarbeitung Ihrer eigenen Vergangenheit“<sup>68</sup> gewesen sei, beantwortet Bernhard wie folgt:

„Ein Stück meines Lebens, ja, ein entscheidendes Stück. Irgendwann will man entscheidende Abschnitte – wie heißt’s? – festhalten, mit der Feder, heißt’s doch. So ist das gemacht. Die fünfziger Jahre. Jetzt sind die achtziger Jahre, dreißig Jahre Abstand, da kann man so Freunde von früher hereinziehen zwi-

---

<sup>62</sup> Krista Fleischmann: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1991, S. 162.

<sup>63</sup> Zitiert nach *Holzfällen*-Kommentar: 205.

<sup>64</sup> Ebd. Dass Unseld den Namen ‚Lammersberg‘ notiert und nicht ‚Lampersberg‘, führen Huber und Schmidt-Dengler auf einen Hör- oder Tippfehler Unselds zurück. Vgl. ebd.

<sup>65</sup> Vgl. ebd.

<sup>66</sup> Die Frage Fleischmanns: „Sind das nun fiktive Personen oder sind das Menschen, denen sie begegnet sind im Leben?“ – ist insofern etwas unglücklich gestellt, als sie die Begriffe ‚fiktive Person‘ und ‚Menschen, denen Bernhard begegnet ist‘ in binäre Opposition zueinander setzt und damit keine wie auch immer gearteten Mischformen zulässt. Fleischmann 1991: 161.

<sup>67</sup> Ebd., S. 161f.

<sup>68</sup> Ebd., S. 162.

schen die Buchdeckel, und halt‘ sie fest, photographiert sie, liefert das aus, das macht der Verleger, so ist das.“<sup>69</sup>

Die Frage, warum Bernhard durch den Einbau von Realitätsverweisen in seinen Romanen Spuren zu seinen stofflichen Grundlagen gelegt hat, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend behandelt werden. Denkbar ist zum einen die Intention des Autors, sicherzustellen, dass ihm bekannte Personen sich in dem Roman wiederzuerkennen glauben – eine Intention, die Bernhard auch in dem oben bereits zitierten Interview mit Krista Fleischmann äußert („Na, sie *sollen* sich ja wiedererkennen [...]“<sup>70</sup>). Denkbar ist aber auch, dass der Autor eine (gerichtliche) Auseinandersetzung und das daraus resultierende mediale und öffentliche Interesse durch die Realitätsverweise bewusst provozieren wollte.

## 5.2. Weiterentwicklung statt Identität

Diese Verwendung bekannter Personen als stoffliche Grundlage bei gleichzeitiger Signalisierung dieser Verwendung durch unzweideutige Namensgebung bedeutet jedoch keineswegs, dass der Text reale Sachverhalte aus der Vergangenheit abbildet, was auch Bernhard in einem Brief an Siegfried Unseld betont, den dieser „mit Billigung des Autors als dessen gleichsam ‚offizielle‘ Stellungnahme“<sup>71</sup> im Vorfeld der Hauptverhandlung zur Causa veröffentlicht:

„Zu einer möglichen Klage des Herrn Lampersberg muss ich in aller Deutlichkeit und mit Entschiedenheit sagen, dass das Ehepaar Auersberger in meinem ‚Holzfällen‘ mit dem Ehepaar Lampersberg[] [...] überhaupt und also in gar keinem Fall identisch ist. Mein Buch ist ein Kunstwerk, wenn Sie wollen [...]. [...] Wie ich selbst mich in Büchern von Dostojewskj oder von Tolstoi erkenne, mögen sich Andere in meinen Büchern erkennen, aber das ist und kann nicht Gegenstand einer gerichtlichen Klage sein.“<sup>72</sup>

Im Wissen darüber, dass Exemplare seines Buches mit „Polizeigewalt“<sup>73</sup>, wie es der Autor selbst bezeichnete, aus österreichischen Buchhandlungen entfernt worden sind, betont der ehemalige Gerichtsreporter Thomas Bernhard in seiner Stellungnahme, dass die Figuren in *Holzfällen* keinesfalls identisch mit dem

---

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Holzfällen-Kommentar: 227.

<sup>72</sup> Ebd., S. 228.

<sup>73</sup> Ebd.

Ehepaar Lampersberg seien. Zu berücksichtigen ist hier, dass die Stellungnahme des Autors unter dem Eindruck – und wohl auch Druck – einer juristischen Anstrengung gegen ihn entstanden ist, womit vermutlich auch die Passage über den Vergleich mit der Rezeption von Dostojewski oder Tolstoi zu erklären ist, bei der Bernhard sich sicher nicht mit gleicher Weise in den Texten wiedererkannt hat, wie das Ehepaar Lampersberg bei der Lektüre von *Holzfällen*. Mit der Formulierung, das Ehepaar Auersberger in *Holzfällen* sei „in gar keinem Fall identisch“<sup>74</sup> mit dem Ehepaar Lampersberg, nennt der Schriftsteller jedoch ein entscheidendes Stichwort: Analogien, etwa im Namen oder im Lebenslauf, bedeuten nicht die logische *Identität* von Figur und Vorlage. Oliver Bentz beschreibt das Textkonzept wie folgt:

„Fast fünfundzwanzig Jahre später [nach der Trennung von Maria Saal und dem Ehepaar Lampersberg, J.H.], 1984, hat Thomas Bernhard für seinen Roman ‚Holzfällen‘ seine ehemaligen Mitstreiter als Material verwendet. Er hat, seiner künstlerischen Methode folgend, aus ‚Wirklichkeitspartikeln‘ der Vergangenheit, die er nicht realistisch, eins zu eins, abgebildet, sondern in subjektiver Aneignung der Wirklichkeit verarbeitet hat –, ‚in meinen Büchern ist alles künstlich‘, sagte er einmal –, ein fiktionales Werk geschaffen [...].“<sup>75</sup>

Auch Bernhard betont im Interview mit Fleischmann das Ineinandergreifen von Fakt und Fiktion: „Na, Wahrheit ist alles und gedichtet ist auch alles. Das ist so eine Mischung. Und wer sich als wahr erkennt, der wird sich drinnen finden, und das Gedichtete wird er selbst auch als wahr erkennen.“<sup>76</sup>

An die oben zitierte These von Bentz schließt sich die vorliegende Arbeit an. Freilich genügt es nicht, zu postulieren, Bernhard eigne sich die Vergangenheit subjektiv an: In den folgenden Kapiteln soll daher gezeigt werden, unter welchen Annahmen der Autor verfährt und die „Wirklichkeitspartikel“<sup>77</sup>, um es mit Bentz zu sagen, literarisch verarbeitet und dass der Text keinen Versuch einer genauen Abbildung der Wirklichkeit darstellt, sondern vielmehr eine subjektive Weiterverarbeitung.

---

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Bentz 2000: 59.

<sup>76</sup> Fleischmann 1991: 61.

<sup>77</sup> Bentz 2000: 59.

## 6. Radikale Sprachskepsis

Mit Blick auf das Überzeugungssystem des Autors Thomas Bernhard soll zunächst dessen Auffassung von behandelt werden.

„Auch wenn Sie den Drang oder die Manie haben, jetzt hundertprozentig die Wahrheit zu schreiben, gelingt es Ihnen nicht, weil Sie müssten die Wirklichkeit auf's Papier klatschen können, das geht nicht. In dem Moment aber, wie Sie mit stilistischen Mitteln und Sprache drangehen, ist es etwas anderes und auf jeden Fall eine Verfälschung, aber vielleicht eine Annäherung.“<sup>78</sup>

Diese Feststellung des Autors, getätigt in einem Interview mit Kurt Hofmann, ist in variierender Form in mehreren Äußerungen Bernhards zu finden und zeugt von einer radikalen Sprachskepsis des Autors. Einer Sprachskepsis, die Bernhard in seinem intensiven Umgang mit der deutschen Sprache – zunächst als Journalist<sup>79</sup>, bald jedoch als hauptberuflicher Schriftsteller – vor allem als Schreibender entwickelte, die aber auch durch die Rezeption sprachphilosophischer Texte geprägt ist. Zu den Philosophen, die Bernhard rezipierte und deren Namen auch in den Werken des Autors zu finden sind, gehören Michel de Montaigne und Ludwig Wittgenstein – Philosophen, die auch in *Holzfällen* Erwähnung finden: „Und daß es besser gewesen wäre [...], meinen Pascal oder meinen Gogol oder meinen Montaigne zu lesen oder den Satie oder den Schönberg selbst auf dem alten, verstimmten Klavier zu spielen“ (H 15), sagt sich der Ich-Erzähler, und wiederholt diesen Gedanken mehrfach. Auch der Name Ludwig Wittgenstein taucht mehrfach im Roman auf:

„Sie haben alle immer gerade *nur in der Mode gelebt*, dachte ich, sich immer die Mode als Anschein übergezogen und sich diesem Überzug auf das Totalste unterworfen, dachte ich, und wie es Mode gewesen ist, Ferdinand Ebner zu lesen in Wien, haben sie Ferdinand Ebner gelesen, wie es heute Mode ist, Wittgenstein zu lesen, lesen sie Wittgenstein, aber sie lasen natürlich niemals Ferdinand Ebner und sie lesen heute nicht Wittgenstein, sie hatten vor dreißig Jahren die Ebnerbände nachhause getragen, wie jetzt die Wittgensteinbände, und reden darüber und lesen sie nicht, reden solange darüber und lesen sie nicht, bis das, über das sie andauernd und unter Umständen jahrelang reden, aufeinmal aus der Mode gekommen ist und sie deshalb aufeinmal nicht mehr darüber reden. Und weil jetzt soviel von Wittgenstein die Rede ist, wie einmal in Wien von Ferdinand Ebner die Rede gewesen war, denke ich, daß doch der Wittgenstein mehr Philosoph als Lehrer und der Ferdinand Ebner mehr Lehrer als Philosoph gewesen ist und daß Wittgenstein

---

<sup>78</sup> Kurt Hofmann: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. 4. Auflage. München: dtv 2004, S. 21.

<sup>79</sup> Bernhard arbeitete ab 1952 für das *Demokratische Volksblatt* in Salzburg, „wo er hauptsächlich regionale Kulturberichte und Gerichtsreportagen“ schrieb. Manfred Mittermayer: Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler 1995 (= Sammlung Metzler 291), S. 14.

überleben und als Philosoph in die Geschichte eingehen wird, nicht aber der Ferdinand Ebner, der nur als Lehrer in die Geschichte eingegangen ist.“ (H 104)<sup>80</sup>

Dieses Zitat wurde hier in voller Länge übernommen, weil es demonstriert, wie Bernhard verfährt, wenn er die Namen von Philosophen wie Wittgenstein in seinen Romanen auftauchen lässt. Nur selten<sup>81</sup> wird in den Romanen explizit auf philosophische Gedanken und Inhalte der genannten Philosophen eingegangen, stattdessen begnügen sich die Erzähler und Figuren in der Regel damit, die Namen zu nennen und bisweilen ihre Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit für den Sprechenden, oder – wie im Beispiel – für die Historie zu betonen. In der Forschung wurde diese Eigenart Bernhardscher Texte bisweilen als „name-dropping“<sup>82</sup> bezeichnet, eine aufgrund ihrer eher negativ konnotierten alltags-sprachlichen Bedeutung jedoch fehlleitende Bezeichnung, da es sich in den Romanen Bernhards gerade nicht um das Nennen vermeintlich bekannter Autoren zu Profilierungszwecken<sup>83</sup> handelt, sondern um eindeutige Verweise auf Autoren und Philosophen, die tatsächlich nicht ohne prägenden Einfluss auf Bernhard und dessen Texte geblieben sind.<sup>84</sup> Wenn der Ich-Erzähler in *Holzfällen* bereut, nicht für die Lektüre von Montaigne daheim geblieben zu sein, anstatt am künstlerischen Abendessen teilzunehmen, so ist diese Nennung Montaignes nicht willkürlicher Art oder durch die Nennung eines Namens gleichen Ranges beliebig austauschbar, sondern verweist gezielt auf dessen Philosophie, die Bernhard in Form der *Essais* schon in der Kindheit durch seinen Großvater, den Schriftsteller Johannes Freumbichler, kennenlernte.<sup>85</sup> Franz Eyckeler<sup>86</sup>

---

<sup>80</sup> Vgl. für die Nennung Wittgensteins auch H 14 und H 105.

<sup>81</sup> So im ersten Teil der Autobiographie: *Die Ursache. Eine Andeutung*, in der Montaigne paraphrasiert wird. Vgl. Franz Eyckeler: Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin: Erich Schmidt 1995 (= Philologische Studien und Quellen 133), S. 52f.

<sup>82</sup> So in Herbert Grieshop: Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 221), S. 85. Und in Franziska Schöbeler: Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards "Alte Meister" und Elfriede Jelineks "Totenauberg". In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Franziska Schöbeler/Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 208-229, hier: S. 215.

<sup>83</sup> Damit ist gemeint, dass die Namen von Schriftstellern, Komponisten, Philosophen etc. nicht hauptsächlich genannt werden, weil der Autor Thomas Bernhard sich damit zu profilieren gedachte. Im oben zitierten Textabschnitt findet sich aus Sicht des Ich-Erzählers hingegen sehr wohl ein „Name-Dropping“ im üblichen, auf Profilierung abzielenden Sinne, und zwar dann, wenn das Ehepaar Auersberg(er) erzählt, sie hätten „sich *alles von Ludwig Wittgenstein* gekauft“ (H 14).

<sup>84</sup> Vgl. Eyckeler 1995: 18.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 31.

weist radikal-sprachskeptische Elemente im Gesamtwerk des Schriftstellers nach und zählt die *Essais* Montaignes in sprachphilosophischer Hinsicht zu den wichtigsten Einflüssen auf Bernhards Überzeugungssystem – nicht jedoch ohne zu betonen, dass Bernhard, den die Rezeption Montaignes zweifellos geprägt hat, mit der Radikalität seiner grundsätzlichen Sprachskepsis die eher praktisch orientierte Sprachkritik Montaignes noch bei weitem übertrifft.<sup>87</sup> Auch die mehrfache Nennung Wittgensteins in *Holzfällen* ist als Verweis auf die Philosophie desselben zu werten. Wittgensteins Philosophie blieb wie die Philosophie Montaignes nicht ohne prägende Wirkung auf das Überzeugungssystem Bernhards, vor allem auf dessen Sprachauffassung als Teil desselben.<sup>88</sup> Eine Sprachauffassung, die die Abbildbarkeit von Wirklichkeit radikal anzweifelt, wie Bernhard auch in seiner Büchner-Preisrede betont: „Was wir veröffentlichen, ist nicht identisch mit dem, was ist, die Erschütterung ist eine andere, die Existenz ist eine andere, wir sind anders, das Unerträgliche anders, es ist nicht die Krankheit, es ist nicht der Tod, es sind ganz andere Verhältnisse, es sind ganz andere Zustände . . .“<sup>89</sup>

Mit Montaigne und Wittgenstein wurden bereits zwei für Bernhards Sprachskepsis relevante Vertreter und Vordenker genannt, die Bernhard nachweislich rezipierte. Die Liste der Autoren, die diesen Teil des Bernhardschen Überzeugungssystems beeinflussten, ließe sich um Fritz Mauthner, Friedrich Nietzsche und weitere Autoren erweitern.<sup>90</sup> An dieser Stelle soll aber weniger die Frage im Zentrum stehen, welche philosophischen Werke Bernhard in welcher Weise prägten – was ohnehin kaum verlässlich zu rekonstruieren ist – sondern viel-

---

<sup>86</sup> Vgl. Eyckeler 1995.

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 32f.: „Bernhards Werke offenbaren [...] eine radikale, noch sehr weit über Montaigne hinausgehende Skepsis gegenüber der Möglichkeit, zu den Dingen in ein ihnen angemessenes sprachliches Verhältnis zu treten.“ Die Nachweise Eyckelers können hier nicht annähernd referiert werden, stattdessen sei erneut auf die Dissertation *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards* verwiesen, in der sprachphilosophische Einflüsse Nietzsches, Montaignes und Wittgensteins auf den Autor Thomas Bernhard aufgezeigt werden. Vgl. Eyckeler 1995.

<sup>88</sup> Vgl. ebd., S. 41 und Kay Link: *Die Welt als Theater. Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 2000 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 382), S. 71.

<sup>89</sup> Thomas Bernhard: *Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*. Hrsg. von Wolfram Bayer/Raimund Fellinger/Martin Huber. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 82.

<sup>90</sup> Vgl. Tim Reuter: „Vaterland, Unsinn“. *Thomas Bernhards (ent-)nationalisierte Genieästhetik zwischen Österreich-Gebundenheit und Österreich-Entbundenheit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (= Film – Medium – Diskurs 44), S. 244 und insbesondere zu Nietzsche Eyckeler 1995: 34-40.

mehr die Frage, welche Rolle Bernhards Sprachskepsis, die auch in den beiden Zitaten des Autors in diesem Abschnitt zum Ausdruck kommt, im Hinblick auf *Holzfällen* spielen. Ausgangspunkt war die Frage, wie Bernhard seine Lebenserfahrungen im Roman verarbeitet. Berücksichtigt man nun Bernhards Auffassung von Sprache, die die Abbildbarkeit von Wirklichkeit radikal anzweifelt, so kann mit Blick auf das Textkonzept von *Holzfällen* nicht länger davon gesprochen werden, dass der Autor in seinem Roman die eigene Vergangenheit abzubilden versuchte. Die Abbildung von außerliterarischer Wirklichkeit in einem Roman ist mit der radikalen Bernhardschen Sprachskepsis in keiner Weise vereinbar.

Die durch Berücksichtigung der Bernhardschen Sprachskepsis gestärkte These, dass das Textkonzept nicht die wirklichkeitsgetreue Abbildung eines Teils der Lebensgeschichte Bernhards vorsieht, sondern eine Weiterverarbeitung, soll nun anhand der Beschaffenheit des Romans weiter überprüft und ausgebaut werden.<sup>91</sup>

## 7. Subjektivität

Wie in der Basis-Analyse bereits erwähnt, ist die Erzählperspektive ausschließlich auf die Wahrnehmung des namenlosen Ich-Erzählers beschränkt. Die fixierte interne Fokalisierung trägt dazu bei, dass auch die Darstellung des künstlerischen Abendessens und der gesamten Handlung ausschließlich auf den Standpunkt des Erzählers beschränkt ist. Diesem Textkonzept liegen erkenntnistheoretische Annahmen des Autors zugrunde, die in diesem Kapitel herausgearbeitet werden.

---

<sup>91</sup> Auch Ivar Sagmo weist auf den sprachskeptischen Hintergrund von *Holzfällen* hin: „[A]uch in diesem Text geht es Bernhard um das ‚richtige‘ Wort bzw. um die Verdeutlichung der unüberbrückbaren Distanz zwischen Sprach- und Denkgewohnheiten und der wahren Beschaffenheit der Dinge, wie dies aus stereotyp wiederholten Hinzufügungen wie ‚sogenannt‘ und ‚wie gesagt wird‘ hervorgeht.“ Ivar Sagmo: „Denn wir alle sind in der Künstlichkeit aufgewachsen, in dem heillosen Zustand der Künstlichkeit [...]“. Zu Thomas Bernhards Prosabänden *Holzfällen* und *Alte Meister*. In: *Text & Kontext* 2 (1986), S. 237-252, hier: S. 238.



## 7.1. Subjektivität und Perspektivität

Einen ersten Hinweis auf die erkenntnistheoretischen Überzeugungen Bernhards soll an dieser Stelle ein Zitat des Autors aus einem Interview mit Kurt Hofmann liefern:

„Was soll man schreiben? Vor allem, weil es ja sowieso nicht stimmt, was man über wen schreibt. Ganz wurscht, wenn Sie noch so authentisch irgendeine Wahrheit über wen schreiben oder das glauben, das ist auf jeden Fall grundfalsch. Das ist ja nur Ihre Betrachtung in dieser Stimmung, in der Sie schreiben. Die kann eine halbe Stunde nachher schon völlig anders sein. Dann kommt noch der dazu, der das liest, der sieht das wieder völlig anders. Also was sind das für Personen, die da herumrennen? Die haben ja mit der Wirklichkeit eh nichts zu tun.“<sup>92</sup>

Bernhards Feststellung, jede geglaubte Wahrheit sei „auf jeden Fall grundfalsch“<sup>93</sup>, lässt einen erkenntnistheoretischen Standpunkt durchscheinen, der – so die These dieser Arbeit – keine Erkenntnis der ‚Dinge-an-sich‘ im Sinne Kants für möglich hält, sondern immer nur eine Erkenntnis der Dinge in Relation zum erkennenden Subjekt. Ein Standpunkt, der an die ersten Sätze aus Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* erinnert:

„»Die Welt ist meine Vorstellung:« – dies ist die Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektirte abstrakte Bewußtseyn bringen kann: und thut er dies wirklich; so ist die philosophische Besonnenheit bei ihm eingetreten. Es wird ihm dann deutlich und gewiß, daß er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; daß die Welt, welche ihn umgiebt, nur als Vorstellung daist, d. h. durchweg nur in Beziehung auf ein Anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist.“<sup>94</sup>

Wie bereits im Abschnitt über die sprachphilosophischen Standpunkte des Autors mit Blick auf Wittgenstein und Montaigne erklärt, soll in dieser Arbeit nicht versucht werden, die Genese des Bernhardschen Überzeugungssystems allein auf die Rezeption eines oder mehrerer Philosophen zurückzuführen.

---

<sup>92</sup> Hofmann 2004: 20.

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* I. Erster Band. Zürich: Diogenes 1977 (= Arthur Schopenhauer. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Band I), S. 29. Dazu auch ebd.: „Keine Wahrheit ist also gewisser, von allen anderen unabhängiger und eines Beweises weniger bedürftig, als diese, daß Alles, was für die Erkenntniß daist, also die ganze Welt, nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist, Anschauung des Anschauenden, mit Einem Wort, Vorstellung. Natürlich gilt Dieses, wie von der Gegenwart, so auch von jeder Vergangenheit und jeder Zukunft, vom Fernsten, wie vom Nahen: denn es gilt von Zeit und Raum selbst, in welchen allein sich dieses alles unterscheidet. Alles, was irgend zur Welt gehört und gehören kann, ist unausweichbar mit diesem Bedingtseyn durch das Subjekt behaftet, und ist nur für das Subjekt da. Die Welt ist Vorstellung.“ Diese Zitate dienen hier nur als Beispiele für die gesamte erkenntnistheoretische Philosophie Schopenhauers, zu der Bernhards Überzeugungssystem eine große Nähe aufweist.

Stattdessen soll an dieser Stelle der Hinweis genügen, dass Bernhards erkenntnistheoretischer Standpunkt – der Erkenntnis ausschließlich in Abhängigkeit vom erkennenden Subjekt sieht – durch die intensive Schopenhauer-Rezeption Bernhards mitgeprägt ist.<sup>95</sup> Im Vordergrund soll jedoch die Überprüfung der These zum erkenntnistheoretischen Teil des Überzeugungssystems Bernhards am Text *Holzfällen* stehen. Bereits in der Basis-Analyse sowie eingangs dieses Kapitels wurde die fixierte interne Fokalisierung des Textes erwähnt, die die Erzählperspektive durchgängig auf die Perspektive der namenlosen Hauptfigur beschränkt, die gleichzeitig Ich-Erzähler ist. Dass diese Perspektivierung als Teil des Textkonzeptes den erkenntnistheoretischen Überzeugungen Bernhards Ausdruck verleiht, wird deutlich, wenn man sich fragt, welche Alternativen der Autor bei der Gestaltung der Erzählperspektive hatte: Ein auktorialer Erzähler, dessen Wissen über die Wahrnehmung einer einzelnen oder gar mehrerer Figuren hinausgeht, ist unter diesen Umständen schwerlich vorstellbar, ebenso ein Erzähler mit externer Fokalisierung, der weniger weiß, als die Figur(en). Die Wahl eines Erzählers mit fixierter interner Fokalisierung ist am besten geeignet, um die Subjektivität jeglicher Erkenntnis und Wahrnehmung in einem Prosatext im Sinne Bernhards umzusetzen. Ständig wird in *Holzfällen* durch das verbum credendi ‚dachte ich‘ daran erinnert, dass auch die Schilderungen von Ereignissen dem subjektiven Standpunkt einer wahrnehmenden Figur entspringen und nicht etwa ein Ereignis-an-sich wiedergeben. Henning Westheide weist darauf hin, dass die inquit- und cogitat-Formeln sich bei Bernhard bisweilen „bis zur Unerträglichkeit“<sup>96</sup> häufen und das „rhetorische Prinzip, das bei Wiederholungen Variation verlangt“<sup>97</sup>, „auffällig verletzt“<sup>98</sup> werde. Auch wenn die Wertung Westheides, Bernhard wiederhole die Formeln in unerträglichem Maße, innerhalb einer wissenschaftlichen Analyse und Interpretation fehl am Platze ist, so trifft die Feststellung, dass mit der ständigen Wiederholung ein rhetorisches Prinzip verletzt werde, durchaus zu. Dass diese ständige Wiederholung monoton wirkt und ein rhetorisches Prinzip verletzt, war Bernhard

---

<sup>95</sup> Obwohl Arthur Schopenhauer der Philosoph ist, der vielleicht am stärksten auf Thomas Bernhard gewirkt hat, schließt das freilich nicht aus, dass auch andere erkenntnistheoretische Arbeiten Bernhard bei der Findung und Weiterentwicklung seiner eigenen erkenntnistheoretischen Überzeugungen beeinflussten.

<sup>96</sup> Westheide 2005: 282.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Ebd. Westheide macht diese Feststellung am Beispiel von *Auslöschung* fest.

sicher bewusst, deshalb stellt sich die Frage, warum er sich trotzdem für die monotone Wiederholung entschied. Eine variantenreichere textliche Gestaltung dieses Aspekts wäre einem Autor mit Bernhards Sprachvermögen zweifelsohne möglich gewesen, dennoch entschied er sich – in diesem wie in zahlreichen anderen Werken – gegen die Variation und für die Wiederholung, und zwar um dem Rezipienten den subjektiven Standpunkt des Erzählten durch die auffällige Monotonie immer wieder bewusst zu machen.

Dass die subjektiv-geprägte Erzählperspektive in *Holzfällen* omnipräsent ist, wird auch bei der Betrachtung der Präsentation von Rede anderer Figuren deutlich. Dabei ist – wie bereits im Analyseteil geschehen – zunächst darauf hinzuweisen, dass ausschließlich gesprochene Rede wiedergegeben wird, Gedankenrede anderer Figuren fehlt im Roman hingegen gänzlich, wiederum dadurch bedingt, dass sie aus der Perspektive des Ich-Erzählers nicht wahrnehmbar ist. Überhaupt spielen die Gedanken und Gefühle anderer Figuren im Roman nur dann eine Rolle, wenn der Erzähler über sie Vermutungen anstellt: „Aber wenn schon keinen Fürsten und keinen Grafen an ihrem Tisch, so doch *wenigstens einen Burgschauspieler*“ (H 108), mutmaßt der namenlose Schriftsteller über die Intentionen seiner Gastgeber. „Im Halbdunkel des Vorzimmers hatte ich ihren Gesichtsausdruck nicht sehen können, aber meine rigorose Abweisung mußte sie verletzt haben“ (H 109), vermutet er kurz darauf über die Wirkung seiner Handlung auf die Gefühlswelt der Auersberger. Wiedergegeben wird hingegen ausschließlich gesprochene Rede, und zwar nur solche, die der Ich-Erzähler aus seiner Perspektive selbst auf irgendeine Weise wahrgenommen hat. Dabei arbeitet Bernhard sowohl mit direkter Rede, zitiert durch den Ich-Erzähler, als auch mit indirekter Rede, nicht jedoch mit erlebter Rede anderer Figuren, da diese Form in der Regel eine Nähe zur Perspektive der redenden Figur voraussetzt, die nicht in das Textkonzept von *Holzfällen* passt.

„Alles kommt auf die Perspektive an. Jeder hat eine andere, Gott sei Dank“<sup>99</sup>, sagte Thomas Bernhard 1981 zu Krista Fleischmann. Die Perspektive, und zwar die des Erzähler-Ichs, ist es auch, die die Präsentation von *Handlung* im Roman bestimmt. Wie bereits im Rahmen der Basis-Analyse erwähnt, sind Handlungen im Vergleich zur Präsentation von Gedanken- oder gesprochener

---

<sup>99</sup> Fleischmann 1991: 75.

Rede eher dezentral, was den Fokus zusätzlich auf die Gedankeninhalte des Protagonisten sowie die Figurenrede der anderen Figuren lenken soll.<sup>100</sup> Dennoch lässt sich auch anhand der Erzählung von Ereignissen zeigen, dass Subjektivität und Perspektivität einen zentralen Teil des Textkonzeptes bilden. Das soll an einem Ausschnitt exemplarisch verdeutlicht werden, der für die ohnehin spärliche Handlung eher nebensächlich ist. Nach dem Begräbnis der Joana sammelt die Schriftstellerin Jeannie Billroth in einer Kilber Gaststätte Geld für den Lebensgefährten der Verstorbenen, der die Begräbniskosten zu tragen hat. Der Ich-Erzähler schildert die Szene wie folgt:

„Aber nicht genug, ist die Jeannie, nachdem ich mit der Gemischtwarenhändlerin in die *Eiserne Hand* gegangen war nach dem Begräbnis, um mit der Gemischtwarenhändlerin noch einmal über die Joana zu sprechen, dort erschienen und hat die Unverfrorenheit gehabt, bei den in der *Eisernen Hand* anwesenden Begräbnisteilnehmern für den armen John zu betteln, der jetzt *allein dastehe* und der alles mit dem Begräbnis der Joana Zusammenhängende *zu bezahlen habe*, der keinen Groschen Geld besitze, aber für alles, Joanas Begräbnis Betreffende, aufkommen müsse; sie selbst gebe als Erste und *fürs erste*, wie sie sagte, fünfhundert Schilling.“ (H 142f.)

Es folgen einige stark abwertende und kritische Kommentare des Ich-Erzählers zum zuvor geschilderten Verhalten Billroths, bevor er weiter erzählt: „Sie hatte sich nicht *entblödet*, wie gesagt werden kann, eine leere Zigaretenschachtel in die Hand zu nehmen und ihren eigenen Fünfhundertschillingschein wieder hineinzulegen und damit von einem zum anderen Trauergast absammeln und also hausieren zu gehen [...]“. (H 143) Auch wenn man den – in diesen Auszügen bewusst ausgesparten – wertenden Einschub des Erzählers ignoriert, so ist es doch aufgrund der Wortwahl desselben (mit Verben wie „hausieren“) kaum möglich, sich bei der Rezeption die Handlung neutral vorzustellen. Das Ereignis wird derart subjektiv vermittelt, dass es bei der Rezeption fast in den Hintergrund rückt. Verstärkt wird die subjektive Darstellung noch durch ständige

---

<sup>100</sup> Anne Betten dazu: „Die Handlungsarmut, wenn nicht -abwesenheit, verweist in allen Werken *per se* auf die Bedeutung der Textgestaltung. Rede substituiert die Handlung.“ Anne Betten: Monolog statt Dialog oder Dialog im Monolog? Zur Dialogtechnik Thomas Bernhards. In: Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media, Part 1: Literature. Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003. Hrsg. von Anne Betten/Monika Dannerer. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 27-45, hier: S. 32. Und: „Das Hervorstechendste an seinen Prosaarbeiten ist, daß auch sie – und das im Laufe der Zeit in zunehmendem Maße – großenteils aus Rede bestehen. Es wird also auch in der Prosa nicht etwas erzählt, sondern nur, daß etwas erzählt wird.“ Ebd., S. 37. Schließlich: „Diese Absage an »Handlung« gilt aber nur für die oberste Ebene der unmittelbaren Aktanten.“ Ebd., S. 40.

Wertungen und kritische Bemerkungen des Erzählers, so wie in dem oben zunächst ausgesparten, nachfolgend ergänzten Textausschnitt:

„Immer hat sich die Jeannie als Samariterin aufgespielt, dachte ich jetzt und sich dadurch bei mir abstoßend gemacht, denn es war kein echtes Samaritertum, von dem sie gelenkt war, immer nur eine widerliche Abart von mit dem Sozialen spielender Inszenesetzung, die sie praktizierte. Sie hatte die Eigenschaft, alle Andern ins Unrecht setzen zu wollen, lebenslänglich einen schwankenden und schlechten Charakter und dazu war ihr immer jedes Mittel recht gewesen, so auch in Kilb nach dem Joanabegräbnis.“ (H 143)

Durch die stark subjektive und perspektivgebundene Erzählsituation nimmt der Autor Einfluss auf die Rezipienten und deren Bewertung der Figuren. Während bei der Konzeption der zuvor behandelten Szene Antipathie gegenüber der Schriftstellerin Jeannie Billroth evoziert wird – wie in den meisten Textpassagen, in denen Billroth oder das Ehepaar Auersberger eine Rolle spielen –, ist die Darstellung anderer Figuren ambivalenter. So wird John, der Lebensgefährte Joanas, vom Ich-Erzähler zunächst negativ beschrieben. In Erinnerung an die erste Begegnung mit John in der Eisernen Hand in Kilb anlässlich des Begräbnisses sagt der Erzähler:

„Die Tatsache erschütterte mich, daß die Joana schließlich an einen solchen *verkommenen* Menschen geraten ist, der zuletzt, nachdem er auf einer Josefstädter Kleinbühne gespielt hatte, als Vertreter für billige Ohringe aus Hongkong durch die Gegend gefahren ist; er wirkte selbst als Vertreter schäbig, erinnerte an die Marktfahrer und da auch an einen der alleruntersten Kategorie. Wie er *Kartoffelsalat* gesagt hat zur Kellnerin in der *Eisernen Hand*, hatte mir beinahe Übelkeit verursacht, dachte ich auf dem Ohrensessel [...]“ (H 35)

Auch einige Seiten später stellt der Erzähler den Lebensgefährten der Verstorbenen subjektiv negativ dar: „Diese mit Gulaschsaft bespritzte gestärkte Hemdbrust bestätigt mehr oder weniger den Eindruck, daß es sich bei dem Lebensgefährten der Joana um einen total verkommenen Menschen handelt, dachte ich auf dem Ohrensessel.“ (H 45) Später im Roman fällt die Darstellung Johns im starken Kontrast dazu jedoch positiv aus: Hatte er den Lebensgefährten der Joana zunächst noch für dessen Bericht aus der Leichenkammer als ungeniert bezeichnet (vgl. H 71), bekundet der Ich-Erzähler wenig später seine Bewunderung diesbezüglich. Das Umschwenken in seiner Beurteilung wird in

den Reflexionen des Erzählers deutlich, markiert durch das Signalwort ‚andererseits‘, ein in Bernhards Texten häufig auftauchendes Adverb<sup>101</sup>:

„Der Lebensgefährte John, dachte ich auf dem Ohrensessel, hätte nicht aus der Kilber Leichenkammer zurückkommen und während des Gulaschessens diesen Bericht geben dürfen, **andererseits** bewunderte ich ihn jetzt wegen gerade dieser seiner Ungeniertheit und dem zweifellosen sogenannten Wahrheitsgehalt seiner Aussagen und dachte, daß es mir, wie überhaupt keinem dieser künstlerischen Leute, möglich gewesen wäre, mit dieser Ungeniertheit von der Umbettung zu berichten.“ (H 71f., Hervorhebung im Zitat durch J.H.)

Diese ambivalente Beurteilung Johns mündet schließlich im Gegenteil des ersten Urteils:

„Wenn es einen tatsächlich um die Joana Trauernden, ja sogar über ihren Selbstmord Erschütterten an diesem Tag in Kilb gegeben hat, dann diesen John, dachte ich, der gar nicht so verkommen ist, wie ich die ganze Zeit gedacht hatte; bei eingehender Betrachtung sah ich aufeinmal so viele Vorzüge an diesem Menschen, daß ich bald der Meinung gewesen war, er sei, obwohl sie sich letztenendes doch umgebracht hat, für die Joana die Rettung gewesen, ein tatsächlicher Zufluchtmensch, an den sie hatte glauben können, immerhin sieben, acht Jahre, sagte ich mir, denn ohne diesen von mir so genannten Zufluchtmenschen hätte sich die Joana wahrscheinlich schon Jahre vorher umgebracht, dachte ich jetzt auf dem Ohrensessel.“ (H 80)

Es ist weniger die Figur John, die im Text eine Entwicklung durchmacht, als der Erzähler, dessen Beurteilung von Joanas Lebensgefährten sich verändert. Diese Veränderung wird in einer ursprünglich negativen, dann ambivalenten und schließlich positiven subjektiven Bewertung nachvollziehbar.

## 7.2. Ambivalenz und Widersprüchlichkeit

Ambivalenz ist in *Holzfällen* aber nicht nur als Anzeichen einer Entwicklung des Erzählersubjekts zu werten, sondern vielmehr als konstitutiver Bestandteil desselben und damit des Textkonzeptes. Das wird deutlich im letzten Satz des Romans, der sich über gut zwei Seiten erstreckt und in dessen zweiter Hälfte

---

<sup>101</sup> Vgl. u.a. H 149: „Und ich dachte, daß ich mich gerade an einem solchen Tag wie dem heutigen, der Jeannie nicht aussetzen hätte dürfen, denn sie hat jetzt eine nicht nur zerstörende, sondern schon vernichtende Wirkung auf mich gehabt und das auch sofort begriffen und mich nicht mehr in Ruhe gelassen; ich hatte keine Möglichkeit mehr, ihr zu entkommen, ich hätte auf- und davongehen können, aber dazu war ich in dieser Nacht schon zu schwach gewesen und **andererseits** hatte ich gedacht, daß ich auch diese Nacht in der Gertzgasse überstehe, wie ich schon viele Hunderte solcher Nächte, also solcher Gesellschaftsnächte, solche sozusagen unerträglichen Gertzgassennächte überstanden habe.“ (Hervorhebung im Zitat durch J.H.) Auch hier ist das Adverb ein Signalwort für Ambivalenz, in diesem Fall im Hinblick auf die Bewertung der eigenen Teilnahme am künstlerischen Abendessen.

die ambivalenten Gefühle des Ich-Erzählers der Stadt Wien gegenüber dargestellt werden. Zunächst wünscht der namenlose Schriftsteller sich, er wäre in London geblieben, das ihm immer nur Glück gebracht habe, während Wien immer nur für sein Unglück verantwortlich gewesen sei. (vgl. H 198) Im letzten Drittel des Satzes jedoch erfährt die Stadt auch die gedankliche Wertschätzung des Erzählers, der sagt, dass sie, „[...] so entsetzlich ich sie immer empfinde, immer empfunden habe, für mich doch die beste Stadt ist, dieses verhaßte, mir immer verhaßt gewesene Wien, mir aufeinmal jetzt wieder doch das beste, mein bestes Wien ist [...]“. (H 199) Gleiches gilt auch für die Menschen Wiens, von denen er sagt, dass sie,

„[...] die ich immer gehaßt habe und die ich hasse und die ich immer hassen werde, doch die besten Menschen sind, daß ich sie hasse, aber daß sie rührend sind, daß ich Wien hasse und daß es doch rührend ist, daß ich diese Menschen verfluche und doch lieben muß und daß ich dieses Wien hasse und doch lieben muß und ich dachte, während ich schon durch die Innere Stadt lief, daß diese Stadt doch meine Stadt ist und immer meine Stadt sein wird und daß diese Menschen meine Menschen sind und immer meine Menschen sein werden [...]“. (H 199)

Sowohl Wien als auch die Wiener erfahren in den Gedanken des Erzählers also am Ende eine ambivalente Bewertung, die der deutlich negativen Darstellung im restlichen Roman gegenübersteht, ohne sie aufzulösen. „Obwohl er ein ‚Weggeher‘ ist, regiert sein Denken Ambivalenz Wien gegenüber.“<sup>102</sup> Nicht Eindeutigkeit ist es, die Bernhard in *Holzfällen* darzustellen sucht, sondern das Innenleben eines Protagonisten mit all seinen subjektiven Widersprüchen und Ambivalenzen. Auch hier sei nochmal auf Bernhards erkenntnistheoretischen Standpunkt hingewiesen, der keine objektive Wahrheit kennt und diese erst recht nicht für schriftlich fixierbar hält, sondern Wahrheit immer nur in Relation zum erkennenden Subjekt sieht –, einem Subjekt, das immer auch ambivalente Gefühle und Sichtweisen sowie Widersprüche in sich trägt und dessen Sichtweise sich, abhängig von inneren Vorgängen und äußeren Einflüssen und Konstellationen, jederzeit ändern kann, wie Bernhard im Interview mit Krista Fleischmann erklärt:<sup>103</sup>

„Sie können alles auf der Welt als *negativ* betrachten und als *positiv*, je nachdem, in welcher Lebenskonstellation Sie sind. Sie können ein Vanilleeis als

---

<sup>102</sup> Pfabigan 2009: 318.

<sup>103</sup> Vgl. Manfred Mittermayer: Thomas Bernhards Poetik der Ambivalenz. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2004 (2005), S. 163-173, hier: S. 171.

positiv anschauen, und der Nächste schleckt's und empfindet das als scheußlich und negativ, nicht. Und Sie sehen einen Menschen und den empfinden Sie als besonders wunderbare Gestalt und als Ideal der Schöpfung, und der neben Ihnen lacht oder ist erschrocken über Ihren schlechten Geschmack und empfindet das Ganze als negativ.“<sup>104</sup>

Folglich sind auch die Protagonisten seiner Romane keine statischen Figuren, sondern dynamische, die ihre Standpunkte und Urteile zu revidieren vermögen und die sich nicht durch Schwarz-Weiß-Denken, sondern durch Vielschichtigkeit und Ambivalenz auszeichnen. Dass der Autor auch selbst nicht bestrebt gewesen ist, jeden Widerspruch und jede ambivalente Gefühlslage aufzuheben, hat er unter anderem im Interview mit Kurt Hofmann deutlich gemacht: „Wenn Sie gern leben wie ich, dann müssen Sie halt in einer ständigen Haßliebe zu allen Dingen leben. Das ist so eine Gratwanderung“<sup>105</sup>, sagt Bernhard, und beschreibt diese Ambivalenz gar als einen Antrieb: „Man ist halt hin und her geworfen. Das ist der beste Lebensimpetus und Antrieb, den man haben kann. Wenn Sie nur lieben, sind Sie verloren. Wenn Sie nur hassen, sind Sie auch verloren“<sup>106</sup>.

Ambivalente Züge des Erzähler-Ichs kommen aber nicht nur da zum Vorschein, wo dieser andere Personen und Dinge bewertet, sondern auch im Hinblick auf das eigene Handeln. Das wird beispielsweise immer dann deutlich, wenn der Protagonist über die Einladung der Auersbergers zum künstlerischen Abendessen und über seine Annahme derselben sowie die Einhaltung der Zusage reflektiert. Auf dem Ohrensessel erinnert er sich an seine eigene Unentschlossenheit bezüglich der Einhaltung seiner Zusage:

„Tatsächlich habe ich ja die ganzen Tage zwischen der Einladung zu diesem künstlerischen Abendessen und dem Tag, an dem es dann stattfinden sollte, überlegt, ob ich auch wirklich zu den Auersbergerischen gehe, einmal dachte ich, ich gehe zu den Auersbergerischen, einmal dachte ich, ich gehe nicht zu den Auersbergerischen, einmal sagte ich mir, ich gehe hin, einmal, ich gehe nicht hin, ich gehe hin, ich gehe nicht hin, war diese ganzen Tage als ein mich beinahe verrückt machendes Wortspiel in meinem Kopf gewesen und es war mir selbst noch am Abend, also kurz, bevor ich dann doch in die Gentsgasse gegangen bin, noch nicht klar gewesen, ob ich tatsächlich in die Gentsgasse gehe.“ (H 50)

In diesem Zitat wird durch das mehrfache Wiederholen der beiden Optionen des Erzählers – dem Hingehen zum Abendessen auf der einen, dem Fernblei-

---

<sup>104</sup> Fleischmann 1991: 77f.

<sup>105</sup> Hofmann 2004: 62.

<sup>106</sup> Ebd.



ben auf der anderen Seite – in parallel konstruierten Satzteilen die Ambivalenz des hin- und hergerissenen Protagonisten im Hinblick auf die Teilnahme am Abendessen vermittelt. Zwar erscheint dem Erzähler die Nichteinhaltung seiner Zusage im Vorfeld durchaus als gleichwertige Option: „Schließlich hätte ich ja, obwohl ich sie angenommen habe, der Einladung nicht Folge leisten müssen, noch dazu, wo ich niemals zimmerlich gewesen bin in der Einhaltung versprochener Besuche, dachte ich.“ (H 50) Dass sich der Protagonist letztendlich für die Teilnahme entscheidet, obwohl er sich noch auf dem Hinweg sagt, er sei gegen den Besuch bei dem Abendessen mit lauter ihm verhasster Personen, ist jedoch nicht auf eine einem Prozess der Entscheidungsfindung folgende endgültige Präferenz dieser Option zurückzuführen. (vgl. H 51) Im Gegenteil hadert der Ich-Erzähler im Laufe des Abendessens mehrfach mit seiner Entscheidung, die er ohnehin nicht rational begründen, sondern im Gegenteil selbst nicht mehr nachvollziehen kann. Gründe führt er nur für das Fernbleiben an, gegen das er sich entschieden hat: die Verleumdung durch und der Hass auf das Ehepaar Auersberger. „Alles ist gegen mein Auftreten in der Gentzgasse gewesen und ich bin doch in der Gentzgasse aufgetreten, sagte ich mir auf dem Ohrensessel.“ (H 51) Ein starker Widerspruch zwischen Denken und Handeln findet sich am Ende des Romans, wenn das Erzähler-Ich sich von der Gastgeberin verabschiedet:

„[A]ber ich hielt mir doch jetzt vor, der Auersberger einen Kuß auf die Stirn gegeben zu haben, nach zwanzig Jahren, vielleicht sogar nach zwei- oder dreiundzwanzig Jahren, in welchen ich sie nichts weniger als gehaßt habe, mit dem gleichen Haß, mit dem ich in diesen Jahren auch ihren Mann gehaßt habe und daß ich ihr auch noch vorgelogen habe, ihr sogenanntes *künstlerisches Abendessen* sei mir ein *Vergnügen* gewesen, wo es mir doch nichts weniger als abstoßend gewesen war.“ (H 195)

Über mehrere Seiten stellt der Erzähler die Inhalte und Handlungen seiner Verabschiedung von der Auersberger und seine Gedanken zu diesen Inhalten und Handlungen – die ersteren diametral entgegenstehen – gegeneinander. Neben der Ambivalenz ist auch die Widersprüchlichkeit innerhalb der Gedankenwelt des Erzähler-Subjekts – in starker Abgrenzung zu einer kohärenten, widerspruchslosen Gedankenwelt – wichtiger Bestandteil des Erzählerkonzeptes. Diese Charakteristika des Erzähler-Ichs prägen die Darstellung der anderen Figuren: Ein so angelegter Erzähler eignet sich nicht zur wirklichkeitsgetreuen

oder -nahen Abbildung realer Personen, sondern nur zur subjektiven Darstellung in Form einer verformenden Weiterverarbeitung von Realitätspartikeln.

### 7.3. Übertreibung

Ein weiteres Charakteristikum der Bernhardschen Prosa im Allgemeinen und von *Holzfällen* im Besonderen, das sich aus Bernhards poetologischem Prinzip der Subjektivität heraus erklären lässt, ist die Übertreibung. „Ich hab‘ der Zeitung immer zu einem gewissen Erfolg verholfen durch Falschmeldungen und Übertreibungen, die ich ja beibehalten habe. Ich übertreibe ja in allem und jedem“<sup>107</sup>, sagte Thomas Bernhard einst in einem Interview mit Krista Fleischmann. Dass er die Strategie der Übertreibung über seine journalistischen Anfänge hinaus beibehielt, bewies der Schriftsteller in zahlreichen Interviews, etwa wenn er im Gespräch mit Fleischmann die Gefahr des Verzehrs von Austern mit einer extremen Übertreibung – nicht ohne humoresken Unterton – auf die Spitze trieb:

„Aber es war ja schon berühmt vor hundert Jahren, sind die Leut‘ nach Venedig g‘fahren und auf der Hochzeitsreise haben sie immer Austern gegessen, und da war ein Ehepartner meistens dann schon am Friedhof danach. Austern, ist ja das Gefährlichste. Kann man ja heut‘ nimmer essen, das ist ja alles vergiftet und schlecht [...].“<sup>108</sup>

Anhand dieses Zitates des Autors lässt sich exemplarisch darlegen, wie dieser die Übertreibung auch in seinem literarischen Werk realisiert. Wenn er sagt, dass „die Leut“<sup>109</sup> auf ihrer Hochzeitsreise nach Venedig „immer Austern gegessen“<sup>110</sup> haben, dann findet sich in diesem Satz eine Verabsolutierung – eine Strategie, die der Autor häufig zur Übertreibung einsetzt.<sup>111</sup> Nicht manche oder einige Paare sind es, die bei einer Hochzeitsreise nach Venedig Austern essen, sondern alle. Wendelin Schmidt-Dengler zählt in seiner Monographie mit dem bezeichnenden Titel „Der Übertreibungskünstler“ das Wort ‚immer‘ zu den

---

<sup>107</sup> Fleischmann 1991: 268. Auch diese Behauptung Bernhards ist nicht frei von Übertreibung.

<sup>108</sup> Fleischmann 1991: 81.

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Vgl. Oliver Jahraus: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1991 (= Europäische Hochschulschriften I/1257), S. 107.

Wörtern, die die „Radikalität in Bernhards Werk konstituieren“<sup>112</sup>, ebenso wie die Wörter „»ganz«, »in jedem Falle«, »fortwährend«, [...] »ununterbrochen«, »überall«, »unendlich«, »so genau wie möglich«, »absolut«<sup>113</sup> und viele andere, die sich zu einem großen Teil mit gleichem Zweck auch in *Holzfällen* finden. „Es ist nicht von ungefähr, daß in den *Pensées* von Pascal diesem Wortmaterial tragende Bedeutung zukommt.“<sup>114</sup> Charakteristisch für Bernhards Strategie der Verabsolutierung ist zudem die Verwendung der 3. Person Plural in der grammatischen Kategorie der Person.<sup>115</sup>

Oliver Jahraus zählt auch die Verwendung von „Extremformen aus einem Bedeutungsbereich (,hassen‘), die gerade im Zusammenhang mit Verabsolutierung bewußt relativierende Differenzierungen vermeiden“<sup>116</sup>, zu Bernhards Mitteln der Übertreibung. Im Satz über die Hochzeitsreise findet sich eine solche Extremform etwa in den von ihm beschriebenen Konsequenzen, die das Essen von Austern – „meistens“<sup>117</sup>, auch das eine starke Übertreibung – nach sich zieht: Die Konsequenz ist nicht etwa das Aufsuchen einer Arztpraxis oder die Einlieferung in ein Krankenhaus, sondern nicht weniger als der „Friedhof“<sup>118</sup>, die denkbar extremste Folge.

Neben der Verabsolutierung von Sachverhalten und der Verwendung von Extremformen zählt auch der Gebrauch von Superlativen zu den typischen Übertreibungsstrategien des Autors. Im Interviewsatz zu den Austern findet sich ein solcher Superlativ im Substantiv „Gefährlichste“<sup>119</sup>. Drei weitere Stilmittel, die in Bernhards Literatur zur Übertreibung beitragen, finden sich nicht in dem exemplarischen Autorzitat: Der Gebrauch von Neologismen, die Kursivierung

---

<sup>112</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. 4., erweiterte Auflage. Wien: Sonderzahl 2010, S. 12.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Vgl. Manfred Mittermayer: Lächerlich, charakterlos, furchterregend. Zu Thomas Bernhards Rhetorik der Bezeichnung. In: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Hrsg. von Joachim Knappe/Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 25-44, hier: S. 27.

<sup>116</sup> Jahraus 1991: 107.

<sup>117</sup> Fleischmann 1991: 81.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Ebd.

von einzelnen Silben und Wörtern bis hin zu mehreren Sätzen und der Gebrauch von Bernhard-typischen Wörtern wie dem Adjektiv ‚naturgemäß‘.<sup>120</sup>

Die Übertreibung ist ein zentraler Bestandteil von Bernhards Literaturprogramm.<sup>121</sup> *Holzfällen* ist voller Übertreibungen, die mit den oben erläuterten Strategien erzeugt werden und die vor allem die Reflexionen des Ich-Erzählers, bisweilen aber auch die Rede anderer Figuren auszeichnen. In diesem Abschnitt soll anhand des Motivkomplexes Burgtheater exemplarisch gezeigt werden, wie Bernhard das Stilmittel der Übertreibung im Roman einsetzt. Das Burgtheater und der Theaterbetrieb in Wien sind mehrfach Gegenstand des Romans, zum einen in den Reflexionen des Erzählers, zum anderen aber auch in Gesprächen während des künstlerischen Abendessens, die jedoch zu einem großen Teil ebenfalls über die erzählten Reflexionen des Erzählers gebrochen vermittelt werden.

Extrem negativ ist die Bewertung des Burgtheaters durch das Erzähler-Ich: In den letzten 25 Jahren sei das Wiener Theater „unter Mitwirkung aller an ihr engagierten Direktoren eine theatralische Dichtervernichtungs- und Schreianstalt der absoluten Gehirnlosigkeit“ (H 20) geworden. In dieser subjektiven Beschreibung findet sich wiederum mit den Neologismen „Dichtervernichtungs- und Schreianstalt“ (H 20) ein typisch bernhardsches Mittel der Übertreibung, das Adjektiv ‚absolut‘ siedelt die „Gehirnlosigkeit“ (H 20) zudem im extremen Bereich an. Auch der Zeitraum der künstlerischen Wertlosigkeit wird ins Extreme getrieben: „Das Burgtheater ist künstlerisch schon so lange bankrott, dachte ich auf dem Ohrensessel, daß gar nicht mehr ausgemacht werden kann, wann dieser künstlerische Bankrott eingetreten ist [...]“ (H 20). Weiter verstärkt wird die übertrieben negative Darstellung des Theaters zudem durch die Metapher „Siechenhaus“ (H 21).

Im krassen Gegensatz dazu stellt der Burgschauspieler seine Wirkungsstätte extrem positiv dar:

---

<sup>120</sup> Vgl. Jahraus 1991: 107f. und Westheide 2005: 284f.

<sup>121</sup> Vgl. Jahraus 1991: 111. Auch Anne Betten, die sich intensiv sprachwissenschaftlich mit Bernhards Werk auseinandergesetzt hat, bezeichnet die „Hyperbolik“ als typisch für den Bernhardschen Stil. Anne Betten: Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Joachim Knape/Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 63-80, hier: S. 71.

„Es gibt keine besseren Schauspieler, wie es auch keine besseren Musiker gibt, als hier in Wien, das ist die Wahrheit. Fahren Sie hin, wo Sie wollen, sagte er, gehen Sie in die Mailänder Scala oder in die Metropolitan Oper in New York oder gehen Sie in das Londoner Nationaltheater oder in die Comédie Française, alles nichts gegen Wien, alles letztenendes stümperhaft, dilettantisch, das ist die Wahrheit.“ (H 179)

Die Übertreibung wird hier vor allem im Vergleich mit anderen Theatern erzeugt: Das Burgtheater habe die besten Schauspieler, im Vergleich zum Wiener Theaterbetrieb seien alle anderen Theater weltweit nichts als „stümperhaft, dilettantisch“ (H 179). Die Übertreibung wird dadurch verstärkt, dass andere Theater – wie etwa das Londoner Nationaltheater oder die Metropolitan Oper in New York – extrem negativ bewertet werden. Untermuert wird die Übertreibung zudem durch die Feststellung „Das ist die Wahrheit“ (H 179), die der Schauspieler gleich mehrfach verwendet. Auch einen Vergleich mit dem deutschen Theater zieht der Ekdal-Darsteller hinzu, um die herausragende Stellung des Burgtheaters zu betonen:

„So schlecht kann das Burgtheater gar nicht spielen, sagte er, daß es nicht noch immer viel besser ist, als auf den deutschen Bühnen, gleich was für eine. [...] Hilflos und dilettantisch ist das deutsche Theater immer gewesen, das ist die Wahrheit. [...] Jede Montagsvorstellung im Burgtheater oder in der Oper, sagte der Burgschauspieler, ist besser, als alles in der übrigen Welt.“ (H 179f.)

Durch den Kontrast erzeugt Bernhard eine starke Übertreibung, die der ebenfalls übertriebenen Bewertung des Ich-Erzählers entgegengesetzt ist. Verwendet werden hier vor allem Verabsolutierungen, so wenn der Schauspieler feststellt, jede Montagsvorstellung im Burgtheater sei besser als jede andere weltweit, oder wenn er das für Bernhard typische Übertreibungswort ‚immer‘ benutzt.

Ein weiteres Beispiel soll deutlich machen, welchen Stellenwert die Übertreibung im Roman *Holzfällen* hat: Auch der Burgschauspieler selbst wird vor seinem Erscheinen bereits durch zwei Figuren charakterisiert, und zwar durch den Ich-Erzähler einerseits, durch die Gastgeberin Auersberger andererseits. Beide Charakterisierungen sind sich wiederum diametral entgegengesetzt: Während der Protagonist den Ekdal-Darsteller vor dessen Auftreten in der Wohnung des Ehepaars Auersberger extrem negativ darstellt, bildet die Dar-

stellung der Auersberger das andere Extrem.<sup>122</sup> Der Ich-Erzähler betont in seinen Reflexionen, der Schauspieler sei „sicher einer der widerwärtigsten“ (H 21), die ihm jemals begegnet seien, und fährt fort:

„Als gebürtiger Tiroler, der sich im Laufe dreier Jahrzehnte *mit Grillparzer in die Herzen der Wiener gespielt hat*, wie ich einmal über ihn gelesen habe, verkörpert er für mich ein Musterbeispiel von Antikünstler überhaupt, dachte ich auf dem Ohrensessel, ist er der Prototypus des durch und durch phantasie-losen und also völlig geistlosen Poltermimen, wie er auf dem Burgtheater und also in Österreich überhaupt immer beliebt gewesen ist, einer dieser grauen-vollen Pathetiker, wie sie auf dem Burgtheater allabendlich scharenweise über jede dort aufgeführte Dichtung mit ihrem pervers-provinziellen Händeringen und ihren brutalen Sprechkeulen herfallen und sie zertrümmern und vernichten.“ (H 21)<sup>123</sup>

Die Auersberger hingegen verortet die Fähigkeiten des Burgschauspielers mit Beschreibungen wie „*grandioser Schauspieler*“ (H 16), „*der bedeutendste Schauspieler überhaupt* und *der erste aller lebenden Schauspieler*“ (H 16) in einem positiven Extrembereich, wie ihr Gegenpart, das Erzähler-Ich, ebenfalls unter Verwendung der oben beschriebenen Übertreibungsmittel wie dem der Verabsolutierung.

Die Übertreibung durchzieht den gesamten Roman, neben den oben genannten Beispielen werden fast alle Figuren des Romans überwiegend durch den reflektierenden Ich-Erzähler übertrieben dargestellt.<sup>124</sup> Das Übertreiben ist wiederum Teil der extremen Subjektivität, die einen entscheidenden Teil des Textkonzeptes und das Literaturprogrammes Bernhards darstellt. Auch trägt es zum Teil zu einer satirischen Facette bei, die dem Text zuzusprechen ist, vor allem da, wo negative Eigenschaften von Figuren überspitzt, in einem „hyperbolisch-satirische[n] Ton“<sup>125</sup> dargestellt werden.<sup>126</sup> Auch die Übertreibung trägt zudem dazu bei, dass die von Bernhard verarbeiteten Wirklichkeitspartikel nicht abgebildet, sondern eher verzerrt werden.

---

<sup>122</sup> Vgl. Pfabigan 2009: 334: „Der namenlose neue Gast, der einen recht banalen Diskurs führt, wird zunächst heruntergemacht, doch die Figur hat ein hohes Entwicklungspotential und wandelt sich im Verlauf der nächtlichen Unterhaltung mehrmals.“ Ebd.

<sup>123</sup> Nach seiner Auseinandersetzung mit Jeannie Billroth erfährt der Schauspieler jedoch auch eine positive Beurteilung durch den Ich-Erzähler (vgl. H 191).

<sup>124</sup> Vgl. etwa H 156-162 für die stark von Übertreibungen durchzogene Kritik des Erzählers am künstlerischen Werdegang von Jeannie Billroth und Anna Schreker.

<sup>125</sup> Gabriele Feulner: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Schmidt 2010, S. 214.

<sup>126</sup> Mit satirischen Elementen des Romans haben sich vor allem Hackl und Wagner beschäftigt. Vgl. Hackl 1990 und Wagner 2013.

#### 7.4. Eine Erregung

Auch der Untertitel des Romans, *Eine Erregung*, weist auf eine stark von Subjektivität geprägte Erzählweise hin: „Denn der Untertitel [...] gibt das Erzählen als Fiktionalisierungsverfahren vorweg bereits nicht als versuchte rationale Auseinandersetzung mit vorgegebenem Beobachteten, sondern als Produkt eines subjektiv-emotional geprägten Umgangs mit gesellschaftlichen Wirklichkeitsausschnitten zu erkennen.“<sup>127</sup> Der Erzähler befindet sich über weite Strecken seiner Erzählung und über weite Strecken der Handlung, die er erzählt, in einer Erregung über das, was er erlebt hat und erlebt. Es ist die Konfrontation mit ehemaligen Freunden aus den fünfziger Jahren, die ihn aufbringt und dadurch die wiedergegebenen Gedanken und die Erzählung dieser Gedanken prägt, folglich bietet der Untertitel „eine treffende Charakterisierung der vorgetragenen sprachlichen Handlung“<sup>128</sup>. Ein Mittel, mit dem der Autor diese erregte Erzählweise erzeugt, ist die bereits beschriebene Strategie der Übertreibung in all ihren Facetten. Bernhard verfolgte stets einen hohen künstlerischen Anspruch in Form eines Literaturprogramms, dessen Ziel es war, den eigenen, im Laufe seiner schriftstellerischen Laufbahn entwickelten Stil mit großer Konsequenz zu praktizieren und weiterzuentwickeln. Dennoch sind die Werke des Österreicherers, hier *Holzfällen*, auch immer vom Überzeugungssystem, den Lebenserfahrungen und Gedanken des Autors geprägt. Für die Produktion von *Holzfällen* griff Bernhard eigene Erinnerungen aus den fünfziger Jahren auf und verarbeitete diese in seinem Roman – ohne dabei, wie oben bereits erläutert, zu versuchen, die Vergangenheit mit einem das Subjekt übergreifenden Erkenntnisanspruch abzubilden. Die Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit erzeugte jedoch auch im Autor eine noch genauer zu bestimmende Erregung, die dieser künstlerisch vor allem im namenlosen Erzähler-Ich verarbeitete.

Den Begriff ‚Erregung‘ gilt es nun mit Blick auf *Holzfällen* genauer zu bestimmen. Das Bedeutungsspektrum des Substantivs reicht von der enthusiastischen über die sexuelle bis hin zur verärgerten, wütenden Erregung. Im gegenständlichen Roman ist die Erregung im letzteren Bedeutungsbereich zu suchen.

---

<sup>127</sup> Gerhard Pail: Perspektivität in Thomas Bernhards *Holzfällen*. In: *Modern Austrian Literature* 21, H. 3/4 (1988), S. 51-68, hier: S. 53.

<sup>128</sup> Mittermayer 2011: 27.

Das Erzähler-Ich hat eine rückblickend größtenteils negative Sicht auf sein Umfeld in der Wiener Künstlerszene während der fünfziger Jahre – man denke etwa an seine starke Kritik am Ehepaar Auersberger oder an der Schriftstellerin Jeannie Billroth –, folglich ist die Erregung auf einen verärgerten Gemütszustand zurückzuführen. Damit widerspricht diese Arbeit der Deutung von Alfred Pfabigan, der in der Erzählweise des Prosawerks eine Erregung mit „starke[n] sexuelle[n] Implikationen“<sup>129</sup> erkennt: „An einer der wenigen Stellen seiner Selbstkommentare, wo Bernhard die ansonsten durchgängig anale Bilderwelt rund ums Schreiben verlassen hat, hat er ja Krista Fleischmann anvertraut, daß das Schreiben dieses Buches [*Holzfällen*, J.H.] ‚ja auch eine Art Geschlechtsverkehr‘ gewesen sei.“<sup>130</sup> Wenn Pfabigan schreibt, Bernhard habe Fleischmann anvertraut, dass die Produktion von *Holzfällen* „eine Art Geschlechtsverkehr“<sup>131</sup> gewesen sei, dann entspricht das keineswegs dem verschriftlichten Wortlaut des Interviews. Zwar sagt Bernhard, „ein Buch“<sup>132</sup> zu schreiben sei für ihn „auch eine Art Geschlechtsverkehr“<sup>133</sup>, keineswegs bezieht er sich aber dabei direkt auf *Holzfällen* und auf den Untertitel *Eine Erregung*, sondern spricht allgemein über die Romanproduktion. Vielmehr erweckt der Gesprächsbeitrag Bernhards den Eindruck, es handele sich bei dem Vergleich des Schreibprozesses mit dem Geschlechtsverkehr nur um ein weiteres humoristisches Sprachspiel des Autors – eingeleitet durch ein Lachen – das dieser an die ursprüngliche Überlegung anschließt, und das durch das Wort „Bett“<sup>134</sup> erst angestoßen wird. Zum besseren Verständnis des Gesprächsbeitrages sei dieser hier in voller Länge zitiert. Auf die Bemerkung Fleischmanns, „wenn man über die Vergangenheit schreibt, dann müßte man doch eigentlich, aus der Distanz, ein bißl besonnener sein können“<sup>135</sup>, antwortet Bernhard:

„Das ist das Klischee von der Vergangenheitsbetrachtung, das ist natürlich völlig falsch. Alte Leute können solche Bücher schreiben, wenn sie dann lahm im Lehnstuhl sitzen, ist aber nicht meine Art, noch nicht, vielleicht übermorgen, ich bin noch erregt, wenn ich schreib‘, auch wenn ich etwas Ruhiges schreib‘, bin ich letzten Endes auch erregt. Erregung ist ja ein angenehmer Zustand, bringt das lahme Blut in Gang, pulsiert, macht lebendig und macht dann

---

<sup>129</sup> Pfabigan 2009: 318.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Fleischmann 1991: 171.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Ebd.

<sup>134</sup> Ebd., S. 170.

<sup>135</sup> Ebd.



Bücher. Ohne Erregung is‘ gar nix, da können S‘ gleich im Bett liegen bleiben. Im Bett (*lacht*) is‘ ja auch nur ein Spaß, wenn Sie sich erregen, nicht, und im Buch is‘ genauso. Ist ja auch eine Art Geschlechtsverkehr, ein Buch schreiben, viel bequemer als früher, wo man das wirklich natürlich aus‘führt hat, ist ja viel angenehmer, ein Buch zu schreiben, als mit jemandem in‘s Bett zu gehen.“<sup>136</sup>

Zuvor<sup>137</sup> erklärt Bernhard, dass der Untertitel *Eine Erregung* sich zwar auf den „Stil“<sup>138</sup> von *Holzfällen* beziehe und auf die Stimmung, in der er den Prosatext verfasst habe, dass diese „erregte Stimmung“<sup>139</sup> aber aus der eigenen Erinnerung an die Zeit in Wien vor 30 Jahren resultiere.<sup>140</sup> Damit bestätigt der Autor zudem die oben aufgestellte These, seine eigene Erregung über die Vergangenheit habe die *Erzählweise* von *Holzfällen* mitgeprägt. Auf die Frage der Journalistin, ob es die Zeit, über die er geschrieben hat, war, die ihn so aufgeregt habe<sup>141</sup>, antwortet der Schriftsteller:

„Die Erinnerung. Die Zeit erregt einen ja nach dreißig Jahren nicht mehr, aber die Erinnerung, die macht man sich gegenwärtig, und dann sieht man, daß das lauter mehr oder weniger offene Wunden sind, spritzt man ein bißl Gift hinein, und das Ganze entzündet sich, und dann kommt ein erregter Stil zustande. Da treten dann halt Menschen auf, wenn man sie sieht, machen sie einen halt wahnsinnig, und dann führt man sie ein in so ein Buch, eben in eine Erregung.“<sup>142</sup>

Der Vergleich mit einer offenen Wunde, in die man Gift hineinspritzt, spricht gegen eine sexuelle Deutung des Begriffes ‚Erregung‘ im Zusammenhang mit *Holzfällen*, vielmehr ist die Bedeutung in diesem Fall im Bereich der erzürnten, wütenden und schmerzvollen Erregung zu verorten. Das wird weiterhin dadurch bestätigt, dass Bernhard sagt, die Erinnerung an Personen aus der Vergangenheit mache ihn „wahnsinnig“<sup>143</sup>. Dass diese Arbeit den Untertitel nicht mit einer sexuellen Erregung erklärt, schließt freilich nicht aus, dass es auch Erinnerungen an sexuelle Erfahrungen des Erzähler-Ichs sind, die diesen rück-

---

<sup>136</sup> Ebd., S. 170f.

<sup>137</sup> Vgl. ebd., S. 168-170.

<sup>138</sup> Ebd., S. 168.

<sup>139</sup> Ebd.

<sup>140</sup> Vgl. ebd., S. 168-170. Die These, dass Bernhard in einem erregten Zustand geschrieben habe, wird auch durch die Ausführungen Tunners bekräftigt: Erika Tunner: Inwiefern ist und erzeugt Thomas Bernhards Text *Holzfällen* eine Erregung. In: Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur. Hrsg. von Johann Georg Lughofer. Wien: Böhlau 2012 (= Literatur und Leben 81), S. 69-75. Vgl. vor allem S. 72f.

<sup>141</sup> Vgl. Fleischmann 1991: 169.

<sup>142</sup> Ebd., S. 169f.

<sup>143</sup> Ebd., S. 170.

blickend erregen, wenn auch nicht im sexuellen, sondern im erzürnten Sinne des Wortes. So stellt Pfabigan zurecht fest:

„Auch hier hat eine Entwertung eingesetzt, der Erzähler erlebt es heute als Schande, daß er ‚von hinten ansprechbar‘ war und denkt voll Ekel an die ‚widerlichen Bilder, die ich selbst vor dreißig Jahren ungeniert mitgemacht habe‘ [...]. Rückblickend fühlt sich der Erzähler mißbraucht, als Retter aus einer ‚Eehölle‘ instrumentalisiert, und wirft seinem Mentor vor, das Apollinische als Vorwand für billigen Sex eingesetzt zu haben[.]“<sup>144</sup>

Die These Pfabigans<sup>145</sup>, dass die nachfolgend zitierten Reflexionen des Erzählers als metaphorisch formuliertes Geständnis desselben zu werten seien, er habe mit dem Komponisten Auersberger in den fünfziger Jahren sexuellen Kontakt gehabt, wird in dieser Arbeit nicht bestritten: „Ihre Fischwässer erwähnen sie und ihre Mühlen und Sägewerke, nicht aber ihre Betten, und wir sind von ihnen beeindruckt und gehen in ihre Falle und in ihre Betten, dachte ich.“ (H 99) „Der Auersberger hat immer junge Schriftsteller um sich und in seinem Bett gehabt, ich bin einer der ersten gewesen, die er nach Maria Zaal eingeladen hat, dachte ich jetzt. Einer der ersten, die ihm in die Falle gegangen sind, sagte ich mir.“ (H 166) Widersprochen werden soll an dieser Stelle jedoch der These Pfabigans, dieses Geständnis sei als Outing des Erzähler-Ichs zu werten. „Was Bernhard [...] seiner Art entsprechend schlampig und zweideutig formuliert“<sup>146</sup>, schreibt Pfabigan, könne man „ein ‚Outing‘ nennen“<sup>147</sup>. Davon abgesehen, dass Pfabigans Formulierung „schlampig“<sup>148</sup> nicht zutrifft, weil sie suggeriert, dass die Wortwahl Bernhards aufgrund mangelnder Gewissenhaftigkeit oder Sorgfalt unpräzise sei – vielmehr ist davon auszugehen, dass Bernhard, der sämtliche Lexeme in der Regel mit Bedacht und hoher Präzision wählte, die Passagen in *Holzfällen* bewusst unpräzise formuliert hat, was der Begriff ‚schlampig‘ jedoch nicht beinhaltet – ist Pfabigans Interpretation der entsprechenden Textpassagen als Outing<sup>149</sup> verfehlt: Verwirrung stiftet zu-

---

<sup>144</sup> Alfred Pfabigan: *Holzfällen*. Männliche Homosexualität als Thema der Bernhardschen Prosa. In: *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*. Hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien: Universal-Edition 2000 (= *Studien zur Wertungsforschung* 37), S. 169-189, hier: S. 183.

<sup>145</sup> Vgl. Pfabigan 2009: 330f.

<sup>146</sup> Ebd., S. 331.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Gegenständlich ist bei Pfabigan und in den hier folgenden Ausführungen das Selbst-Outing, nicht das Outing einer Person durch eine andere. Ob die sexuelle Orientierung des fiktiven Komponisten bekannt ist, oder ob auch dieser durch den Erzähler geoutet wird, ist aus dem Roman nicht zu erfahren und soll hier nicht weiter diskutiert werden.

nächst die bei Pfabigan fehlende Trennung zwischen Erzähler und Autor im entsprechenden Abschnitt der Monografie. Pfabigan zitiert den Ich-Erzähler, wertet die Passage dann als Outing mit daraus resultierendem „Identitätszuwachs“<sup>150</sup> – ob für Erzähler oder Autor ist hier nicht mehr nachvollziehbar –, führt dann aus, dass das Thema Homosexualität seit Bernhards Erzählung *Am-ras* „untergründig im Gesamttext präsent“<sup>151</sup> sei, und stellt schließlich fest, dass Bernhard „aus diesem verhüllten Geständnis“<sup>152</sup> einen „Zuwachs an Stärke“<sup>153</sup> gezogen habe. Obwohl nicht eindeutig rekonstruierbar ist, wo der Übergang vom Erzähler zum Autor bei Pfabigan erfolgt, ist davon auszugehen, dass dieser die Aussage des Erzählers, er sei einer der ersten jungen Schriftsteller im Bett des Komponisten Auersberger gewesen, als Outing wertet und auf die Person des Autors und auf Gerhard Lampersberg überträgt. Schon auf Textebene ist aber anzuzweifeln, ob das Bekenntnis des Ich-Erzählers, er sei dem Auersberger „in die Falle“ (H 166) gegangen, tatsächlich als Outing zu werten ist. Dass mit der entsprechenden Formulierung des namenlosen Schriftstellers ein- oder mehrmalige sexuelle Handlungen zwischen ihm und Auersberger angedeutet werden, ist unstrittig. Die sexuelle(n) Handlung(en) und die Erwähnung derselben durch den Erzähler jedoch als Outing zu werten, wird dem Text nicht gerecht, wenn man unter dem Begriff ‚Outing‘ – dem allgemeinen Sprachgebrauch und auch der Verwendungsweise Pfabigans folgend – ein öffentliches Selbstbekenntnis zur Homosexualität versteht. Denn: Das sexuelle Verhältnis zwischen Erzähler und Komponist fand in einem Abhängigkeitsverhältnis statt, dergestalt, dass der Erzähler als mittelloser junger Mann Unterkunft und Förderung durch das Ehepaar Auersberger erfuhr und währenddessen sexuellen Kontakt mit seinem Gönner hatte. Das schließt eine Homosexualität des Erzählers freilich nicht aus, ist jedoch keineswegs ein hinreichender Beweis für eine rein homosexuelle Orientierung des Erzählers, zumal er auch ein „Verhältnis“ (HF 186) zur Schriftstellerin Jeannie Billroth erwähnt. Zwar ist die Wortwahl<sup>154</sup> – der Erzähler führt das ‚Verhältnis‘ nicht weiter aus – hier

---

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Ebd.

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> „Wahrscheinlich, dachte ich, hat die Jeannie die ganze Zeit [...] schon Unverschämtheiten gegen den Burgschauspieler vorgebracht gehabt, sich ihm gegenüber also schon vorher als jene widerliche Jeannie Billroth aufgeführt gehabt, die mir nur zu gut bekannt ist aus jener

noch vager als im Fall Auersberger, die Andeutung wird jedoch genauso aufgebaut: Auch Jeannie Billroth nahm die Funktion einer künstlerischen Mentorin für den Erzähler ein und gewährte ihm Obhut, bis er sich von ihr lossagte und seine Zuneigung zu starker Abneigung umschlug.<sup>155</sup> Auch wenn man das Verhältnis zwischen Erzähler und Billroth als nicht-sexuell interpretiert, stellt das Geständnis des sexuellen Kontaktes zwischen Erzähler und Auersberger aber noch kein Outing dar, weil es im Text keinerlei Hinweise darauf gibt, dass der Erzähler tatsächlich homosexuell lebt und nicht nur aufgrund der Abhängigkeit vom Auersberger mit diesem das Bett teilte, ansonsten aber anders orientiert ist – ebenso wie ein eindeutig beschriebenes sexuelles Verhältnis zur Billroth noch keinen Beweis für eine heterosexuelle Lebensweise darstellen würde. Da schon auf Textebene nicht von einem Outing gesprochen werden kann, ist der Schluss auf den Autor erst recht zu verwerfen.

Mit Abschluss dieses Kapitels soll die Leitfrage, welches Textkonzept den Analogien von Figuren und Geschehnissen aus *Holzfällen* zu realen Personen und Geschehnissen im Textkonzept zugrunde liege, nun in den Hintergrund gerückt werden, um weitere Charakteristika des Textes in den Fokus der Interpretation zu stellen.

## 8. Das Erzähler-Ich

Das Erzähler-Ich ist die zentrale Figur des Romans *Holzfällen*. Eine Erklärung der Textbeschaffenheit muss daher auch die Erzählerfigur in den Fokus rücken – ein Arbeitsschritt, der in diesem Kapitel erfolgen soll, zunächst dadurch, dass versucht wird, Muster oder Schwerpunkte in den Reflexionen des Protagonisten herauszuarbeiten, die einen Großteil des Romans ausmachen. Diese Schwerpunktlegung auf innere Vorgänge ist Teil des Bernhardschen Literaturprogramms, wie der Autor auch in einem Interview mit Krista Fleischmann betont hat. Nachdem Bernhard sich ausführlich negativ über detaillierte, lückenlose Beschreibungen von Handlungsketten ausgelassen hat, fragt Fleisch-

---

Zeit, in welcher ich mit der Jeannie Billroth noch, kurz gesagt, mein Verhältnis hatte.“ (HF 186) Karl Wagner bezeichnet Jeannie Billroth als ehemalige Geliebte des Erzählers. Vgl. Wagner 2013: 111.

<sup>155</sup> Vgl. hierzu insbesondere H 133-140.

mann ihn, was er in seiner Literatur dagegensetze.<sup>156</sup> Bernhards Antwort: „Das völlige Aussparen von solchen Sachen, wie eh jeder weiß. Die halten ja nur auf, sind ja auch uninteressant. Innere Vorgänge, die niemand sieht, sind das einzige Interessante an Literatur überhaupt. Alles Äußere kennt man ja. Das was *niemand* sieht, das hat einen Sinn aufzuschreiben.“<sup>157</sup>

### 8.1. Künstlichkeitskritik

Der Roman besteht größtenteils aus Reflexionen des Ich-Erzählers, außersprachliche Handlungen desselben spielen eine geringere Rolle. Ein zentrales Thema der Reflexionen des Erzählers ist die Künstlichkeit anderer Personen wie auch der eigenen Person, die dieser wiederholt anprangert. Der Begriff ‚Künstlichkeit‘ wird in *Holzfällen* vom Burgschauspieler verwendet, dessen Rede vom Ich-Erzähler wie folgt wiedergegeben wird:

*„[W]ie hasse ich im Grunde solche Gesellschaften, die es nur darauf abgesehen haben, alles das, das mir etwas bedeutet, herunterzumachen, tatsächlich alles, das mir immer etwas wert gewesen ist, in den Schmutz zu ziehen, wo doch nur mein Name und die Tatsache, daß ich Burgschauspieler bin, ausgeñützt werden und wie sehne ich mich in Wirklichkeit nicht einmal so sehr nach Ruhe, als nach dem tatsächlichen Inruhegelassensein. [...] Aber dazu hätte ich nicht von meinen, sondern von ganz anderen Eltern geboren werden und ich hätte in ganz anderen Verhältnissen aufwachsen müssen, in der freien Natur, [...] nicht in der Künstlichkeit. Denn wir alle sind in der Künstlichkeit aufgewachsen, in dem heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit, nicht nur ich, der ich zeitlebens darunter gelitten habe, sagte der Burgschauspieler auf einmal, alle hier [...].“ (H 186f.)*

Zahlreiche Forschungstexte haben den Begriff ‚Künstlichkeit‘ aufgegriffen und auf verschiedene Arten verwendet, nicht selten jedoch, ohne diesen vorher zu definieren. An dieser Stelle soll daher zunächst eine Definition des Begriffes erfolgen, die der Bedeutung im Roman gerecht wird:

*‚Künstlich‘ ist eine Verhaltensweise, wenn sie wesentlich darauf abzielt, ein selbst entworfenes Bild der eigenen Person in einer Gesellschaft oder in der Öffentlichkeit zu erzeugen oder zu festigen, häufig mit dem Ziel, die gesellschaftliche oder öffentliche Anerkennung zu steigern. Anders gesagt: Eine Person/Figur bedient sich der ‚Künstlichkeit‘, wenn ihre Handlung wesentlich*

---

<sup>156</sup> Vgl. Fleischmann 1991: 271-274.

<sup>157</sup> Ebd., S. 274.

*durch die Intention bestimmt ist, die Beurteilung der eigenen Person durch andere Personen/Figuren den eigenen Wünschen entsprechend zu beeinflussen.*

Dass die Kritik an der Künstlichkeit anderer Figuren einen wichtigen Teil der Gedanken des Protagonisten ausmacht, soll nun anhand einiger Textstellen deutlich gemacht werden: In der Mitte des Romans, kurz bevor der Erzähler sich in das Speisezimmer begibt, beschuldigt er in einem rund sieben Seiten umfassenden Gedankengang (vgl. H 102-108) vor allem das Ehepaar Auersberger der Künstlichkeit. Der Gedankengang beginnt wie folgt:

„Den Anschein von allem haben sich diese Leute [das Ehepaar Auersberger, J. H.] immer gegeben, wirklich gewesen sind sie nichts und einmal geben sie sich den Anschein, gebildet zu sein und sind es nicht, und einmal den Anschein, wie gesagt wird, musisch zu sein und sind es nicht, und einmal den Anschein, menschlich zu sein und sind es nicht, dachte ich. Und sie haben sich auch immer nur den Anschein gegeben, liebenswürdig zu sein, denn sie sind ja nicht liebenswürdig. Und vor allem geben sie sich den Anschein, natürlich zu sein und sind niemals natürlich gewesen, alles an ihnen war immer nur die Künstlichkeit selbst [...].“ (H 102f.)

Der Vorwurf der Künstlichkeit, den der Erzähler im Zitat vor allem mit der Formulierung ‚Sich den Anschein geben‘ vorträgt, erstreckt sich auf mehrere Bereiche und wird, nachdem die Vorwürfe zunächst nur auf die Gastgeber abzielen, später auch auf alle anderen Gäste des Abendessens ausgeweitet (vgl. H 104): Nachdem der Erzähler zunächst gedanklich feststellt, dass bei den Auersbergers sowohl die Lektüre philosophischer und literarischer Texte als auch die eigene Ehe nur zum Zwecke des Anscheins vorgespielt seien, erweitert er den Kreis der Beschuldigten auf alle Gäste und stellt fest, dass es den sich der Künstlichkeit schuldigen Gästen an „Mut“ (H 104), „Kraft“ (H 104) und „Wahrheitsliebe“ (H 104) fehle. Stattdessen folgen sie der „Mode“ (H 105), etwa indem sie Ludwig Wittgenstein zu lesen vorgeben. „Die Künstlichkeit aller an jenem Abendessen Teilnehmenden sowie der dabei herrschenden Atmosphäre tritt mit jeder Buchseite deutlicher hervor. Allein der ständig wiederholte Begriff ‚künstlerisches Abendessen‘, der auch noch stets durch Kursivdruck hervorgehoben wird, stellt diesen Eindruck des Künstlichen her.“<sup>158</sup> Anschließend richten sich die Vorwürfe wieder gegen das Ehepaar Auersberger, die sich nur den Anschein des Aristokraten- und Künstlertums geben – er bezeichnet sie als „Aristokraten-Kopisten“ (H 105) – sowie den Anschein des

---

<sup>158</sup> Link 2000: 36.

Mäzenatentums, auch wenn er feststellt, dass die Eheleute ihn damals mit ihrer Unterstützung tatsächlich gerettet haben. Auch das Abendessen sei nicht wirklich zu Ehren des Schauspielers veranstaltet, sondern vielmehr, damit sich das Ehepaar gesellschaftlich „in Szene setzen“ (H 107) könne.

Dass die Eheleute dem Erzähler-Ich mit ihrer Tätigkeit als Mäzene tatsächlich aus einer Notlage geholfen haben, spielt für den Vorwurf der Künstlichkeit dabei keine Rolle: „Die auersbergerische Ausplünderungskur hat mich damals, vor dreißig Jahren, gesund (wenn auch nicht glücklicher) gemacht, dachte ich“ (H 106), sagt der Ich-Erzähler, und gibt damit nicht nur zu, dass das Ehepaar ihm geholfen hat, sondern unterstreicht durch den Neologismus ‚Ausplünderungskur‘ zugleich, dass es nicht altruistische, sondern egoistische Motive gewesen seien, die die Auersbergers zu ihrer Unterstützung des Protagonisten bewegten. Die äußerlich altruistische Handlung dient dabei nur der Erzeugung eines philanthropen Anscheins, ist jedoch durch egoistische Beweggründe motiviert und muss daher dem Vorwurf der Künstlichkeit anheimfallen.

Manfred Mittermayer hat in Anlehnung an ein Zitat aus Bernhards Erzählung *Wittgensteins Neffe* für die Praktik des Vorwerfens von Verfehlungen den Begriff „Bezeichnung“<sup>159</sup> eingeführt. In *Holzfällen* werden mehrere Figuren – neben dem Ehepaar Auersberger etwa Jeannie Billroth und Anna Schreker – vom Erzähler-Ich der oben beschriebenen Künstlichkeit bezichtigt. Als Ausgangspunkt der Bezeichnungen der Figur Wittgenstein nennt Mittermayer „eine grundsätzlich feindliche Einstellung fast der gesamten Lebenswelt“<sup>160</sup>, die an dieser Stelle für *Holzfällen* jedoch etwas präzisiert werden muss: Denn ob ein großer Teil der Textwelt tatsächlich feindlich eingestellt ist, ist für die Bezeichnung-Praktik des Erzähler-Ichs in *Holzfällen* weniger relevant als der Umstand, dass die Umwelt vom Protagonisten als eine ihm gegenüber feindlich eingestellte wahrgenommen wird. So geht er davon aus, dass Jeannie Billroth ihn genauso hasse, wie er sie (vgl. H 134), und deutet auch ihr Lächeln ihm gegenüber während des Begräbnisses als „vernichtendes“ (H 137). Gleiches gilt für alle beim Abendessen anwesenden Gäste:

---

<sup>159</sup> Mittermayer 2011.

<sup>160</sup> Ebd., S. 26.

„Tatsächlich verberge ich ja meine Abneigung gegen alle diese Leute, auch gegen die Auersbergerischen selbst, nicht, sagte ich mir auf dem Ohrensessel, im Gegenteil, alle fühlen, daß ich sie verabscheue, daß ich sie hasse. Sie sehen, daß ich sie hasse, sie hören es. Umgekehrt hatte ich den Eindruck, daß alle diese Leute gegen mich sind, in allem, das ich an ihnen sah und in allem, das ich von ihnen hörte, war Abneigung gegen mich, sicher sogar Haß. Die Eheleute Auersberger haßten mich, sie hatten begriffen: ich war der voreilig eingeladene Schönheitsfehler dieses Abendessens und sie fürchteten nur den Augenblick, in welchem der Burgschauspieler eintritt und sie alle zu Tisch bitten und mit dem Abendessen anfangen. Sie sahen: ich bin ihr Beobachter, der widerwärtige Mensch, der es sich im Ohrensessel bequem gemacht hat und im Schutze des Halbdunkels des Vorzimmers sein ekelhaftes Spiel treibt, die auersbergerischen Gäste mehr oder weniger *auseinanderzunehmen*, wie gesagt wird.“ (H 53)

Die Annahme, dass ein großer Teil der Umwelt feindlicher Gesinnung ist, entstammt der Gedankenwelt des Autors Thomas Bernhard. Die Wahrnehmung des Protagonisten ist hier durch die Wahrnehmung des Autors geprägt, Bernhard verarbeitet eigene gedankliche Strukturen in seinem Protagonisten. „Ich und meine Arbeit haben so viele Feinde, wie Österreich Einwohner hat, die Kirche, die Regierung auf dem Ballhausplatz und das Parlament auf dem Ring eingeschlossen. Abgesehen von ein paar Ausnahmen“<sup>161</sup>, zitiert Mittermayer einen 1982 erschienenen Beitrag Bernhards aus dem Literaturalmanach des Residenz Verlags, der die Wahrnehmung des Autors deutlich macht.<sup>162</sup>

Aus dem letzten *Holzfällen*-Zitat wird zudem deutlich, dass der Erzähler nicht nur seine Umwelt als ihm gegenüber feindlich eingestellt wahrnimmt, sondern dass auch er selbst ihr gegenüber feindlich eingestellt ist – eine weitere Voraussetzung der Bezeichnung-Praktik des Protagonisten, die ihren Ursprung wiederum im Überzeugungssystem des Autors hat, der etwa auf ständigem Kriegsfuß mit dem Staate Österreich und der katholische Kirche stand, um nur zwei Beispiele zu nennen.<sup>163</sup> Die Bezeichnung ist Schutzmechanismus und Selbstbehauptung gleichermaßen: „[D]ie Selbstbehauptung gegen eine prinzipiell feindliche Umwelt wird zur Selbst-Konstitution mithilfe des unbedingt erforderlichen sprachlichen Widerstands, will man nicht selbst unter die Räder der unterstellten Angriffe durch die Anderen kommen.“<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> Ebd.

<sup>162</sup> Vgl. ebd.

<sup>163</sup> Vgl. Fleischmann 1991: 60.

<sup>164</sup> Mittermayer 2011: 26.



Die Kritik an der Künstlichkeit, maßgeblicher Bestandteil des Textkonzeptes von *Holzfällen*, wird wesentlich durch den Ich-Erzähler geübt. Dabei bezieht er aber nicht nur andere Figuren der Künstlichkeit, sondern auch sich selbst, etwa wenn er seine Erschütterung über die Todesnachricht Joanas während des Telefonates mit der Gemischtwarenhändlerin als gespielt bezeichnet (vgl. H 65). Und auch seine Reaktion auf die Mitteilung durch die Auersbergers, Joana habe sich das Leben genommen, sei gespielt gewesen:

„Ich wußte zu diesem Zeitpunkt schon viel mehr als die Eheleute Auersberger über den Selbstmord der Joana und tat doch vor den Eheleuten Auersberger so, als wüßte ich darüber gar nichts, nicht das geringste; ich hatte so ahnungslos getan, daß die Eheleute Auersberger das Gefühl haben mußten, ich sei über den Selbstmord der Joana schockiert, während ich den Schock über den Selbstmord der Joana gegenüber den Eheleuten Auersberger auf dem Graben *nur gespielt* hatte, dachte ich jetzt auf dem Ohrensessel.“ (H 66)

Auch die bereits erwähnte Verabschiedung des Erzähler-Ichs von der Auersberger kann unter dem Stichwort Künstlichkeit zusammengefasst werden. Die Handlungen des Protagonisten während der Verabschiedung – etwa der Kuss auf die Wange der Gastgeberin oder die Bekundung, das Abendessen sei ihm „ein *Vergnügen* gewesen“ (H 195) – widersprechen den von ihm wiedergegebenen Gedanken und Empfindungen des Erzählers bezüglich des Abends und sind dementsprechend ebenso gespielt, wobei dem Text nicht zu entnehmen ist, warum sich Innenwelt und Handlung des Protagonisten hier so stark widersprechen.

Die angeführten Beispiele, in denen sich der Protagonist selbst der von ihm verhassten Künstlichkeit schuldig macht, gehören zu den wenigen Textpassagen, in denen der Protagonist sozial aktiv wird. Das zeigt, dass auch er – wenn er in direkten Kontakt mit anderen Figuren kommt – die Künstlichkeit nicht vermeiden kann. Sich dessen bewusst, verbringt er folglich auch einen Großteil des künstlerischen Abendessens zurückgezogen, sich auf die Rolle des Beobachters verschreibend, der zwar einen ständigen gedanklichen Monolog führt, den Dialog und die soziale Interaktion jedoch meidet. Dieser Deutung entspricht auch die Wahl des dem Roman vorangesetzten Zitates von Voltaire: „Da ich nun einmal nicht imstande war, die Menschen vernünftiger zu machen, war ich lieber fern von ihnen glücklich.“ (H 6) Die Künstlichkeit ist in *Holzfällen* ein Teil menschlicher Interaktion, der nicht getilgt werden kann. Weil die

Künstlichkeit in der Gesellschaft nicht verhindert werden kann, wählt der Protagonist die soziale Distanz.

## 8.2. Nicht erreichter Anspruch und Verrat am Höchsten

Der Erzähler bezichtigt die anderen Figuren aber nicht nur der Künstlichkeit. Er kritisiert die Kunstschaffenden auch dafür, dass sie ihrem eigenen künstlerischen Anspruch nicht gerecht werden und ihr Talent nicht voll genutzt haben: Den Komponisten Auersberger kritisiert er vor allem dafür, dass dieser sich – obwohl durchaus talentiert (vgl. H 62) – für die finanzielle Sicherheit in Form einer Ehe mit einer reichen Frau entschied und dadurch, sowie durch seinen exzessiven Alkoholkonsum, sein Potential vergeudet habe. Er sei „schon in der Mitte der Fünfzigerjahre in der Webernfolge steckengeblieben“ (H 62), sei nur Epigone und kein Genie, wie der Erzähler einst geglaubt habe. (Vgl. H 62) „[E]r ist verkommen, hat alles in ihm, selbst das Musikalische, das ihm einmal das Höchste gewesen war, mit den Jahren seiner krankhaften Trunksucht, verlüdern lassen, dachte ich, auf dem Ohrensessel sitzend.“ (H 26) Auch Jeannie Billroth und Anna Schreker kritisiert der Erzähler für ihren künstlerischen Werdegang, sie haben sich gegen den „Genie-Weg“ (H 157) und für das Staatskünstlertum und die künstlerische Mittelmäßigkeit entschieden. (vgl. H 156f.) „Die Schreker wie die Jeannie haben, so denke ich, durch ihre mir auf einmal augenfälligen Anbiederungen an den Staatsapparat, nicht nur sich selbst, sondern die ganze Literatur verraten, wie ich damals gedacht habe und wie ich heute denke und das verzeihe ich ihnen nicht und nie [...].“ (H 157) Diese „verabscheuungswürdige Staatsanbiederungskunst als Literatur“ (H 157) erschöpfe sich mehr im „Treppensteigen in den subventionsgebenden Ministerien“ (H 159) als in der Produktion von genialer Kunst.<sup>165</sup>

Thomas Bernhard hat die staatliche Förderung von Künstlern in einem Interview mit Krista Fleischmann ebenfalls stark kritisiert. „Keine Förderung künst-

---

<sup>165</sup> Vgl. speziell zur Figur Jeannie Billroth auch Pfabigan 2009: 322.

lerischer Belange!“<sup>166</sup>, fordert der Autor, denn Subvention sei der Grund für den schlechten Zustand der Kunst, speziell in Österreich:<sup>167</sup>

„Ich bin gegen jede Subvention, gegen jede Rentnerei, und Künstlern soll man überhaupt keinen Groschen zahlen. Das wär‘ das Ideale, dann wird vielleicht was draus werden. Künstlern soll man die Türen, durch die sie gehen wollen, absolut versperren und zumachen. Man soll Ihnen gar nichts geben, sondern bei der Tür hinausschmeißen. Das wird nicht gemacht, und drum ist hier eine schlechte Kunst und eine schlechte Literatur. Sie kriechen irgendwo in eine Zeitung hinein, in irgendein Ministerium, treten als Genie an und landen auf Zimmer 463 mit Aktentragen, weil sie versorgt sind bis zum Lebensende. Na, da kann man ja kein gut’s Buch mehr schreiben.“<sup>168</sup>

Die Subvention nehme den Kunstschaffenden den Hunger und den Ehrgeiz: „Ein Schriftsteller, der nur aus sich selber heraus lebt, arbeiten muß, der wird auch was leisten. Aber wenn er weiß, ich brauch‘ eh nichts tun, weil am ersten kommt die Rente vom Ministerium oder irgendein Rentenzuschuß, – das ist doch alles furchtbar.“<sup>169</sup>

So erklärt Bernhard die Unabhängigkeit – in gewohnt übertreibender und verabsolutierender Art – zur notwendigen Bedingung für eine wertvolle Kunst- und Literaturproduktion.<sup>170</sup> Eine Bedingung, die er nach eigener Beurteilung erfülle:

„Ich war immer ein freier Mensch, ich hab‘ keine Rente und schreib‘ meine Bücher auf völlig natürliche Weise, entsprechend meinem Lebenswandel, der garantiert anders ist als der Lebenswandel aller dieser Leute. Nur wer wirklich *unabhängig* ist, kann im Grund wirklich *gut schreiben*. Weil wenn Sie abhängig sind von irgend’was, wird man das in jedem Satz spüren. Die Abhängigkeit lähmt jeden Satz, den Sie hinschreiben. So gibt’s lauter lahme Seiten, lauter lahme Bücher, weil die Leute einfach abhängig sind: Eine Ehefrau, eine Familie, drei Kinder, Geschiedene, ein Staat, eine Firma, eine Versicherung, der Chef. Können Sie schreiben, was Sie wollen, es ist immer Abhängigkeit spürbar, und dadurch ist es schlecht, gelähmt, lahm.“<sup>171</sup>

Folglich hat er auch versucht, dieses Selbstbild in der Öffentlichkeit zu festigen: Zwar nahm Bernhard im Laufe seiner schriftstellerischen Karriere einige Preise an – vor allem in der Spätphase seines Werkes war er aber bemüht, Aus-

---

<sup>166</sup> Fleischmann 1991: 196.

<sup>167</sup> Vgl. ebd.

<sup>168</sup> Ebd.

<sup>169</sup> Ebd., S. 198.

<sup>170</sup> Feulner weist darauf hin, dass diese Überzeugung ihr Vorbild in der Romantik habe: „Dabei beruhen die Beschreibungen der Künstler auf dem romantischen Denkmodell, dass sich künstlerische Existenz und bürgerliches Leben, künstlerische Authentizität und gesellschaftliche Integration ausschließen.“ Feulner 2010: 213.

<sup>171</sup> Fleischmann 1991: 194f.

zeichnungen, Förderung und öffentliche Dekoration abzulehnen. So lehnte er denn auch 1986 einen ihm angetragenen Professorentitel mit folgender, drastischer Begründung in einem Brief vom 27. März 1986 ab:

„Sehr geehrter Herr Dr. Temnitschka,  
Ich nehme seit über zehn Jahren weder Preise noch Titel an und naturgemäß auch nicht Ihren lächerlichen Professorentitel. Die Grazer Autorenversammlung ist eine Versammlung von untalentierten Arschlöchern.  
Mit freundlichsten Grüßen  
Ihr  
gez. Thomas Bernhard“<sup>172</sup>

Diese ablehnende Einstellung gegenüber der Förderung und Unterstützung von Künstlern und die Betonung der Wichtigkeit von Unabhängigkeit für die künstlerische Produktion hat der Autor in die Gedankenwelt seines Erzähler-Ichs eingewoben, was etwa daran deutlich wird, dass er dem Komponisten Auersberger vorwirft, er habe den hohen Kunstanpruch gegen die finanzielle Sicherheit und damit die Abhängigkeit von einer Ehefrau eingetauscht. Auch der Protagonist betont am Beispiel des Reisens den Stellenwert, den er der Unabhängigkeit zuschreibt: „[I]ch hatte alle Vorschläge von Freunden, mit ihnen zum Begräbnis nach Kilb zu fahren, abgelehnt, Unabhängigkeit geht mir über alles und ich hasse beinahe nichts mehr, als mich Leuten mit einem Auto anzuschließen und diesen Leuten dann auf Gedeih und Verderb ausgeliefert zu sein.“ (H 39) Auffällig ist auch, dass sich dieser Gedanke zur Unabhängigkeit in den *Parerga und Paralipomena* Schopenhauers wiederfindet, und zwar in sehr ähnlicher Weise im Anhang seiner *Skizze einer Geschichte der Lehre vom Idealen und Realen*<sup>173</sup>. Schopenhauer begründet dort – nachdem er im Hauptteil des Aufsatzes einen philosophiegeschichtlichen Überblick über das „Problem vom Idealen und Realen“<sup>174</sup> liefert – warum Fichte, Schelling und Hegel keine Berücksichtigung in seinem Überblick finden: Sie seien keine Philosophen, sondern nur Sophisten.<sup>175</sup>

„[S]ie wollten scheinen, nicht seyn, und haben nicht die Wahrheit, sondern ihr eigenes Wohl und Fortkommen in der Welt gesucht. Anstellung von den Regierungen, Honorar von Studenten und Buchhändlern und, als Mittel zu die-

---

<sup>172</sup> Bernhard 2011: 242.

<sup>173</sup> Arthur Schopenhauer: *Skizze einer Geschichte der Lehre vom Idealen und Realen*. In: *Parerga und Paralipomena I*. Erster Band. Zürich: Diogenes 1977 (= Arthur Schopenhauer. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Band VII), S. 9-39.

<sup>174</sup> Ebd., S. 11.

<sup>175</sup> Vgl. ebd., S. 30.

sem Zweck, möglichst viel Aufsehn und Spektakel mit ihrer Scheinphilosophie, – Das waren die Leitsterne und begeisternden Genien dieser Schüler der Weisheit. Daher bestehn sie nicht die Eintrittskontrolle und können nicht eingelassen werden in die ehrwürdige Gesellschaft der Denker für das Menschengeschlecht.“<sup>176</sup>

Dieses Zitat Schopenhauers erinnert stark an die Vorwürfe, die das Erzähler-Ich gegenüber seinen ehemaligen Weggefährten geltend macht. So wie Schopenhauer es Fichte, Schelling und Hegel vorwirft, wirft auch der Ich-Erzähler den Schriftstellerinnen Billroth und Schreker vor, sich für die finanzielle Sicherheit in Form von staatlicher Unterstützung entschieden zu haben. Schopenhauer führt diese Untauglichkeit für philosophische – und auch künstlerische – Belange auf die Verfehlung zurück, im Dienste des Willens zu stehen.<sup>177</sup> Philosophie und Kunst nach Schopenhauerschem Ideal machen hingegen „gerade zur ersten Bedingung, daß der Intellekt bloß aus eigenem Antriebe thätig sei und, für diese Zeit der Thätigkeit, aufhöre, dem Willen dienstbar zu seyn, d. h. die Zwecke der eigenen Person im Auge zu haben.“<sup>178</sup> Die Wahrheitsliebe darf nach Schopenhauer nicht an Bedingungen geknüpft sein, muss vielmehr „unbedingt, ohne Vorbehalt, über Alles, ja, nöthigenfalls, Allem zum Trotz“<sup>179</sup> Bestand haben.<sup>180</sup> Das Attribut der „Wahrheitsliebe“ (H 104) spricht auch der Ich-Erzähler den Gästen des Abendessens ab. Die Bedeutung Arthur Schopenhauers für den Schriftsteller Thomas Bernhard wurde bereits betont. Ob und inwieweit Bernhard auch diesen Aufsatz Schopenhauers rezipiert hat, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht ermittelt werden. Ein direkter Einfluss des Aufsatzes auf den Roman *Holzfällen* soll daher hier trotz deutlicher Parallelen weder postuliert noch ausgeschlossen, sondern lediglich als Anregung zu weiterer Forschung gegeben werden, die sich intensiver als diese Arbeit mit dem Einfluss Schopenhauers auf Bernhards Werk beschäftigt. Bestehen bleibt jedoch die These, dass der Gedankengang des Erzähler-Ichs zur Schädlichkeit der Abhängigkeit für die künstlerische Tätigkeit dem Bernhardschen Überzeugungssystem entstammt.

---

<sup>176</sup> Ebd.

<sup>177</sup> Vgl. ebd.

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Ebd., S. 31.

<sup>180</sup> Vgl. ebd.

In der Kritik, die Bernhard durch seinen Erzähler an der finanziellen Sicherheit und Abhängigkeit zulasten genialer künstlerischer Produktivität vermittelt, wird zudem der Vorwurf der Künstlichkeit laut, denn die Figuren Anna Schrecker und Jeannie Billroth haben selbst einst mit Verachtung von der Gemeinmachung mit dem Staat gesprochen, bevor sie aufgrund eines „angeborenen Charaktersversagen[s]“ selbst diesen Weg eingeschlagen haben. (vgl. H 157) Anspruch und Wirklichkeit klaffen hier weit auseinander, ein laut Mittermayer typischer Anlass für die Bezeichnung durch die Bernhardschen Protagonisten.<sup>181</sup> Eine Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit tut sich auch auf, wenn Billroth, obwohl sie „mehr oder weniger skrupellos über Nacht die Literatur in sich umgebracht [hat] für ihre absolut niederträchtige[...] Staatspfründnerexistenz[...]“ (H 158), mit dem Anspruch auftritt, „die größte Schriftstellerin, ja Dichterin Österreichs zu sein“ (H 36) und „in ihrem letzten Roman einen Schritt weiter gegangen [zu sein] als die Virginia Woolf“ (H 36), während sie doch nur „epigonalen Kitsch“ (H 159), „eine wertlose sentimentale Prosa und genauso wertlose sentimentale Gedichte“ (H 139) produziere. Bernhard prangert hier einen „Verrat der Intellektuellen“<sup>182</sup> an, ein „Einschwenken der Avantgarde auf die bisher bekämpften Positionen, das mitverantwortlich ist für die Sterilität des österreichischen Kulturlebens in den ‚gefährlichen und hilflosen und stumpfsinnigen Achtzigerjahren‘.“<sup>183</sup> „Unheilvolle Koalitionen zwischen dem damals sozialdemokratisch regierten Staat und den Intellektuellen, ein tatsächliches Kennzeichen der ‚Ära Kreisky‘, das Bernhard mehrfach anprangerte, werden hier einer übersteigerten Kritik auf der Basis der Orientierung am ‚Höchsten‘ unterzogen.“<sup>184</sup> Dieses ‚Höchste‘ wird in *Holzfällen* überwiegend negativ bestimmt, und zwar dadurch, dass die Voraussetzungen, unter denen die künstlerische Hervorbringung jenes Höchsten *nicht* möglich ist, angeprangert werden. Aus dieser negativen Bestimmung lässt sich jedoch schließen, dass das Höchste nur erreichbar ist, wenn der Künstler oder die Künstlerin vollkommen unabhängig im oben beschriebenen Sinne ist und seine Wahrheitsliebe nicht an Bedingungen geknüpft, sondern absolut ist.

---

<sup>181</sup> Vgl. Mittermayer 2011: 28.

<sup>182</sup> Pfabigan 2009: 316.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Ebd.

Es ist jedoch nicht nur das Auseinanderklaffen zwischen Anspruch und Wirklichkeit, das den Erzähler gegen die Künstlerinnen und Künstler aufbringt, sondern auch die Tatsache, dass er einst selbst an die künstlerische Größe seiner ehemaligen Weggefährtinnen und -gefährten geglaubt hat:<sup>185</sup>

„Und wir empfinden es als nichts anderes, als eine gemeine Unerträglichkeit, daß dieser Mensch, den wir so lange verehrt, wenn nicht gar wirklich geliebt haben und der uns sozusagen die Augen und die Ohren für alles und also die ganze Welt, und vor allem für die künstlerische Welt geöffnet hat, am Ende eine so miserable eigene Kunst gemacht hat, einen fürchterlichen Dilettantismus betrieben hat selbst, während er ununterbrochen nur von dem *höchsten* und von dem *allerhöchsten Anspruch* gesprochen und uns selbst in diesem höchsten und allerhöchsten Anspruch gelenkt und erzogen hat so viele Jahre.“ (H 139f.)

Hass und Abneigung des Protagonisten resultieren also auch daraus, dass dieser sich von seinen einstigen Mentoren hintergangen fühlt. (vgl. H 140)

### 8.3. Der Geistesmensch als Zentrum der Romane Bernhards

Ein Blick auf das epische Gesamtwerk Bernhards geschah auf den zurückliegenden Seiten nur in Ansätzen, stattdessen wurde versucht, *Holzfällen* isoliert zu betrachten. Mit Blick auf das Literaturprogramm Bernhards muss jedoch auch das Gesamtwerk Berücksichtigung finden, was nachfolgend anhand eines Begriffes, der auf praktisch alle Prosatexte und Dramen des Autors angewendet und durch diese geprägt wurde, geschehen soll. Es ist der Begriff ‚Geistesmensch‘, der sich in der Forschung als Bezeichnung für die Protagonisten Bernhardscher Werke eingebürgert hat. Bernhard Sorg definiert ihn wie folgt:

„Bernhards Werke sind – in einer eigentümlichen, noch näher zu bestimmenden Modernität – zentriert um eine in den äußeren Umständen jeweils differente, im Kern aber stets identische Gestalt: die des von den siebziger Jahren an so genannten ‚Geistesmenschen‘, des Intellektuellen und Künstlers oder Pseudo-Künstlers. [...] Der Geistesmensch, in prekärer Balance zwischen genialischer Erkenntnis und monomanischer Verblendung, konstruiert in strikter Abwendung von den herrschenden Moden und in lebenslanger Haßliebe zu Familie und Staat (wofür pragmatisch fast immer Österreich steht) seine eigene Welt der Kunst und Wissenschaft, meist beschäftigt mit einem unterschiedlich definierten und zu unterschiedlichen Graden der Vollendung gebrachten Projekt. Selten nur gelingt die intendierte Realisation; in teils tragischen, teils komischen Zügen entsteht das Bild des Großen[sic] Unzeitgemäßen, dessen

---

<sup>185</sup> Vgl. Mittermayer 2011: 27.

eigentliche Epoche die imaginäre der großen Kunst und Philosophie ist, an die sich selbst anzuschließen sein eigentliches Telos ist.“<sup>186</sup>

Hajo Eickhoff führt folgende Definition an:

„Im Geistesmenschen zeigt Bernhard, wie Natur und Kultur am Menschen arbeiten. Wie die Natur ihn grausam und verbrecherisch macht. Wie einerseits die Kultur die Natur verstärkt und andererseits der Geistesmensch mit den Kräften der Kultur, dem geistigen Vermögen, dem Verhängnis des Daseins entgegenarbeitet. Kompromißlos sucht der Geistesmensch nach dem Sinn des Lebens. Er findet ihn im Gegenentwurf zur Gesellschaft und zur Natur. Seine Erlösung liegt im Alleinsein. Um sich zu retten, entwirft er den Kosmos nach den Gesetzen des Schmerzes und der Melancholie. Der Geistesmensch ist ein Schema. Nicht das Bild eines Menschen. Eine Gestalt hat er nicht. Das Schema ist so flexibel, daß es Variationen des Geistesmenschen fassen kann. Nur das Charakteristische liegt fest.“<sup>187</sup>

Diese Definitionen treffen freilich nicht in Gänze auf den Protagonisten von *Holzfällen* zu, mit Grabher soll an dieser Stelle zudem darauf hingewiesen werden, dass der Begriff gerade dadurch, dass er in der Forschung so etabliert ist, stets auch die Gefahr einer undifferenzierten Anwendung auf alle Bernhardschen Protagonisten birgt.<sup>188</sup> Er soll hier jedoch nicht als starres Etikett, sondern als dynamischer Begriff zur Bezeichnung des Protagonisten genutzt werden, der weniger durch die obenstehenden Definitionen, als vielmehr durch die Ausführungen dieser Arbeit zum Erzähler-Ich textspezifisch mit Leben gefüllt wird. Dass die Protagonisten Bernhards in den zahlreichen Werken dabei viele Ähnlichkeiten und Analogien aufweisen, jedoch auch Unterschiede, soll in diesem Abschnitt exemplarisch gezeigt werden. Der Geistesmensch

---

<sup>186</sup> Bernhard Sorg: Thomas Bernhard. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt 1994, S. 801-819, hier: S. 801. Dass der Geistesmensch stets der Mittelpunkt der Werke Bernhards sei und das „Sujet“ darstelle, konstatiert auch Oliver Jahraus: „Bernhard erzählt und inszeniert keine Geschichten, sondern er erzählt und inszeniert Figuren.“ Oliver Jahraus: Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geistesmenschen im Werk Thomas Bernhards. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau 2002, S. 65-82, hier: S. 70. Jahraus sieht den Geistesmenschen als „Textkonstitutionsprinzip“, „eine aus dem Text philologisch eruierbare Struktur von Kommunikationsverhältnissen, aus der heraus an den Texten selbst ihre eigene Entstehung oder mehr noch: ihre Konstitution abzulesen ist.“ Ebd., S. 69f. Und Jahraus geht noch weiter: „Indem Bernhard den Figurentypus des Geistesmenschen erfindet, schafft er einen Figurentypus, der ihm seine Texte – sozusagen wie von selbst – schreibt.“ Ebd., S. 71.

<sup>187</sup> Hajo Eickhoff: Die Stufen der Disziplinierung. Thomas Bernhards Geistesmensch. In: Thomas Bernhard – die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold/Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 155-162, hier: S. 157.

<sup>188</sup> Grabher 2004: S. 381. Auch Pfabigan weist auf Probleme hin, die die unreflektierte Benutzung des Begriffes ‚Geistesmensch‘ mit sich bringen kann. Vgl. Alfred Pfabigan: Der Platz von Holzfällen innerhalb der Ordnung des Gesamtwerks von Thomas Bernhard. In: Etudes Germaniques 2 (1995), S. 161-173, hier: S. 166.



stellt einen wesentlichen Teil des Bernhardschen Literaturprogrammes dar, auch in *Holzfällen* bildet er das Zentrum des Romans. Dass er den Mittelpunkt bildet, wird im hier gegenständlichen Roman vor allem durch die oben behandelte Erzählperspektive realisiert. „Beobachten, Denken und Werten“<sup>189</sup> des Erzählers bilden die Hauptbausteine des Prosatextes, um den Protagonisten herum wird die restliche Textwelt konstruiert, ebenso alle anderen Figuren, die dem Protagonisten Kontur verliehen, indem sie eine Folie für seine Praktiken, wie das Beobachten oder Beichtigen, bilden.<sup>190</sup> Der Geistesmensch als Zentrum des Romans bildet folglich das Rückgrat des Textkonzeptes von *Holzfällen*, den „Knotenpunkt, an dem die Hauptlinien des Werkes – Figurenrede, Texte- und Redegegenstand, sämtliche vertretenen Gattungen sowie zuletzt die Vorstellungen des Autors als Urheber der Texte – idealtypisch zusammenkommen“<sup>191</sup>. Diese Feststellung ist auch für die eingangs gestellte Frage, wie der Autor seine Lebenserinnerungen im Roman verarbeite, relevant: Denn wenn der Geistesmensch das Zentrum des Romans bildet und die anderen Figuren um diesen herum konstruiert werden, dann spricht vieles dafür, dass Bernhard die von ihm genutzten Wirklichkeitspartikel – also vor allem die realen Personen, die er sozusagen als ‚Rohstoff‘ für *Holzfällen* verwendete – dergestalt weiterentwickelte, dass sie geeignete Objekte für die Beobachtungs-, Reflexions- und Wertungspraktiken des Erzähler-Ichs darstellen. Die Weiterentwicklung sei, so Bernhard, „ein *literarischer* Vorgang, ein sogenannter *künstlerischer*“<sup>192</sup>, das Resultat weniger eine versuchte Abbildung realer Personen, als vielmehr die Schaffung „klassische[r] Beispiele einer klassischen Situation in Österreich, von Leuten, die schreiben, Musik machen, tanzen, Kultur machen“<sup>193</sup>. Oder, um es noch einmal mit Bernhards Worten zu sagen: „Das

---

<sup>189</sup> Pail 1988: 58.

<sup>190</sup> Dazu auch Reuter 2013: S. 195: „Das Genie ist durch seine prinzipielle Andersheit definiert, durch die es sich von der Gesellschaft abhebt. Ohne die breite Masse wäre das Genie deshalb undenkbar, da beide in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Erst am Beispiel eines Durchschnittsmenschen lässt sich die ‚wahre‘ Größe des Genies ermes- sen.“ Reuter weist damit auch auf die Nähe der Geistesmenschen zum Geniegedanken hin.

<sup>191</sup> Ebd., S. 115.

<sup>192</sup> Fleischmann 1991: 172.

<sup>193</sup> Ebd., S. 168. Dass Bernhard hier mit der Wahl des Wortes ‚Beispiel‘ nicht ein Beispiel in Form einer aus der Realität herausgegriffenen Szene oder Person meint, sondern vielmehr ein konstruiertes Exempel, wird deutlich, wenn man sich die Frage anschaut, die Bernhard mit dem zitierten Satz beantwortet: „Inwieweit sind denn die Personen oder die Figuren, die in diesem Buch beschrieben werden, Menschen, denen Sie in der Vergangenheit begegnet sind, inwieweit sind sie Beispiele für Situationen oder für eine Geisteshaltung?“ Ebd. S.

Buch ist halb erfunden und halb wahr, das ist eine Mischung, also was soll das.“<sup>194</sup>

Die Themen, die der Erzähler in *Holzfällen* behandelt, wie etwa die Künstlichkeitskritik oder die Verurteilung der Gemeinmachung mit dem Staat, entstammen dem Überzeugungssystem des Autors und sind zu einem gewissen Grad auch im Kontakt und der Beschäftigung des Autors mit den realen Personen aus der „Wiener Gesellschaftshölle“ (H 8) gereift. Wiedergegeben werden sie größtenteils durch die Figur des Erzählers, wie Bernhard im Interview mit Krista Fleischmann andeutete: Auf die Frage der Journalistin, wo die Position des Autors in *Holzfällen* zu finden sei, antwortet dieser: „Die is‘ *auch* da drinnen, nicht. Kann ich ja jetzt net schildern. Das ist die des Schreibenden, der den Schneeball macht und ganz klein ist, und dann wirft er ihn hin. Er weiß zwar, *wo* er‘n hinwirft, und daß das zwangsweise größer wird.“<sup>195</sup> Der Schreibende ist das Erzähler-Ich, dass sich am Ende des Romans vornimmt, über den Abend zu schreiben, „egal was, nur *gleich* und *sofort* über dieses *künstlerische Abendessen* in der Gentzgasse schreiben, *sofort*, dachte ich, *gleich* immer wieder, durch die Innere Stadt laufend, *gleich* und *sofort* und *gleich* und *gleich*, bevor es zu spät ist.“ (H 199)

Die Textkomponente Geistesmensch ist eine für sämtliche Prosawerke<sup>196</sup> Bernhards konstitutive, wie nachfolgend unter Hinzunahme von Beispielen aus anderen Romanen des Autors gezeigt werden soll. Anhand der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der exemplarisch hinzugezogenen Geistesmenschen soll dabei versucht werden, der Erklärung der Beschaffenheit des hier gegenständlichen Protagonisten aus *Holzfällen* zusätzliche Kontur zu verleihen.

Maßgeblich für die Bernhardschen Geistesmenschen ist, dass sie sich alle mit der gleichen Lebensaufgabe konfrontiert sehen: Der Suche nach einem Weg, die menschliche Existenz zu bewältigen. Diese Bewältigung ihrer Existenz wird vor allem dadurch zu einem massiven Problem, dass sie ihr Dasein in ständiger Bewusstheit der eigenen Endlichkeit und des nahenden Todes fristen.

---

167f. Fleischmann bietet in ihrer Frage zwei Antwortmöglichkeiten, Bernhard entscheidet sich gegen die erstere.

<sup>194</sup> Bernhard 2011: 224.

<sup>195</sup> Fleischmann 1991: 167.

<sup>196</sup> Und wohl auch für die zahlreichen Dramen, die in dieser Arbeit jedoch weitgehend ausgeblendet werden.

Dieses ‚memento mori‘ als ständiger Wegbegleiter der Geistesmenschen ist wiederum eine Mitgift ihres Schöpfers: Schon in früher Kindheit durch die Bombenangriffe auf Salzburg in prägender Regelmäßigkeit mit dem Tod und der permanenten Möglichkeit des eigenen Todes konfrontiert<sup>197</sup>, erkrankt Bernhard im Alter von 17 Jahren an einer nassen Rippenfellentzündung, die ihn in Kombination mit einer Lungenentzündung an die Schwelle des Todes bringt.<sup>198</sup> Während des daraus resultierenden, langwierigen Krankenhausaufenthaltes Bernhards stirbt sein Großvater Johannes Freumbichler, die ihm am nächsten stehende Person.<sup>199</sup> Es folgen mehrere Aufenthalte in Lungsanatorien – Bernhard begegnet hier nach dem Krankenhausaufenthalt erneut ‚einer Welt, in der sozial Ausgegrenzte einen langsamen Tod sterben‘<sup>200</sup> – und erkrankt während der Aufenthalte zudem an einer offenen Lungentuberkulose.<sup>201</sup> Kurz darauf, Thomas Bernhard ist 19 Jahre alt, stirbt seine Mutter an Krebs.<sup>202</sup> Schon in den ersten zwei Jahrzehnten seines Lebens wird der Tod also zum ständigen Begleiter des Autors, wie dieser auch in einem Interview mit Krista Fleischmann beschreibt:

„Ich spür‘ das ständig, diesen Druck hier, drum hab‘ ich ja auch, wenn Sie genau schauen, eine hier gesenkte Schulter durch diesen Todesdruck. Das kann mir niemand wegnehmen, also auch nicht wegoperieren im Grund, das ist meine Angst, nicht, die sitzt auf der rechten Schulter wie ein, – (*lacht*) naja, das Todesvogerl, nicht? Das hat sich da festg’setzt. Das Ganze könnte man ja auch ernst sagen, was ich ja wollte. Wenn man sagt statt ‚Todesvogerl‘ – wenn man sagt, das ist einfach nur ‚der Tod‘.“<sup>203</sup>

Nach den frühen Erfahrungen mit Krankheit und Tod trifft Bernhard 1967 eine weitere schwerwiegende Diagnose: Beim Autor wird ‚eine Immunerkrankung von Herz und Lunge diagnostiziert, der Morbus Boeck, der seine letzten beiden Lebensjahrzehnte überschattet und zunehmend zu einer Tortur werden lässt‘<sup>204</sup>. Vor diesem Hintergrund ist das berühmte Zitat aus Bernhards Rede anlässlich der Verleihung des Österreichischen Staatspreises 1968 zu sehen: „[E]s ist nichts zu loben, nichts zu verdammern, nichts anzuklagen, aber es ist

---

<sup>197</sup> Vgl. Manfred Mittermayer: Thomas Bernhard. Leben – Werk – Wirkung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp BasisBiographie 11), S. 19.

<sup>198</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>199</sup> Vgl. ebd.

<sup>200</sup> Ebd., S. 27.

<sup>201</sup> Vgl. ebd.

<sup>202</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>203</sup> Fleischmann 1991: 143f.

<sup>204</sup> Mittermayer 2006: 51.

vieles *lächerlich*; es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt<sup>205</sup>. Der Begriff des Todes ist es, „von dem aus allen anderen die Wertigkeit und Bestimmung im semantischen System zukommt.“<sup>206</sup>

Mit diesem ständigen ‚memento mori‘, dem „Todesvogel“<sup>207</sup> auf der linken Schulter, um es mit Bernhards Worten zu sagen, stattete der Autor auch seine Geistesmenschen aus. Die Lächerlichkeit allen Seins angesichts der ständigen Präsenz des Todes macht es den Geistesmenschen fast unmöglich, ihr Leben mit Sinn zu füllen. Metaphysischer Trost, etwa in Form einer Religion, stellt für sie dabei keine Option dar, weil die Religion „die leidvolle menschliche Situation verklären will“<sup>208</sup>. Die Protagonisten „durchschauen den allegorischen Charakter der Religion und finden deshalb in deren Anspruch, wahr zu sein, keinen Trost“<sup>209</sup>, lehnen sie vielmehr als Verstandesschwäche ab, wie Franz-Josef Murau in *Auslöschung*:

„Der katholische Glaube ist, wie jeder Glaube, eine Naturverfälschung, eine Krankheit, von welcher sich Millionen ganz bewußt befallen lassen, weil sie für sie die einzige Rettung ist, für den schwachen Menschen, den durch und durch unselbständigen, der keinen eigenen Kopf hat, der einen anderen, sozusagen höheren Kopf für sich denken lassen muß; die Katholiken lassen die katholische Kirche für sich denken und dadurch auch für sich handeln, weil es ihnen bequemer ist, weil es ihnen anders, wie sie glauben, nicht möglich ist.“<sup>210</sup>

Der Glaube an ein Leben nach dem Tod findet sich folglich bei keinem der Roman-Protagonisten.<sup>211</sup> Im Wesentlichen bleiben ihnen vier Alternativen: Suizid, Verlust des Verstandes durch Geisteskrankheit<sup>212</sup>, Wissenschaft/Kunst, oder die Fügung in die Gesellschaft. Letztere Strategie scheidet dabei schnell aus, ist zumindest nie Dauerlösung, denn die Protagonisten Bernhards sind nicht dauerhaft gesellschaftsfähig, ertragen etwa – wie in *Holzfällen* – das Künstliche der Mitmenschen nicht mehr. Was bleibt, ist der Selbstmord als endgültige Lösung, die Geisteskrankheit als Betäubung des menschlichen Verstandes, oder aber die künstlerische oder wissenschaftliche Arbeit, die im Werk

---

<sup>205</sup> Bernhard 2011: 69.

<sup>206</sup> Schmidt-Dengler 2010: 14.

<sup>207</sup> Fleischmann 1991: 144.

<sup>208</sup> Link 2000: 26.

<sup>209</sup> Ebd.

<sup>210</sup> Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Hrsg. von Hans Höller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009 (= Thomas Bernhard. Werke. Band 9), S. 112.

<sup>211</sup> Auch der Glaube Bernhards wird früh erschüttert, wie dieser mit Verweis auf den Tod seiner Mutter im Jahr 1950 in einem Brief erklärt. Vgl. Mittermayer 2006: 29f.

<sup>212</sup> Vgl. Link 2000: 27.

kaum voneinander zu trennen<sup>213</sup> und daher hier zusammengefasst sind. Auch Kunst und Wissenschaft, obwohl die scheinbar rationalsten Bewältigungsstrategien, sind aber stets mit Problemen behaftet, wie nachfolgend noch deutlich gemacht werden soll.

Die Tradition des Geistesmenschen im Literaturprogramm Bernhards beginnt spätestens mit G. Strauch, dem Maler, der die zentrale Figur des 1963 veröffentlichten Debütromans *Frost* darstellt. Eine Zusammenfassung und eine umfassende Werkinterpretation von *Frost* können in dieser Arbeit nicht geleistet werden, der Fokus soll stattdessen nur auf einigen Aspekten der zentralen Figur liegen, die für die Interpretation von *Holzfällen* gewinnbringend erscheinen.

Strauch ist ein ehemaliger Maler, der die Kunst aufgegeben und sich in das kleine österreichische Gebirgsdorf Weng zurückgezogen hat, um dort dem Selbstmord entgegenzugehen. Der Roman endet mit einem kurzen Zeitungsartikel, in dem mitgeteilt wird, dass der Maler im „Gemeindegebiet von Weng abgängig“<sup>214</sup> sei. „Wegen der herrschenden Schneefälle mußte die Suchaktion nach dem Vermißten, an welcher sich auch Angehörige der Gendarmerie beteiligten, eingestellt werden.“ (F 336) Dass dieses Verschwinden nicht Resultat eines Unfalls, sondern eines lang geplanten Suizids ist, wird deutlich, wenn man sich das Verhalten des Geistesmenschen im Roman anschaut: „Denn ich habe ja abgeschlossen“ (F 22), sagt der Maler zu Beginn des Romans. „Abgeschlossen, wie man ein Geschäft abschließt, nachdem der letzte Kunde draußen ist.“ (F 22) Dieses Abschließen mit dem Leben ist das Resultat einer lebenslangen, jedoch erfolglosen Suche nach einer erträglichen Existenz. Der Wunsch des „Aufhörenwollen[s]“ (F 35) wird früh in Strauch wach, sämtliche Versuche, eine Bewältigungsstrategie für die eigene, durch Todeskrankheiten<sup>215</sup> verdüsterte Existenz zu finden, scheitern. Auch die Kunst vermag es

---

<sup>213</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 2010: 16.

<sup>214</sup> Thomas Bernhard: *Frost*. Hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= Thomas Bernhard. Werke. Band 1), S. 336. Nachfolgend unter der Sigle ‚F‘ mit Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

<sup>215</sup> Auf das Konzept der Todeskrankheit kann in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden, da es in *Holzfällen* weit weniger zentral ist, als etwa in *Frost*. Die Todeskrankheit symbolisiert „in vielen Texten Thomas Bernhards eine allgegenwärtige tödliche Gefährdung des Menschen“, etwa in Gestalt von Lungenerkrankungen, die durch die eigenen Leiden Bernhards geprägt sind. Feulner 2010: 156. Auch in *Holzfällen* leidet der Protagonist an einer Lungenerkrankung, die er im Rahmen der Begräbniszeremonie kurz thematisiert. Vgl. H 69.

nicht, ihm dauerhaft Sinn zu stiften. Zwar erhält er Stipendien, besucht die Kunstakademie und erfährt positive Kritiken für seine Bilder –, sein eigener Anspruch verhindert jedoch, dass er Erfüllung in seiner Kunst findet: „Er selbst sah oft allzu deutlich, daß das, was er, wenn auch qualvoll, hervorbrachte, nichts war, worüber man hätte ins Staunen kommen können, geschweige denn in Hochrufe ausbrechen. Alltäglich erschien ihm, was aus ihm hervorging.“ (F 34) Auch die künstlerische Gesellschaft bietet ihm keinen Halt, er entwickelt eine Abneigung gegen seine Umgebung, fühlt sich abgestoßen vom „Kunstgeifer“ (F 140):

„»Die Künstler, das sind die Eineizwillinge der Heuchelei, die Eineizwillinge der Niedertracht, die Eineizwillinge des protektorierten Ausnützens, des größten protektorierten Ausnützens aller Zeiten. Die Künstler, wie ich sie kennengelernt habe«, sagte er, »sind alle fad und großsprecherisch, nichts als fad und großsprecherisch, nichts . . . «“ (F 141).

Diese Tirade, hier nur ausschnittsweise zitiert, erinnert bisweilen stark an die Kritik des *Holzfällen*-Protagonisten an der Künstlichkeit seiner ehemaligen Weggefährten. Anders als dieser entfernt sich Strauch jedoch vollständig und ohne Wiederkehr aus der künstlerischen Gesellschaft, gibt auch die Kunst selbst auf und zieht sich, nachdem er auch als Hilfslehrer und in einem Verhältnis zu seiner Haushälterin keine dauerhafte Existenzmöglichkeit finden konnte, in das abgelegene Gebirgsdorf Weng zurück, um nach der langsamen Annäherung an den Erfrierungstod im Eis schließlich seine Ankündigung einzulösen: „[I]ch lasse es zu keinem natürlichen Ende kommen.“ (F 48)

Auffällig ist, dass der Fokus in *Frost* mehr auf der Gesamtbiografie des Protagonisten liegt als in *Holzfällen*. Strauch ist nicht das Erzähler-Ich des Romans, die Rolle nimmt ein Medizinstudent ein, der vom Bruder des Malers beauftragt worden ist, diesen in Weng zu beobachten. Sowohl in *Holzfällen*, als auch in *Frost* bildet der Geistesmensch zwar das Zentrum des Romans – in ersterem wird mit der Zeit im künstlerischen Wien der fünfziger Jahre aber nur eine Phase der Biografie des Protagonisten thematisiert, nicht die gesamte Entwicklung wie in *Frost*. Der Debütroman stellt folglich ein Gesamtfazit des Lebens eines Geistesmenschen dar, der den Suizid als letzte Lösung seines Existenzproblems sieht, *Holzfällen* ist hingegen mit Blick auf die Biografie des namenlosen Erzähler-Ichs fragmentarisch und beleuchtet hauptsächlich eine Episode

mit all ihren Nachwehen, blendet die Entwicklung zwischen den fünfziger und achtziger Jahren jedoch fast vollständig aus. Dieser Unterschied im Fokus ändert jedoch nichts daran, dass beide Geistesmenschen sich mit der gleichen Aufgabe konfrontiert sehen: Der Suche nach einer Möglichkeit, die Existenz erträglich zu gestalten. Eine Aufgabe, die Strauch nach dem Scheitern in der Kunst und der künstlerischen Gesellschaft durch den Suizid zu lösen sucht.

In *Verstörung* (1967) und in *Das Kalkwerk* (1970) begegnen dem Bernhard-Leser zwei Geistesmenschen, die auf ihrer Suche nach einer möglichen Existenzform dem Wahnsinn mehr oder weniger anheimgefallen sind. Während der Fürst Saurau sich in *Verstörung* in einem schier endlosen Monolog mit ständig wiederkehrenden Inhalten ergeht, hat Konrad sein Leben in *Das Kalkwerk* einer Studie über das Gehör verschrieben, die er zu seinem Lebensinhalt macht, ohne jedoch dazu in der Lage zu sein, sie zu Papier zu bringen und dessen einziges Studienobjekt, seine Frau, er schließlich infolge paranoider Wahnvorstellungen umbringt. Erfolgreicher ist Roithamer, der zentrale Geistesmensch in *Korrektur* (1975), der das riesige Erbe seiner Familie dafür einsetzt, ein kegelförmiges Gebäude zu entwerfen und mitten im Kobernauberwald zu errichten. Nach Erfüllung dieser wissenschaftlich-künstlerischen Aufgabe endet sein Leben jedoch ebenfalls im Suizid, nachdem seine Schwester, für die er den Kegel errichtet hat, sich umbringt. 1983, rund ein Jahr vor *Holzfällen* also, erscheint *Der Untergeher*, in dem Wertheimer ebenfalls den Freitod wählt. Mit dieser kurzen Übersicht über die Bewältigungsstrategien einiger<sup>216</sup> Geistesmenschen vor *Holzfällen* ist freilich kaum etwas über die Beschaffenheit der jeweiligen Texte ausgesagt, auch sei erneut darauf hingewiesen, dass, obwohl der Geistesmensch fester Bestandteil des Literaturprogrammes Bernhards ist und auch die existenzphilosophische Problemstellung der Figuren immer die gleiche ist, sie sich in ihrer Gesamtbeschaffenheit durchaus in hohem Grade unterscheiden. Aufgeführt wurde diese kurze Übersicht nur, um die Aufmerksamkeit auf die Bewältigungsstrategien des *Holzfällen*-Protagonisten zu lenken: Denn dieser ist weder dem Wahnsinn verfallen, noch hat er den Freitod als Lösung des Exis-

---

<sup>216</sup> Ausgewählt wurden nur einige zentrale Figuren aus den Romanen. Die autobiografischen Texte, kürzere Prosa und Dramen wurden nicht berücksichtigt. Auch wurden zwar alle Romane vor *Holzfällen* erwähnt, nicht jedoch alle Geistesmenschen, denn in einigen Romanen – etwa in *Der Untergeher* – entsprechen mehrere Figuren dem Konzept.

tenzproblems gewählt.<sup>217</sup> Auch isoliert er sich nicht vollkommen von der Außenwelt und damit der Gesellschaft – wie etwa Roithamer in der Höllerschen Dachkammer oder Konrad im Kalkwerk – sondern entscheidet sich nach „dem monatelangen Alleinsein“ (H 8) in seiner Wohnung dafür, der ihn „ja schon stumpfsinnig machenden Isolation“ (H 8) zu entkommen und den „angenehmen vormittägigen Menschenwirbel“ (H 8) zu suchen.<sup>218</sup> Zwar unterschreitet auch das Erzähler-Ich in *Holzfällen* nicht den für die Bernhardschen Geistesmenschen typischen Grad an Melancholie, dennoch bezeichnet er seinen aktuellen Geisteszustand als einen „geretteten“ (H 8) und führt diesen darauf zurück, dass er der Isolation entkommen ist. Die Alternative dazu ist nicht die Integration in die als künstlich kritisierte Gesellschaft, sondern die Beobachtung ermöglichende Wahrung von Distanz, wie der Protagonist sie während des künstlerischen Abendessens praktiziert. Dass er die Distanz nicht während des gesamten Abendessens wahren kann und sich bisweilen dennoch der Künstlichkeit schuldig macht, verarbeitet der Schriftsteller, ebenso wie die zahlreichen, aus der Distanz heraus getätigten Beobachtungen<sup>219</sup> und Reflexionen, mithilfe der Kunst, wie er am Ende des Romans ankündigt. (vgl. H 199) *Holzfällen* ist also als ein Prosatext konzipiert, der einen Geistesmenschen darstellt, der zumindest in seiner aktuellen Lebensphase einen Weg gefunden zu haben scheint, seine Existenz zu bewältigen.<sup>220</sup> Mit Lebensfreude darf diese momentane Erträglichkeit der Existenz jedoch nicht verwechselt werden, wie der Erzähler selbst deutlich macht – und dabei die in ihrem Pessimismus einmal mehr an Schopenhauer erinnernde Weltsicht der Geistesmenschen unterstreicht:

---

<sup>217</sup> Die Forschungsthese, der Protagonist von *Holzfällen* sei schizophran, soll im nachfolgenden Kapitel thematisiert und entkräftet werden.

<sup>218</sup> Dazu Jahraus: „Geistesmenschen, die sich in Isolationsräumen aufhalten, sind hochgradig gefährdet, in den übersteigerten Bereich abzugleiten.“ Jahraus 1991: 96. Mit dem Abgleiten in den „übersteigerten Bereich“ meint Jahraus die Verschlechterung des psychischen Zustandes hin zum Krankhaften.

<sup>219</sup> Auch das Beobachten ist für den Protagonisten eine Kunst: „Auf dem Sebastiansplatz habe ich angefangen, meine Methode der Menschenbetrachtung und -Beobachtung zu einer meiner eigenen Künste zu machen und mir diese Kunst zur Gewohnheit zu machen lebenslanglich.“ (H 83f.)

<sup>220</sup> So spricht Scheffler denn auch von einer „melancholischen Resignation und Seligkeit, wie wir sie in Schopenhauers Ethik fanden“, einer „innere[n] Ruhe und Gelassenheit, welche die Protagonisten erst in Bernhards Spätwerk entwickeln“. Markus Scheffler: Kunsthaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa. Heidelberg: Winter 2008 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 252), S. 273.



„In jedem Fall ist es deprimierend, was diese Leute in diesen dreißig Jahren aus sich gemacht haben, was ich aus mir gemacht habe, aus allen diesen einmal glücklichen Zuständen und Umständen haben alle diese Leute deprimierende Zustände und deprimierende Umstände gemacht, dachte ich auf dem Ohrensessel, alles haben sie zu etwas durch und durch Deprimierendem gemacht, ihr ganzes Glück zu einer einzigen Depression, dachte ich auf dem Ohrensessel, wie ich selbst aus meinem Glück eine einzige Depression gemacht habe.“ (H 59)

#### 8.4. Die Schizophrenie-These

Eine Forschungsthese zum Protagonisten von *Holzfällen* soll an dieser Stelle gesondert behandelt werden: Gregor Hens deutet den Roman als „psychopathologische Fallgeschichte“<sup>221</sup> und postuliert, das Erzähler-Ich sei „eine von den Symptomen der Schizophrenie geprägt[e]“<sup>222</sup> Figur. Hens nennt mehrere Symptome der Schizophrenie, die der Protagonist aufweise: „Wie ein katatoner Schizophrener, der ständig zwischen Alogie und Selbstgespräch schwankt, ist dieser Erzähler in Gesellschaft ‚sprachlos‘, innerlich aber einem unausgesetzten Redeschwall hingegeben; er ist unfähig zur Kommunikation, und hat dabei sein Reden nicht im Griff.“<sup>223</sup> Auch sei das Denken des Erzähler-Ichs „assoziativ, entscheidend mitgeprägt vom lautlichen Aspekt der Sprache. Diese zeichnet sich durch Manieriertheit aus, seine Neologismen grenzen zum Teil ans Abstruse“<sup>224</sup>. Zudem sei das Denken des Protagonisten gekennzeichnet

„von der Unfähigkeit, eindeutige Werturteile zu fällen, ein Symptom der Schizophrenie, das im Zusammenhang mit dem Problem der Ich-Auflösung steht, mit der Unsicherheit im Bezug auf Identität und Existenz, der Schizophrene ausgesetzt sind. Der Schizophrene verliert mit dem Zerfließen der Grenzen von Ich und Umwelt auch die Fähigkeit, an Wertungen festzuhalten und diese auszusprechen, ohne sich selbst gleich wieder mit einer genau entgegengesetzten Wertung zu korrigieren. Es ist die Dissoziation von Denken und Denken-Wollen bzw. Denken-Müssen, die hier vorgeführt wird. Der Erzähler denkt, und noch während er denkt, zweifelt er seine eigenen, abstrusen Gedanken an.“<sup>225</sup>

Dass diese Symptome bisweilen durchaus auf das Denken und Verhalten des Erzähler-Ichs zutreffen, soll hier nicht bestritten werden. Entscheidend ist jedoch, dass der Autor seinen Prosatext nicht als psychopathologische Fallge-

---

<sup>221</sup> Tepe/ Rauter/Semlow 2009: 209.

<sup>222</sup> Hens 1999: 90.

<sup>223</sup> Ebd., S. 90f.

<sup>224</sup> Ebd., S. 91.

<sup>225</sup> Ebd.

schichte angelegt hat. So ist das Selbstgespräch, der „unausgesetzte[...] Redeschwall“<sup>226</sup> des Erzählers, nicht als Symptom einer schizophrenen Erkrankung angelegt, sondern vielmehr konstitutives Merkmal der Erzählweise und als solches Teil des Textkonzeptes und Literaturprogrammes Bernhards. Die fließenden Gedanken sind das Medium, das der Autor zur Vermittlung der Textinhalte gewählt hat. Die These, dass das Erzähler-Ich unfähig sei, zu kommunizieren, wird dem Text zudem nicht gerecht, denn mehrfach beweist der Protagonist, dass er durchaus dazu in der Lage ist, mit anderen Figuren zu sprechen und gesellschaftliche Konventionen einzuhalten, etwa wenn er sich am Ende des Romans auf galante Weise von der Gastgeberin verabschiedet. Dass er dennoch über weite Strecken nicht mit anderen Figuren kommuniziert, ist dem Umstand geschuldet, dass er die soziale Distanz wählt um der Gefahr zu entgehen, sich selbst der Künstlichkeit schuldig zu machen. Die Neologismen sind ein wichtiges Stilmittel Bernhards, das assoziative Denken ebenfalls aus dem Literaturprogramm des Autors heraus zu erklären, das lange, verschachtelte Sätze mit ständig wechselnden Themen und Inhalten als charakteristische Merkmale des Schreibstils vorsieht.

Und auch die „Unfähigkeit, eindeutige Werturteile zu fällen“<sup>227</sup>, mag zwar durchaus ein Symptom der Schizophrenie sein, ist in *Holzfällen* jedoch darauf zurückzuführen, dass Bernhard selbst nicht bestrebt gewesen ist, Widersprüche und Ambivalenz in seinem eigenen Denken unter allen Umständen aufzuheben, sondern sie vielmehr als seinen „Lebensimpetus und Antrieb“<sup>228</sup> bezeichnete und diese Art zu Denken auch seinen Protagonisten, hier dem namenlosen Erzähler-Ich, einschrieb. Diese Denkstrukturen haben in *Holzfällen* weniger psychologische Ursachen, als philosophische: Bernhards Überzeugung, dass es keine subjekt-unabhängige Erkenntnis geben kann, findet sich auch im Erzähler-Ich wieder. Da das Erzähler-Subjekt zudem nicht statisch konzipiert ist, sondern sich durch Reflexion und Beobachtung ständig weiterentwickelt, kann es keine endgültigen Urteile geben, stellen Ambivalenz und die teilweise Unfähigkeit, Urteile zu fällen, im Roman kein Symptom einer psychischen Erkrankung, sondern eine positive Charaktereigenschaft dar. Auch die „Unsi-

---

<sup>226</sup> Ebd., S. 90f.

<sup>227</sup> Ebd., S. 91.

<sup>228</sup> Hofmann 2004: 62.

cherheit im Bezug auf Identität und Existenz<sup>229</sup> ist nicht als Folge pathologischer Gegebenheiten angelegt, sondern vielmehr als Grundkonstituens der existenzphilosophisch geprägten Gedankenwelt Bernhardscher Protagonisten. So muss die Schizophrenie-These verworfen werden, da sie zwar mit einigen Textkomponenten, nicht jedoch mit dem Textkonzept vereinbar ist.

## 9. Dramatische und musikalische Strukturen

Ein weiterer Bestandteil des Textkonzeptes von *Holzfällen* hilft vor allem bei der Erklärung der Struktur des Prosatextes: „Es handelt sich bei Holzfällen um einen Erzähltext, der in erster Linie dramatisch strukturiert ist. Dies soll heißen, daß der primäre Gedankenstrom, von dem berichtet wird, in einer Situation stattfindet, in der der Erzähler selbst eine dramatische Handlung, nämlich das ‚künstlerische Abendessen‘, verfolgt.“<sup>230</sup> Die Position des Erzähler-Ichs auf dem Ohrensessel ist in der ersten Hälfte des Romans vergleichbar mit der Position des Publikums während einer Theateraufführung.<sup>231</sup> Das dramatische Geschehen spielt sich im Musikzimmer, der Bühne<sup>232</sup> der ersten Romanhälfte, ab, auf die der Protagonist vom Ohrensessel im Vorzimmer aus beste Sicht hat: „Ich sah, auf dem Ohrensessel sitzend, die Leute im Musikzimmer, umgekehrt sahen die Gäste, die sich im Musikzimmer aufhielten, mich nicht.“ (H 27) Auch die Lichtverhältnisse erinnern an ein Theater: Der Protagonist sitzt im „Halbdunkel“ (H 109), die restliche Gesellschaft „im Rampenlicht“<sup>233</sup>. Als direkte Anspielung auf das mögliche Los eines Theaterbesuchers ist zudem zu werten, dass der Erzähler einschläft und im Nachhinein nicht rekonstruieren kann, wie lange er geschlafen oder welche Handlungen er verpasst hat. (vgl. H 109) Auch ist der Roman – vergleichbar mit einem dreiaktigen Drama – durch zwei erzählerische Zäsuren in drei ‚Akte‘ eingeteilt, die jeweils mit einem Platzwechsel des Erzähler-Ichs einhergehen.<sup>234</sup> Befindet sich der Protagonist in

---

<sup>229</sup> Hens 1999: 91.

<sup>230</sup> Hens 1999: 89.

<sup>231</sup> Vgl. ebd., S. 96.

<sup>232</sup> Vgl. H 35: „Wie er *Kartoffelsalat* gesagt hat zur Kellnerin in der *Eisernen Hand*, hatte mir beinahe Übelkeit verursacht, dachte ich auf dem Ohrensessel, von welchem aus ich die Gäste im Musikzimmer beobachtete, die wie auf einer Bühne agierten im Hintergrund [...]“

<sup>233</sup> Link 2000: 97.

<sup>234</sup> Vgl. Hens 1999: 102f.

der ersten Hälfte des Romans auf dem Ohrensessel im Vorzimmer, so wechselt er nach dem Erscheinen des Burgschauspielers zunächst in das Speisezimmer, im letzten Viertel des Romans mit den anderen Gästen in das Musikzimmer, bevor er schließlich die Gentsgasse verlässt. Verstärkt wird die Nähe zum Drama durch die in der Basis-Analyse aufgezeigte relative Isochronie des gesamten Prosatextes, die etwa im analysierten Bolero-Abschnitt gegen Ende des Romans so weit geht, dass Erzählzeit und erzählte Zeit – soweit sich diese theoretischen Größen überhaupt feststellen lassen – nahezu identisch sind. Ein retardierendes Moment ist zudem im Auflegen des Boleros durch die Gastgeberin Auersberger zu sehen. Die „diesen ganzen fürchterlichen Abend und diese ganze fürchterliche Nacht in der Gentsgasse andauernde *Erregung*“ (H 168) des Erzähler-Ichs wird durch eine „Beruhigung“ (H 168) abgelöst, die jedoch nicht lange anhält, denn bald darauf gerät der Burgschauspieler aufgrund der Frage der Jeannie Billroth in einen erregten Ausbruch.

Neben dramatischen Elementen ließ Bernhard, der nicht nur Schauspiel und Regie, sondern auch Musik studierte,<sup>235</sup> aber auch Elemente aus der Musik in die Struktur des Romans einfließen.<sup>236</sup> So stellt Wolfgang Hackl fest, dass sich das künstlerische Abendessen, ebenso wie der Bolero, „am Ende unvermittelt mit Paukenschlägen im Chaos auflöst“<sup>237</sup>. Gregor Hens erkennt „starke musikalische Strukturen“<sup>238</sup> im gesamten Bernhard-Text, nicht nur bei der „Satz- bzw. Akteinteilung“<sup>239</sup>, sondern auch in der „Mikrostruktur“<sup>240</sup>.<sup>241</sup> „Auch in der äußeren Handlung finden sich bemerkenswerte rhythmische und also musikalische Strukturen. Hier fällt zuerst eine Stelle auf, an der die Figuren sich ihrem Rang und ihrer Einstellung entsprechend zum vorgegebenen Takt verhalten. Die folgende Szene entbehrt nicht einer gewissen Komik[.]“<sup>242</sup> Gemeint ist die in der Analyse bereits thematisierte Szene, in der der Burgschauspieler seine Suppe löffelt und währenddessen spricht. Laut Hens gibt der Schauspieler in dieser Szene durch seinen Löffel-Rhythmus den Takt vor, dem die anderen

---

<sup>235</sup> Vgl. Mittermayer 2006: 34.

<sup>236</sup> Vgl. Hens 1999: 90.

<sup>237</sup> Hackl 1990: 138.

<sup>238</sup> Hens 1999: 90.

<sup>239</sup> Ebd., S. 103.

<sup>240</sup> Ebd.

<sup>241</sup> Hens liefert mehrere Beispiele, auf die hier aus Platzgründen verzichtet wird mit Verweis auf insbesondere ebd., S. 103ff.

<sup>242</sup> Ebd., S. 106.

Figuren – ihrem Rang im Figureninventar entsprechend – folgen.<sup>243</sup> Diese Taktvorgabe werde, „angefüllt von direkter Rede, zu einer rhythmischen Grundstruktur“<sup>244</sup>, durch „die Verbindung von äußerer Handlung und Monolog entsteht ein Dreiertakt mit Betonung auf der ersten Note: auf jeden Löffel Suppe (1) folgen zwei Wörter (2, 3). Wir haben es also mit einem Walzer zu tun.“<sup>245</sup> Eine weitere Szene, die laut Hens<sup>246</sup> sowohl musikalische als auch dramatische Strukturen aufweist, ist die vom Ich-Erzähler reflektierte Szene in der Kilber Gaststätte, in der die Auersberger in ein wiederholtes Ausrufen des Namens ‚Ekdal‘ verfällt, nachdem der Protagonist sie darauf hingewiesen hat, dass so der Name der vom eingeladenen Burgschauspieler gespielten Figur in der *Wildente* laute (vgl. H 73f.). Hens reduziert die Szene auf den Dialog und weist eine ausgeprägte musikalische Struktur in der Komposition der Figurenrede nach.<sup>247</sup> Die Frage, ob und inwieweit Bernhard diese – sowie einige weitere, von Hens detailliert interpretierte – Textpassagen tatsächlich bewusst an bestimmten musikalischen Strukturen ausgerichtet hat, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden. Mit Verweis auf die umfangreiche Untersuchung von Hens<sup>248</sup> soll hier jedoch postuliert werden, dass der studierte Musiker Thomas Bernhard in seinem Roman *Holzfällen*, teilweise vielleicht unbewusst, bis zu einem gewissen Grade jedoch sicherlich bewusst, musikalische Strukturen einsetzte.<sup>249</sup> Gleiches gilt für die dramatischen Elemente, hier insbesondere mit Verweis auf die Arbeit von Kay Link.<sup>250</sup> Dieses Verfahren ist zum einen aus dem Literaturprogramm Bernhards heraus zu erklären, das der sprachlichen Gestaltung neben der inhaltlichen einen hohen Stellenwert einräumt und zur ästhetisch hochwertigen sprachlichen Komposition auch musika-

<sup>243</sup> Vgl. ebd.

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> Ebd., S. 107.

<sup>246</sup> Vgl. ebd., S. 118f.

<sup>247</sup> Vgl. ebd.

<sup>248</sup> Vgl. Hens 1999.

<sup>249</sup> Die Bernhard auch persönlich nahestehende Journalistin Krista Fleischmann erhärtet diese These, wie Joachim Knappe berichtet: „Krista Fleischmann weiß im persönlichen Gespräch mit mir auch darüber zu berichten, dass Bernhard nach einer Schreibphase, die ihn im Furor scribendi, also in ununterbrochener Schreib- ‚Wut‘ (man könnte hier auch von einem Schreib-Flow sprechen) fesselte, dann noch in einer weiteren Phase kritisch-strenger Formprüfung eintrat, in der bisweilen auch befreundete ‚Erstleser‘ wie Krista Fleischmann von ihm nach der intendierten Erkennbarkeit musikanaloger Formprinzipien gefragt wurden.“ Joachim Knappe: Zur Problematik literarischer Rhetorik am Beispiel Thomas Bernhards. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Joachim Knappe/Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 5-24, hier: S. 15.

<sup>250</sup> Vgl. Link 2000.

lische und dramatische Elemente hinzuzieht. Zum anderen aber auch dadurch, dass der Autor vor allem durch die dramatischen, aber auch durch die musikalischen Strukturen und Elemente den Status seiner Texte als künstlerisches Produkt bewusst machen und sie vom Anspruch eines „mimetische[n] Abbild[es] der Realität“<sup>251</sup> befreien und abgrenzen wollte. Insbesondere die dramatischen Elemente, wie die Parallele zwischen beobachtendem Protagonisten und Theaterpublikum oder der Vergleich des Musikzimmers mit einer Bühne, sind zudem auch als Verstärkung der Künstlichkeits-Kritik zu werten: So wie Theaterschauspieler auf einer Bühne agieren, so spielen auch die Gäste des künstlerischen Abendessens nur eine Rolle.

### 10. Henriks Ibsens *Wildente*

Im Rahmen dieses Kapitels sollen Bezüge zu Henrik Ibsens *Die Wildente* (norwegischer Originaltitel: *Vildanden*) herausgearbeitet werden. Das Drama wurde 1884 – also genau hundert Jahre vor Thomas Bernhards *Holzfällen* – veröffentlicht und im Januar 1885 in der norwegischen Stadt Bergen zum ersten Mal aufgeführt.<sup>252</sup> Bernhards Bezug zur *Wildente* drängt sich bei der Lektüre von *Holzfällen* schnell auf: Das künstlerische Abendessen im Hause Auersberger wird zu Ehren eines Schauspielers gegeben, der am Burgtheater in einer Umsetzung von Ibsens *Wildente* den alten Ekdal spielt. Das Drama und die Rolle sind nicht willkürlich gewählt, sie verweisen darauf, dass wesentliche Themen des Romans, darunter die Künstlichkeit und die noch genauer zu erläuternde Lebens- oder Existenzlüge, an die Themen der *Wildente* angelehnt sind. Nachfolgend sollen einige der zahlreichen Parallelen zwischen Bernhards Roman und Ibsens Drama aufgezeigt werden, vorrangig solche, die die Figur des Burgschauspielers betreffen, gefolgt von Überlegungen dazu, inwieweit diese Parallelen Teil des Textkonzeptes sind.

Der Schauspieler stellt für den Bezug zur *Wildente* die zentrale Figur dar. Er spielt am Burgtheater die Rolle des alten Ekdal, eines ehemaligen Leutnants,

---

<sup>251</sup> Reuter 2013: 175.

<sup>252</sup> Vgl. Henrik Ibsen: *Die Wildente*. Schauspiel in fünf Akten. Aus dem Norwegischen übersetzt von Christel Hildebrandt. Nachwort von Aldo Keel. Stuttgart: Reclam 2012 (=Reclams Universal-Bibliothek Nr. 2317), Nachwort S. 124.

dessen gesellschaftlicher, finanzieller und persönlicher Absturz aus dem vermutlich unabsichtlichen Abholzen von staatlichen Wäldern resultiert – ein Vergehen, das ihn nach seiner Haftstrafe als gebrochenen Mann zurücklässt. Er lebt in der Wohnung seines Sohnes Hjalmar Ekdal, eines Fotografen, zusammen mit dessen Frau Gina und Tochter Hedvig, und erledigt gelegentlich Schreibarbeiten für den Großhändler Werle, der ebenfalls in die illegale Abholzung verwickelt gewesen, jedoch mehr oder weniger unbeschadet daraus hervorgegangen ist. Als ehemaliger Jäger gibt sich der Trinker Ekdal nun damit zufrieden, auf dem Dachboden seines Sohnes Kaninchen und andere Kleintiere zu halten und zu jagen. Diese Bewältigung des eigenen Absturzes nennt der Arzt Relling, ein Untermieter der Ekdals, das Prinzip der „Lebenslüge“<sup>253</sup>. Relling erklärt dieses Prinzip am Beispiel des ebenfalls trinkenden Kandidaten Molvik – ein weiterer Untermieter der Ekdals – dem er eine Lebenslüge zu therapeutischen Zwecken eingepflanzt hat: „[D]ie Methode ist probat. Ich habe sie auch bei Molvik angewandt. Den hab ich ‚dämonisch‘ gemacht. Das ist die Fontanelle, die ich ihm in den Nacken setzen mußte.“ (W 5. Akt, 456) Auf die Frage seines Gesprächspartners Gregers Werle, ob Molvik denn nicht tatsächlich dämonisch sei, antwortet Relling: „Was, zum Donnerwetter, heißt denn, dämonisch? Das ist doch bloß ein Unsinn, den ich erfunden habe, um den Mann am Leben zu erhalten. Hätt ich das nicht getan, so wäre das arme, gute Schwein schon vor manchem lieben Jahr in Selbstverachtung und Verzweiflung zugrunde gegangen.“ (W 5. Akt, 456) Auch der alte Ekdal lebe in einer Existenzlüge, er habe jedoch „seine Kur selbst erfunden“ (W 5. Akt, 456), so Relling zu Gregers:

„Ja, was meinen Sie wohl, warum dieser Bärenjäger da unter dem Dach herumläuft und Kaninchen jagt?! Auf der ganzen Welt gibt's keinen glücklicheren Schützen als diesen alten Knaben, wenn er sich da in der Rumpelkammer herumtummeln kann. Die vier oder fünf vertrockneten Weihnachtsbäume, die er sich aufgehoben hat, die sind für ihn dasselbe wie der ganze große frische Hochwald. Der Hahn und die Hühner sind Auerhähne und -hennen in den Föhrenwipfeln; und die Kaninchen, die auf dem Boden herumhoppeln, das

---

<sup>253</sup> Henrik Ibsen: Die Wildente. In: Ders.: Dramen. In den von Ibsen autorisierten Übersetzungen von Christian Morgenstern, Emma Klagenfeld, Marie von Borch u.a. Nach der Ausgabe der „Sämtlichen Werke in deutscher Sprache“, herausgegeben von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenker. Mit Nachwort und Zeittafel von Annalisa Viviani und 8 Farbtafeln von Edvard Munch. 2. revidierte Neuauflage in einem Band. München: Winkler 1995, S. 377-469, hier: 5. Akt, S. 455. Nachfolgend unter der Sigle ‚W‘ mit Angabe des Aktes und der Seitenzahl dieser Ausgabe im Fließtext zitiert.

sind die Bären, an die er sich heranpirscht, der kühne Freiluftgreis.“ (W 5. Akt, 456)

Dieses Konzept der Lebenslüge findet sich in variierender Ausprägung mehrfach in Bernhards *Holzfällen* wieder.<sup>254</sup> So lebt auch der Burgschauspieler – wie die von ihm gespielte Ekdal-Figur – in einer selbstgeschaffenen Lebenslüge, wie Link treffend feststellt:

„So wie sich der alte Ekdal in seinen künstlichen Wald geflüchtet hat, hängt auch der Burgschauspieler einer Illusion nach. Er ist ‚in seinen Rückzug verliebt‘ und sehnt sich nach Ruhe. Stattdessen spielt er weiter Theater – den Ekdal auf der Bühne, die Rolle des erfahrenen, abgeklärten Burgschauspielers im Alltag. Seine Existenz ist eine künstliche. Wie sehr er sich mit Sätzen wie ‚was regen Sie sich denn so auf?, die Welt ist doch eine schöne Welt‘ selbst etwas vormacht, wird später bei seinem verbalen Ausbruch auf Jeannie Billroths ‚dumme Frage‘ hin deutlich, wenn er von ‚anderen Eltern‘, ‚anderen Verhältnissen‘ und dem ‚heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit‘ spricht.“<sup>255</sup>

Anders als der alte Ekdal in Ibsens Drama, darf der Burgschauspieler seine Rolle während des künstlerischen Abendessens nicht ungehindert spielen: Jeannie Billroth erinnert ihn an seine Lebenslüge – und löst damit eine heftige Reaktion des Schauspielers aus.<sup>256</sup> Denn wie das Erzähler-Ich ist auch der Burgschauspieler von der Künstlichkeit seiner Umgebung abgestoßen, ist zur Erfüllung der Erwartungen seines Umfeldes jedoch bis ins hohe Alter hinein in eine Gesellschaftsrolle geschlüpft, hat seine Schauspielkunst also auch auf den gesellschaftlichen Bereich abseits der Burgtheaterbühne ausgedehnt und sich eingeredet, die Welt sei „eine schöne Welt“ (H 154): So entgegnet er vor seinem Ausbruch dem betrunkenen Auersberger, der zuvor die Abschaffung der Gesellschaft gefordert hatte (vgl. H 154), noch scheinbar lebensfroh: „*Was regen Sie sich denn so auf und machen alles herunter, wo doch im Grunde alles seine Ordnung und seinen großen Reiz hat?*“ (H 154) Das eingeredete Glück und die Fassade bröckeln jedoch schnell, als Jeannie Billroth mit ihrer mehrfach wiederholten Frage einen „wunden Punkt“<sup>257</sup> des Schauspielers trifft. „*Glauben Sie, daß Sie an Ihrem Lebensende Erfüllung in Ihrer Kunst gefunden haben?*“ (H 181), fragt Billroth den Ekdal-Darsteller, der daraufhin in eine Erregung gerät, die der des Erzähler-Ichs in ihrer Intensität in nichts nachsteht: „[I]ch hasse Leute wie diese Person, die nur dazu da sind, alles herunterzuma-

---

<sup>254</sup> Vgl. Grabher 2004: 235.

<sup>255</sup> Link 2000: 34f.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>257</sup> Sagmo 1986: 238.



chen, die andauernd über Kunst reden und keine Ahnung von Kunst haben, die über alles reden und keine Ahnung davon haben, diese Leute, die alle diese Abende zerreden und zerschwätzen und deren Geistlosigkeit tatsächlich zum Himmel stinkt“ (H 183f.), sagt der Burgschauspieler, und dehnt seine Kritik auf die gesamte Gesellschaft des künstlerischen Abendessens aus: „*[W]ie hasse ich im Grunde solche Gesellschaften, die es nur darauf abgesehen haben, alles das, das mir etwas bedeutet, herunterzumachen, tatsächlich alles, das mir immer etwas wert gewesen ist, in den Schmutz zu ziehen, wo doch nur mein Name und die Tatsache, daß ich Burgschauspieler bin, ausgenützt werden [...].*“ (H 186f.) Sie alle und auch er selbst, der „*zeitlebens darunter gelitten*“ (H 187) habe, seien „*in der Künstlichkeit aufgewachsen, in dem heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit*“ (H 187). Er sehne sich „*in Wirklichkeit nicht einmal so sehr nach Ruhe, als nach dem tatsächlichen Inruhegelassensein*“ (H 187) und setzt der von ihm verdamnten Künstlichkeit eine Existenz in der Natur entgegen, die er mit seinen drei „*Lebensstichwörter[n]*“ (H 189) unterstreicht: „*In den Wald gehen, tief in den Wald hinein, sagte der Burgschauspieler, sich gänzlich dem Wald überlassen, das ist es immer gewesen, der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein. Wald, Hochwald, Holzfällen, das ist es immer gewesen, sagte er plötzlich aufgebracht und wollte endgültig gehen.*“ (H 187) Diese Erkenntnis, der Wunsch nach einer natürlichen Existenz sowie das Bedenken der Abendgesellschaft mit Adjektiven wie „*niederträchtig, gemein, unbotmäßig, verlogen, infam, größtenwahnsinnig, dumm*“ (H 183) bringen dem Schauspieler die Anerkennung des Erzählers ein, der in dem Ekdal-Darsteller eine „*philosophische Entwicklung*“ (H 189f.) vom „*widerwärtige[n] Mensch[en]*“ (H 182) hin zum „*geistigen, ja philosophischen Menschen*“ (H 190) erkennt. Eine Entwicklung, die aber nicht von Dauer ist, wie der Erzähler feststellt: „*Schon wie er sich verabschiedet und der Auersberger die Hand geküßt hat auf seine österreichische Burgtheaterweise, hat mich wieder abgestoßen.*“ (H 193)

Wenn der Erzähler feststellt, der Burgschauspieler habe sich in seiner Erregung „*von einer Figur zu einem Menschen*“ (H 190) entwickelt, dann umschreibt das treffend die Lebenslüge des Ekdal-Darstellers: Er spielt eine Rolle, wenn er in der auch ihm offensichtlich verhassten, künstlichen künstlerischen Gesellschaft den höflichen Ehrengast spielt und macht sich vor, er sei darin glücklich, so

wie der alte Ekdal in seinem Wald-Surrogat auf dem Dachboden des Sohnes. Und wenn Bernhard nun dem Burgschauspieler die Rolle des alten Ekdal zu teilt, dann gibt er damit einen Hinweis darauf, dass diese Parallele<sup>258</sup> nicht zufälliger Art ist. Ein weiterer Hinweis ist die These des Burgschauspielers, der alte Ekdal sei schwieriger zu spielen als der Hauptmann Edgar in August Strindbergs Drama *Totentanz* (schwedischer Originaltitel: *Dödsdansen*, erschienen 1901).<sup>259</sup> Und auch die Erklärung, der Ekdal sei seine Lieblingsrolle, ist als Hinweis auf eine bewusste Parallele zu werten:

„Wenn der Burgschauspieler von dem alten Ekdal als von seiner ‚Lieblingsrolle‘ redet – ‚Mehrere Male sagte er *der Ekdal ist meine Lieblingsrolle* [...] [sic] –, so tut er das nicht, wie uns der Erzähler einreden will, weil er in dieser Rolle Erfolg hat; in Wahrheit ist der alte Ekdal für ihn keine Rolle, denn er ist ja in gewisser Weise der alte Ekdal, der auf seine Weise seinen Kompromiß mit dem Leben geschlossen hat[.]“<sup>260</sup>

Auch die Lebensstichwörter des Burgschauspielers, „*Wald, Hochwald, Holzfällen*“ (H 187), sind als von Bernhard bewusst gewählte Parallele zu Ibsens Drama zu werten. Denn in der *Wildente* hat einerseits Gregers Werle viele Jahre im Dienste seines Vaters im Hochwald bei den Holzfällern verbracht, aber auch der alte Ekdal arbeitete dort für den alten Werle, bis er aufgrund der illegalen Abholzung auf staatlichem Waldgebiet inhaftiert wurde.<sup>261</sup> Auch darüber hinaus kehrt der Motivkomplex Wald ständig im Drama wieder, etwa wenn sich der alte Ekdal auf dem Dachboden seines Sohnes einen Ersatzwald einrichtet. Der Motivkomplex um das Holzfällen kann zu den Bausteinen des Bernhardschen Literaturprogramms gezählt werden und findet sich über den gleichnamigen Roman hinaus noch in weiteren Texten Bernhards, etwa in der Erzählung *Amras*, wo das Erzähler-Ich nach dem Selbstmord seines Bruders Walter von seinem Onkel in ein Waldgebiet in Aldrans gebracht wird und dort – geschützt vor der Gesellschaft – zusammen mit einigen Holzfällern lebt, oder

---

<sup>258</sup> Die Parallele ist jedoch keine hundertprozentige: Eine Variation findet sich etwa darin, dass der alte Ekdal in Ibsens Drama keinerlei Bewusstsein für seine Lebenslüge erkennen lässt, auch nicht, als Gregers ihn darauf anspricht. Der Burgschauspieler zeigt in seiner Erregung jedoch sehr wohl ein Bewusstsein für seine Lebenslüge, als Jeannie Billroth ihre „*unverschämte Frage*“ (H 182) stellt. Ohne hier zu sehr in eine Interpretation der *Wildente* einsteigen zu wollen, sei jedoch darauf hingewiesen, dass der Alkoholismus Ekdals ein – freilich genauer zu untersuchendes – Indiz für eine Unterdrückung des Bewusstseins für die eigene Lebenslüge darstellen könnte.

<sup>259</sup> Vgl. Sagmo 1986: 243.

<sup>260</sup> Sagmo 1986: 242.

<sup>261</sup> Vgl. Grabher 2004: 215.

auch in *Auslöschung*, wo Murau seine Sympathie für die Gärtner und Forstarbeiter des elterlichen Anwesens bekundet, um nur zwei Beispiele zu nennen.

Über die Bedeutung der drei Lebensstichwörter und damit auch den Titel des Romans wurde in der Forschung viel diskutiert. Link etwa sieht in der „Trias“<sup>262</sup> eine „zunehmende Entfremdung von der Natur“<sup>263</sup> und zieht Parallelen zum Leben des Schauspielers,<sup>264</sup> Sagmo meint, das Stichwort ‚Holzfällen‘ sei „der Phase des Verfalls angemessen“<sup>265</sup> und beziehe sich „wohl auch auf die ‚Zerstörung‘, die der Burgschauspieler durch die Jeannie Billroth erfährt, indem sie mit ihrer Frage sein Geheimnis ausplaudert“<sup>266</sup>. In dieser Arbeit wird hingegen die bereits erwähnte These vertreten, dass die Lebensstichwörter das Bedürfnis des Burgschauspielers ausdrücken, der Künstlichkeit zu entfliehen. Zur Untermauerung dieser These sollen noch einmal zwei bereits zitierte Sätze des Burgschauspielers wiederholt werden: *„In den Wald gehen, tief in den Wald hinein, sagte der Burgschauspieler, sich gänzlich dem Wald überlassen, das ist es immer gewesen, der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein. Wald, Hochwald, Holzfällen, das ist es immer gewesen, sagte er plötzlich aufgebracht und wollte endgültig gehen.“* (H 187) Vor allem durch die Beteuerung *„das ist es immer gewesen“* (H 187), die der erregte Ekdal-Darsteller gleich zweimal gebraucht, macht dieser deutlich, dass er mit den drei Stichwörtern seine Sehnsucht nach einem Leben weniger fernab seiner Kunst, als vielmehr fernab der künstlichen Gesellschaft herbeisehnt. Dass Bernhard sich für diese Kombination von Substantiven entschied, hängt primär mit dem Verweis auf Ibsens Drama zusammen, auf zweiter Ebene schließlich in dem Anliegen des Autors, die Sprache seiner Figuren – zumal in einer zentralen Passage wie dieser – rhythmisch zu komponieren. Das gelingt ihm in diesem Fall durch die Aneinanderreihung der drei Substantive in eben dieser Reihenfolge, was zu einer rhythmischen Steigerung von einer auf drei Silben führt.<sup>267</sup>

---

<sup>262</sup> Link 2000: 34.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Vgl. ebd.

<sup>265</sup> Sagmo 1986: 243.

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> Vgl. Hens 1999: 110.

## 11. Schlussbetrachtung

Ziel dieser Arbeit war es, einen Beitrag zur erfahrungswissenschaftlichen Erfassung und Erklärung von Thomas Bernhards Roman *Holzfällen* zu leisten. Auch wenn der zusammengefasste juristische Prozess, der nach Erscheinen des Werkes seinen Lauf nahm, nicht direkt zum Hauptgegenstand dieser Arbeit zu zählen ist, so diente die zusammenfassende Betrachtung des ‚Literatur-Skandals‘ um *Holzfällen* doch zur Herleitung einer Leitfrage: Der Frage, wie die Analogien zwischen realen Personen und Figuren des Romans – Anlass der juristischen Prozesse und im Roman vom Autor bewusst verstärkt durch große Ähnlichkeiten in der Namensgebung – zu erklären seien. Zur Beantwortung diente zunächst die noch sehr vage Hypothese, dass Bernhard eigene Erinnerungen vor allem aus den fünfziger Jahren als stoffliche Grundlage für seinen Roman nutzte, nicht jedoch mit dem Ziel einer Abbildung realer Personen und Begebenheiten, sondern mit dem Ziel, diese literarisch weiterzuentwickeln. Mit Inhalt gefüllt werden konnte die Hypothese zum Textkonzept zunächst durch Einbezug des Überzeugungssystems des Autors, das eine radikale Sprachskepsis beinhaltet: Bernhards Sprachauffassung, geprägt unter anderem durch die Sprachphilosophie Wittgensteins und Montaignes, zweifelt die Abbildbarkeit von Wirklichkeit mit sprachlichen Mitteln radikal an, folglich kann auch das Textkonzept von *Holzfällen* nicht den Versuch einer Abbildung vorsehen. Auch liegen dem Textkonzept erkenntnistheoretische Annahmen zugrunde, die Erkenntnis ausschließlich in Abhängigkeit vom erkennenden Subjekt für möglich halten. Bernhards erkenntnistheoretischer Standpunkt, geprägt unter anderem durch dessen intensive Schopenhauer-Rezeption, findet seinen Niederschlag auf vielfältige Weise in der Darstellungsweise des Romans: So wird die Annahme der Subjektivität jeglicher Erkenntnis dadurch umgesetzt, dass Bernhard die Erzählperspektive ausnahmslos auf die Perspektive des Protagonisten und Erzähler-Ichs beschränkt, ein Subjekt, dessen Gedankenwelt durch Ambivalenzen und Widersprüche geprägt ist und das in der Wiedergabe von Figurenrede und Handlung ständig mit Übertreibungen arbeitet. Die fixierte interne Fokalisierung führt in Kombination mit den Ambivalenzen und Widersprüchen in der Gedankenwelt des Erzählers und den starken Übertreibungen zu einer Darstellungsweise, die stark von Subjektivität geprägt ist und auch die als

stoffliche Grundlage genutzten Wirklichkeitspartikel verzerrt. Auch der Untertitel *Eine Erregung* unterstreicht die subjektive Darstellungsweise und weist zudem auf den Schreibprozess von *Holzfällen* hin, den der Autor zum Teil ebenfalls in erregtem Zustand durchlebte, erregt in ähnlich wütend-aufgebrachter Weise wie der Erzähler bei seiner Darstellung des künstlerischen Abendessens und der eigenen Erinnerungen an die fünfziger Jahre, was zudem darauf schließen lässt, dass die Gedankenwelt des Protagonisten stark durch die Gedankenwelt des Autors geprägt ist. Die Forschungsthese, es handle sich dabei um eine Erregung mit starken sexuellen Implikationen, erwies sich angesichts der Feststellungen dieser Arbeit als ebenso unhaltbar wie die These, das Geständnis des Erzählers, dieser habe sexuellen Kontakt mit dem Komponisten Auersberger gehabt, sei als ‚Outing‘ des Autors Thomas Bernhard zu werten. Eine stark subjektive Darstellungsweise, gebunden an die Perspektive des Erzähler-Ichs und umgesetzt unter anderem durch zahlreiche Übertreibungen, kann als maßgeblicher Bestandteil des Textkonzeptes der Behauptung des Literaturkritikers Hans Haider entgegengesetzt werden, Bernhard habe in *Holzfällen* reale Personen und Ereignisse abgebildet.

In den Hintergrund rückte die erste Leitfrage in den Kapiteln 8 bis 10, in denen weitere Charakteristika der Textbeschaffenheit von *Holzfällen* erklärt werden sollten. Dafür wurde zunächst der Protagonist in den Fokus gerückt, anhand dessen inneren Vorgängen wesentliche Themen des Romans herausgearbeitet und erklärt werden konnten. So wurde die Kritik an der Künstlichkeit der künstlerischen Gesellschaft Wiens als ein weiterer zentraler Bestandteil des Textkonzeptes ausgewiesen. Diese vor allem durch den Erzähler, aber auch durch den Burgschauspieler geübte Kritik entstammt ebenso dem Überzeugungssystem Bernhards, wie die Idee, ein Künstler müsse stets höchste künstlerische Ziele verfolgen und dürfe sich dabei von nichts und niemandem und vor allem nicht vom Staat abhängig machen. Unter Hinzuziehung weiterer Romane des Autors konnte festgestellt werden, dass der sogenannte ‚Geistesmensch‘ stets das Zentrum der Bernhardschen Werke bildet und zudem stets mit demselben Direktiv ausgestattet ist: Der Suche nach einem Weg, die eigene Existenz erträglich zu gestalten. Erschwert wird diese Lebensaufgabe maßgeblich dadurch, dass Bernhard seine Protagonisten mit der ständigen Bewusstheit des

nahenden und unausweichlichen Todes ausstattet. Das Literaturprogramm des Autors sieht dabei nur eine begrenzte Anzahl an Möglichkeiten für die Geistesmenschen vor, die eigene Existenz zumindest temporär erträglich zu gestalten. Der Protagonist in *Holzfällen* hat einen solchen momentanen Zustand der Erträglichkeit dadurch erreicht, dass er eine Beobachtung und Reflexion ermöglichende Distanz zur Gesellschaft wahrt, ohne sich dabei vollständig zu isolieren, und dass er das Erlebte mithilfe der Kunst des Schreibens verarbeitet. So wählt er denn auch nicht die einzige Option, die eine endgültige Lösung des Existenzproblems verspricht: den Suizid. Entkräftet wurde im Hinblick auf den Protagonisten des Romans die These, dieser leide an Schizophrenie. Eine These, die zwar mit einigen Textkomponenten in Einklang steht, nicht jedoch mit dem Textkonzept, das für die Denk- und Handlungsweisen des Erzähler-Ichs keine psychologischen, sondern (existenz-)philosophische Ursachen vorsieht.

Gekennzeichnet ist *Holzfällen* zudem durch dramatische und musikalische Strukturen, die Bernhard bewusst in den Text einarbeitete. Dieses Verfahren ist einerseits Teil des Literaturprogramms des Autors, der stets bestrebt war, die sprachliche Komposition seiner Werke auch durch Einarbeitung dramatischer und musikalischer Strukturen ästhetisch auszuzeichnen. Andererseits dient die Verwendung dieser Strukturen aber auch der Kennzeichnung des Romans als künstlerisches Produkt in Abgrenzung zu einer Abbildung der Realität. Schließlich trägt vor allem die dramatische Komposition von *Holzfällen* – etwa die Analogie zwischen künstlerischem Abendessen und Theaterbühne – zur Verstärkung der Künstlichkeitskritik bei. Neben allgemeinen dramatischen Strukturen verarbeitete Bernhard jedoch auch ein konkretes dramatisches Werk in seinem Roman, und zwar *Die Wildente* von Henrik Ibsen. So konnte das Thema der Lebenslüge als von Bernhard bewusst gezogene Parallele zwischen seinem Roman und der *Wildente* ausgewiesen werden: Wie der alte Ekdal, den der Schauspieler am Burgtheater verkörpert, lebt auch er selbst in einer Lebenslüge, spielt eine Rolle in der von ihm verhassten künstlerischen Gesellschaft und macht sich vor, darin glücklich zu sein. Anders als die Ibsen-Figur kann der Schauspieler diese Lebenslüge jedoch nicht ungestört fortsetzen, was ihn zu einem erregten Ausbruch bewegt, in dem er seine drei Lebensstichwör-

ter „*Wald, Hochwald, Holzfällen*“ (H 187) der Künstlichkeit als Ideal entgegengesetzt.

Da diese Arbeit weniger die Bekräftigung einer bestimmten These oder die Beantwortung einer vorgefassten Forschungsfrage, als vielmehr einen Beitrag zur Erklärung der Beschaffenheit des Romans *Holzfällen* zum Ziel hatte, war sie von Beginn an mit zahlreichen Abstrichen verbunden. Zwar wurden mit der Subjektivität, der Künstlichkeitskritik und der Lebenslüge zentrale Charakteristika und Themen des Textkonzeptes herausgearbeitet, nicht alle Figuren konnten jedoch umfassend behandelt werden. So blieb die Suizidantin Joana weitgehend unberücksichtigt – auch sie ließe sich jedoch bei genauerer Betrachtung in das Geflecht aus Lebenslügen und Künstlichkeit einordnen. Und auch die Parallelen zu Ibsens *Wildente* wurden nicht erschöpfend herausgestellt: Zwar ist mit der Lebenslüge ein wesentliches gemeinsames Thema aufgezeigt worden. Neben dem Burgschauspieler ließen sich jedoch noch weitere Figuren des Romans als Inhaber einer solchen Lebenslüge aufweisen, wenn auch nicht in solch auffälliger und von Bernhard zweifelsfrei intendierter Parallelität zum alten Ekdal wie im Falle des Burgschauspielers. Parallelen zwischen der räumlichen Anordnung im Roman und im ersten Akt des Dramas sowie zwischen weniger zentralen Motiven wie dem Rauchen und dem Alkoholismus wurden bewusst ausgespart, da im Rahmen dieser Arbeit kaum entschieden werden konnte, inwieweit diese von Bernhard intendiert waren. Die Lebenslüge griff Bernhard jedoch bewusst auf, verlieh sie unter anderem dem Burgschauspieler. Nicht jedoch dem Protagonisten, dem eine solche Lebenslüge die Existenz genauso wenig erträglich gemacht hätte, wie Bernhard selbst. Ihnen blieb nur eines: das Schreiben.

## **12. Literaturverzeichnis**

### **Siglen:**

- F Bernhard, Thomas: Frost. Hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= Thomas Bernhard. Werke. Band 1).
- H Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung. Hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (Thomas Bernhard. Werke. Band 7).
- W Ibsen, Henrik: Die Wildente. In: Ders.: Dramen. In den von Ibsen autorisierten Übersetzungen von Christian Morgenstern, Emma Klinglefeld, Marie von Borch u.a. Nach der Ausgabe der „Sämtlichen Werke in deutscher Sprache“, herausgegeben von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenker. Mit Nachwort und Zeittafel von Annalisa Viviani und 8 Farbtafeln von Edvard Munch. 2. revidierte Neuauflage in einem Band. München: Winkler 1995, S. 377-469.

### **Quellen:**

#### Thomas Bernhard:

- Bernhard, Thomas: Auslöschung. Ein Zerfall. Hrsg. von Hans Höller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009 (= Thomas Bernhard. Werke. Band 9).
- Bernhard, Thomas: Frost. Hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= Thomas Bernhard. Werke. Band 1).
- Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung. Hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (Thomas Bernhard. Werke. Band 7).
- Bernhard, Thomas: Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons. Hrsg. von Wolfram Bayer/Raimund Fellingner/Martin Huber. Berlin: Suhrkamp 2011.

#### Sonstige Quellen:

- Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1991.
- Hofmann, Kurt: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. 4. Auflage. München: dtv 2004.



Ibsen, Henrik: Die Wildente. In: Ders.: Dramen. In den von Ibsen autorisierten Übersetzungen von Christian Morgenstern, Emma Klingensfeld, Marie von Borch u.a. Nach der Ausgabe der „Sämtlichen Werke in deutscher Sprache“, herausgegeben von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther. Mit Nachwort und Zeittafel von Annalisa Viviani und 8 Farbtafeln von Edvard Munch. 2. revidierte Neuauflage in einem Band. München: Winkler 1995, S. 377-469.

Schopenhauer, Arthur: Skizze einer Geschichte der Lehre vom Idealen und Realen. In: Parerga und Paralipomena I. Erster Band. Zürich: Diogenes 1977 (= Arthur Schopenhauer. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Band VII), S. 9-39.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Erster Band. Zürich: Diogenes 1977 (= Arthur Schopenhauer. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Band I).

### **Theoretische und methodische Grundlagen:**

Martinez, Matias/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage. München: C. H. Beck 2007.

Tepe, Peter/Jürgen Rauter/Tanja Semlow: Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung. Mit Ergänzungen auf CD. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

Tepe, Peter: Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Mit einem Ergänzungsband auf CD. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

### **Forschungsliteratur:**

Bentz, Oliver: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (= Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 337).

Betten, Anne: Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Joachim Knape/Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 63-80.

Betten, Anne: Monolog statt Dialog oder Dialog im Monolog? Zur Dialogtechnik Thomas Bernhards. In: Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media, Part 1: Literature. Selected Papers from the 9th I-ADA Conference, Salzburg 2003. Hrsg. von Anne Betten/Monika Danerter. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 27-45.

- Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Eickhoff, Hajo: Die Stufen der Disziplinierung. Thomas Bernhards Geisteshensch. In: Thomas Bernhard – die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold/Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 155-162.
- Eyckeler, Franz: Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin: Erich Schmidt 1995 (= Philologische Studien und Quellen 133).
- Feulner, Gabriele: Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts. Berlin: Schmidt 2010.
- Grabher, Michael: Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards. Hamburg: Kovač 2004 (= Studien zur Germanistik 8).
- Grieshop, Herbert: Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 221).
- Hackl, Wolfgang: Unterhaltung und Provokation. Thomas Bernhard als Satiriker des österreichischen Kulturbetriebs: Holzfällen. Eine Erregung. In: Germanistisches Jahrbuch DDR – Republik Ungarn (1990), S. 132-145.
- Hens, Gregor: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister. Rochester, New York: Camden House 1999.
- Ibsen, Henrik: Die Wildente. Schauspiel in fünf Akten. Aus dem Norwegischen übersetzt von Christel Hildebrandt. Nachwort von Aldo Keel. Stuttgart: Reclam 2012 (=Reclams Universal-Bibliothek Nr. 2317).
- Jahraus, Oliver: Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geisteshenschen im Werk Thomas Bernhards. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Böhlau 2002, S. 65-82.
- Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1991 (= Europäische Hochschulschriften I/1257).
- Knape, Joachim: Zur Problematik literarischer Rhetorik am Beispiel Thomas Bernhards. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Joachim Knape/Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 5-24.
- Link, Kay: Die Welt als Theater. Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 2000 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 382).

- Mittermayer, Manfred: Lächerlich, charakterlos, furchterregend. Zu Thomas Bernhards Rhetorik der Bezichtigung. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Joachim Knape/Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 25-44.
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler 1995 (= Sammlung Metzler 291).
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Leben – Werk – Wirkung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp BasisBiographie 11).
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhards Poetik der Ambivalenz. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2004 (2005), S. 163-173.
- Pail, Gerhard: Perspektivität in Thomas Bernhards Holzfällen. In: Modern Austrian Literature 21, H. 3/4 (1988), S. 51-68.
- Pfabigan, Alfred: Holzfällen. Männliche Homosexualität als Thema der Bernhardschen Prosa. In: Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien: Universal-Edition 2000 (= Studien zur Wertungsforschung 37), S. 169-189.
- Pfabigan, Alfred: Der Platz von Holzfällen innerhalb der Ordnung des Gesamtwerks von Thomas Bernhard. In: Etudes Germaniques 2 (1995), S. 161-173.
- Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Sonderzahl 2009.
- Reuter, Tim: „Vaterland, Unsinn“. Thomas Bernhards (ent-)nationalisierte Genieästhetik zwischen Österreich-Gebundenheit und Österreich-Entbundenheit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (= Film – Medium – Diskurs 44).
- Sagmo, Ivar: „Denn wir alle sind in der Künstlichkeit aufgewachsen, in dem heillosen Zustand der Künstlichkeit [...]“. Zu Thomas Bernhards Prosaabänden Holzfällen und Alte Meister. In: Text & Kontext 2 (1986), S. 237-252.
- Scheffler, Markus: Kunsthaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa. Heidelberg: Winter 2008 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 252).
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. 4., erweiterte Auflage. Wien: Sonderzahl 2010.
- Schöblier, Franziska: Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards "Alte Meister" und Elfriede Jelineks "Totenau-berg". In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Franziska Schöblier/Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 208-229.

- Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt 1994, S. 801-819.
- Tunner, Erika: Inwiefern ist und erzeugt Thomas Bernhards Text Holzfällen eine Erregung. In: Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur. Hrsg. von Johann Georg Lughofer. Wien: Böhlau 2012 (= Literatur und Leben 81), S. 69-75.
- Wagner, Karl: "Holzfällen" als Selbstdemontage. Eine Lektüre nach den Skandalen. In: Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion. Hrsg. von Mirreille Tabah/Manfred Mittermayer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 107-117.
- Westheide, Henning: Reflexivität – dialogische Aspekte monologischer Texte. Thomas Bernhards Auslöschung. In: Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media, Part 1: Literature. Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003. Hrsg. von Anne Betten/Monika Dannerer. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 279-290.