

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

## Architekturen der verlorenen Mitte

### Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der Fünfzigerjahre

Elias Zimmermann, Lausanne

Hab' ich eh schon g'sagt, die Geschichte bestimmt. Da braucht man nicht lang grübeln und nicht lang fragen, die geht ihren Weg. Kann man ja net ändern. In ein Haus ohne Dach regnet's hinein, also werden immer wieder Häuser mit Dächern gebaut und nicht solche ohne Dach, weil das keinen Sinn hätte. Es gibt Dinge, die halt so sind, weil sie so sein müssen.<sup>1</sup>

Thomas Bernhard als erkonservativer Denker: Dieses Autorenbild scheint sich diametral zum selbsternannten „Geschichtenzerstörer“<sup>2</sup> zu verhalten, der in seiner Prosa nicht nur klassische Erzählformen, sondern auch geschichtliche und ideologische Komplexe konsequent dekonstruiert hat. „[D]ie Märchen sind vorbei, die Märchen von den Städten und von den Staaten und die ganzen wissenschaftlichen Märchen“.<sup>3</sup> Und doch gibt Bernhard, sei es in Interviews<sup>4</sup> oder durch literarische Figuren, immer wieder wertkonservativen Haltungen Ausdruck.<sup>5</sup> Im Anfangszitat von 1981 äußert sich diese Tendenz als chauvinistische Selbstinszenierung: Mit „kann man ja net ändern“ antwortet Bernhard auf Krista Fleischmanns Frage nach der gesellschaftlichen Ungleichheit von Geschlechterrollen.<sup>6</sup>

Im Zentrum dieses Aufsatzes steht nicht Thomas Bernhards Selbstdarstellung als misogynen Ekel,<sup>7</sup> sondern die Frage nach kulturkonservativen und insbesondere architektonisch-konservativen Diskursen in seinem Werk. Bernhards Schaffen beginnt in den Fünfzigerjahren und ist in diesem Jahrzehnt von stilistischen und inhaltlichen Suchbewegungen geprägt. Trotzdem oder gerade deswegen beschäftigt es sich bis zum Ende mit Themen und Problemen dieser

---

<sup>1</sup> Interviewaussage Thomas Bernhards in Mallorca 1981. Thomas Bernhard, Krista Fleischmann: Thomas Bernhard – eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien 1991, S. 110.

<sup>2</sup> Thomas Bernhard: Drei Tage. Interview mit Ferry Radax (1970). In: Ders.: Der Italiener (1971). Frankfurt a. M. 1989, S. 78–90, hier: S. 83.

<sup>3</sup> Thomas Bernhard: Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. In: Ders.: Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons. Hg. v. Wolfram Bayer. Berlin 2011, S. 37–39, hier: S. 37.

<sup>4</sup> Vgl. z.B. Bernhards Lob des einfachen Handwerks. Bernhard: Drei Tage (Anm. 2), S. 84.

<sup>5</sup> Eine Übersicht zu aristokratisch-konservativen Figurenaussagen in Bernhards Werk bietet Gamper. Seine Forderung, Bernhard selber befinde sich in der Tradition der konservativen Revolution nach Paul Landsberg, bleibt fragwürdig. Vgl. Herbert Gamper: Ordnung, Gewohnheit, Anarchie. Thomas Bernhard und Paul Landsberg. In: Joachim Hoell, Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard. Tradition und Trabanten. Würzburg 1999, S. 61–67.

<sup>6</sup> Vgl. Bernhard, Fleischmann: Thomas Bernhard, eine Begegnung (Anm. 1), S. 110. Die geschichtliche ‚Funktion‘ der Frau werde durch ihre schwächere „Natur“ bedingt, polemisiert Bernhard schon etwas früher, vgl. ebd., S. 109.

<sup>7</sup> Zu Bernhards Misogynie auch in seinem Werk vgl. z.B. Mireille Tabah: Selbsterhaltung durch Frauenvernichtung. Zur Dialektik der Frauenfeindlichkeit in Thomas Bernhards Werk. In: Sprachkunst 30/2 (1999), S. 283–298. Verena Ronge: Subversion und Geschlecht. Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards. In: Mireille Tabah, Manfred Mittermayer (Hg.): Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion. Würzburg 2013, S. 159–174.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

Findungsphase.<sup>8</sup> Das obige Zitat macht von einer architektonischen Denkfigur Gebrauch, die in den Fünfzigerjahren besonders virulent war: dass das „Haus“ bzw. Architektur insgesamt Bewahrung und Schutz versprechen soll,<sup>9</sup> als Ding, ‚das halt so ist, wie es sein muss‘, und das im Falle einer modernen Hausform (notabene oft ohne das klassische „Dach“) dieses Versprechen nicht mehr einzulösen droht.<sup>10</sup>

Um Thomas Bernhards Konservatismus am Beispiel des Hauses zu verstehen, muss sein Verhältnis zur Moderne in den Blick der Untersuchung rücken. Während sich seine Literatur als grundsätzlich modern beschreiben lässt und sie partiell bereits auf die Postmoderne hindeutet,<sup>11</sup> wurzelt seine Selbstinszenierung in einer antimodernen Tradition, die sich in Österreich von den Dreißiger- bis in die Fünfzigerjahre verfolgen lässt.<sup>12</sup> Gerade in den Fünfzigerjahren zeigt sich der antimoderne Abwehrreflex im architekturgeschichtlichen Diskurs äußerst deutlich, nicht zuletzt aufgrund des schnellen, aber ästhetisch konzeptlosen Wiederaufbaus nach Austrofaschismus und Nationalsozialismus mit ihrer antimodernen ‚Leitkultur‘.<sup>13</sup> Als Feuilletonjournalist ab 1952, der nicht nur über Literatur sondern auch über Architektur und Kunst schreibt, wird Thomas Bernhard Zeuge und Akteur der damaligen Diskurse, die sich in Salzburg für österreichische Verhältnisse als besonders modernefeindlich auszeichnen.<sup>14</sup> Bernhards Berichterstattung über Ausstellungen, Kunst- und Architekturvorträge sowie Bau- und Renovationsvorhaben wurde zwar bereits Ende der Achtzigerjahre ‚wiederentdeckt‘, zugunsten seiner literarischen und litera-

---

<sup>8</sup> Dass die Anfangsphase zumindest als wichtige Negativfolie seines späteren Schreibens betrachtet werden kann, ist sich die Forschung über Bernhard in den Fünfzigerjahren einig. Während Klug und Töteberg eine bewusste Umkehrung der Position um 1960 ausmachen, hält Tomasz das spätere Werk eher für eine „Rekombination“ der frühen Positionen. Bronzewska schließlich pocht auf die Kontinuität der Motive aus den Fünfzigerjahren. Vgl. Christian Klug: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. In: *Modern Austrian Literature* 21 (1988) H. 3/4, S. 135–172, hier: S. 135. Michael Töteberg: Höhenflüge im Flachgau. Drei Anläufe, dreimal abgestürzt: die Vorgeschichte des Autors Thomas Bernhard. In: *Text und Kritik* 34 (1997 [Nachdr.]), S. 3–10, hier: S. 9. Waszak Tomasz: Ist Thomas Bernhard ein Autor der fünfziger Jahre? In: Edward Białek (Hg.): *Die Quarantäne. Deutsche und österreichische Literatur der fünfziger Jahre zwischen Kontinuität und Neubeginn*. Wrocław 2006, S. 321–340, hier: S. 336. Anna Bronzewska: An den Grenzen zum Wahn. Motivwandlung in der Bernhardschen Prosa seit den fünfziger Jahren. In: Hubert Lengauer (Hg.): *Abgelegte Zeit? Österreichische Literatur der fünfziger Jahre. Beiträge zum 9. Polnisch-Österreichischen Germanistenkolloquium Łódź 1990*. Wien 1992, S. 155–164, hier: S. 156.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch Heideggers wirkungsmächtige Rede am zweiten Darmstädter Gespräch 1951, in der er jegliches Bauen auf das grundlegende Bedürfnis zu wohnen zurückführt. Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken*. In: Ulrich Conrads, Peter Neitzke (Hg.): *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*. Braunschweig 1991, S. 88–102.

<sup>10</sup> Diese Vorwürfe verdichten sich etwa 1953 gegen das Bauhaus, vgl. Ulrich Conrads (Hg.): *Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse*. Braunschweig, Wiesbaden 1994.

<sup>11</sup> Zur Verortung Bernhards in der Moderne oder Postmoderne vgl. Willi Hunteemann: „Treue zum Scheitern“. Bernhard, Beckett und die Postmoderne. In: *Text und Kritik* 34 (1997[Nachdr.]), S. 42–74.

<sup>12</sup> Vgl. Karl Müller: *Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren*. Salzburg 1990.

<sup>13</sup> Zum Wiederaufbau in Österreich 1945-1955 vgl. Gabriele Kaiser, Monika Platzer: *Architektur in Österreich im 20. und 21. Jahrhundert*. Basel 2006, S. 126–147.

<sup>14</sup> Vgl. Norbert Mayr: *Die Baukultur im Zeichen von Wiederaufbau und Wirtschaftswachstum. Zur Architektur in Salzburg zwischen 1945 und 1970*. In: Ernst Hanisch, Robert Kriechbaumer (Hg.): *Salzburg. Zwischen Globalisierung und Goldhaube*. Wien 1997, S. 611–648, hier: S. 611.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

turkritischen Beiträge in Zeitungen jedoch von der Forschung vernachlässigt.<sup>15</sup> Während Bernhard seine konservative kulturpolitische Meinung später allgemein revidiert, lässt sich dies über seine Einstellung gegenüber der Architektur nicht ohne weiteres sagen. Offensichtlich hat hier eine Trennung stattgefunden: In seiner real-architektonischen Selbstinszenierung zeigt sich Bernhard den konservativen Denkschemata der Fünfzigerjahre mehr verpflichtet als in seinem literarischen Schreiben über Architektur.

Eigene Häuser spielen in Thomas Bernhards Leben eine gewichtige öffentliche Rolle. Als seine Wohnkerker konstituierten sie ab den Sechzigerjahren die Bühne und das hausgewordene Abbild des Schriftstellers. Sie werden zum Referenzobjekt einer habituellen Inszenierungspraxis,<sup>16</sup> die gesondert vom schriftstellerischen Werk analysiert werden muss. Bernhard verwendet seine Bauernhäuser zur Darstellung einer intellektuellen Abwehrhaltung gegen alles und jeden, als selbstgewählte Heimatkerker drücken sie Konstanz und geistige Konsequenz aus. Im Werk haben Gebäude meist die entgegengesetzte Funktion. An ihnen werden vermeintlich stabile soziale, künstlerische oder psychologische Normen in Frage gestellt. Das Haus taucht in den frühesten literarischen Veröffentlichungen als konstante Heils- und Heimatsmetapher auf, wird aber im späteren Werk längst nicht mehr als einfache Metapher, sondern als offener Bedeutungsträger problematisiert. Die literarische Auseinandersetzung mit Architektur lässt sich keiner ‚konservativen‘, ‚modernen‘ oder gar ‚postmodernen‘ Position zuordnen. Am Haus werden vielmehr verschiedene Diskurse gegeneinander ausgespielt. Insbesondere am Architekturroman *Korrektur* (1975) zeigt sich die Wichtigkeit antimoderner Architekturtheorie der Fünfzigerjahre – nicht als ominöser, biographisch erklärbarer ‚Einfluss‘, sondern als im Text selber problematisierter Diskurs.

Der vorliegende Aufsatz gliedert sich in vier Teile. Im ersten Schritt werden die hier relevanten Diskurse der Fünfzigerjahre aus Bernhards journalistischer Arbeit hergeleitet und mit der damals populären Modernekritik Hans Sedlmayrs konfrontiert. Bernhards gleichzeitig entstandene Prosa und Lyrik wird in einem zweiten Schritt ebenfalls als Gegenstand innerhalb dieser Diskurskonstellation erkennbar. Der dritte Teil zeichnet nach, wie sich der architektonische Konservatismus in die Selbstinszenierung hinein verlagert hat. Der vierte und letzte Teil schließlich analysiert am Beispiel des Romans *Korrektur*, wie 1975 die konservative Haus- und Bau-Metaphorik literarisch problematisiert und letztlich zusammen mit der modernen Gegenposition aufgehoben wird.

Der Fokus auf kunst- und kulturhistorische Diskurse der Fünfzigerjahre grenzt den hier vorgeschlagenen Ansatz von drei bestehenden Forschungsperspektiven ab, unter welchen Thomas Bernhards ‚Architekturen‘ bislang analysiert worden sind. Ein textimmanenter Zugriff interessiert

---

<sup>15</sup> Vgl. Klug: Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt (Anm. 8). Einen umfassenderen aber unkritischen Überblick bietet Herbert Moritz: Lehrjahre. Thomas Bernhard, vom Journalisten zum Dichter. Weitra 1992.

<sup>16</sup> Vgl. Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese. In: Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser, Christoph Jürgensen, u. a. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011, S. 9–30, hier: S. 12f.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

sich für Struktur und Symbolik des Raumes und befragt Architektur darum meist unter metaphorischen und symbolischen Gesichtspunkten.<sup>17</sup> In eine entgegengesetzt Richtung zielen biographische Ansätze, welche Raumdarstellungen hauptsächlich mithilfe von Bernhards Selbstinszenierung zu erklären versuchen<sup>18</sup> oder seine real-biographischen Räume als Teil des Bernhardschen ‚Gesamtkunswerks‘ verstehen.<sup>19</sup> Untersuchungen mit gesellschaftspolitischem Interesse schließlich haben anhand des Architektur-Motivs vor allem die Österreich-Kritik hervorgehoben.<sup>20</sup>

Alle drei Ansätze, die hier nicht im Detail diskutiert werden können, sind grundsätzlich berechtigt und fließen in die vorliegende Arbeit ein. Zugleich möchte der Aufsatz aber einen Schritt weiter gehen und ansatzweise eine Lücke füllen, die sich zwischen der symbolischen, biographischen und gesellschaftspolitischen Lektüre auftut. Als solche Lücke erweist sich nämlich die architekturhistorische und –theoretische Bedeutung des Hauses bei Thomas Bernhard.

## 1. ‚Kranke Moderne‘ im Kulturfeuilleton

„Drei Anläufe, dreimal abgestürzt: die Vorgeschichte des Autors Thomas Bernhard“; so umreißt Michael Töteberg Thomas Bernhards Schaffen der Fünfzigerjahre. Die ‚drei Anläufe‘ bezeichnen dessen journalistische, lyrische und dramatische<sup>21</sup> ‚Versuche‘ jener Zeit, die nicht zum erwünschten Erfolg geführt hätten.<sup>22</sup> Auch wenn Töteberg mit dieser Grobeinteilung von Bernhards frühem Schreiben richtig liegen mag,<sup>23</sup> muss die unterstellte Erfolg- und Wirkungslosigkeit doch relativiert werden. Die literarischen Texte des jungen Bernhard fanden immerhin soviel Beachtung, dass „sich der Autor eine relative sichere Position im literarischen Feld der 50er Jahre erarbeitet hatte.“<sup>24</sup> Erst gemessen an Bernhards späterer Bekanntheit wirkt das erste Jahrzehnt seiner literarischen Karriere unbedeutend – was sie in thematischer Hinsicht keinesfalls bedeutungslos

---

<sup>17</sup> Eines der frühesten und eines der rezentesten Zeugnisse dieses Ansatzes: Andrée Eck-Koeniger: Das Gasthaus. Der Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards. Weitra 1994. Birgit Nienhaus: Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards. Marburg 2010.

<sup>18</sup> So z.B. Markus Kreuzwieser: „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.“ Zum lebens- und werkgeschichtlichen Motiv des Bau(en)s bei Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Dokumente, Essays. Linz 1999, S. 167–176. Hans Höller: „Höller“ und „Höllerhaus“ in Thomas Bernhards Roman „Korrektur“. In: Ders., Erika Schmied: Thomas Bernhard und der Tierpräparator Höller. Weitra 2009, S. 5–13.

<sup>19</sup> Vgl. z.B. Wieland Schmied, Erika Schmied: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg 1995. Erich Hinterholzer, Hans Höller: Poetik der Schauplätze. Fotos und Texte zu Romanen Thomas Bernhards. In: Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Dokumente, Essays. Linz 1999, S. 145–166.

<sup>20</sup> Vgl. z.B. Hans Höller: „Ortschaft“ bei Thomas Bernhard und Peter Weiss. In: Joachim Hoell, Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard. Tradition und Trabanten. Würzburg 1999, S. 19–27. Steffen Vogt: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards *Der Italiener* und *Auslöschung*. Berlin 2002.

<sup>21</sup> Die frühen dramatischen Schriften sind die kleinste Textgruppe und thematisch für das vorliegende Thema nicht relevant.

<sup>22</sup> Vgl. Töteberg: Höhenflüge im Flachgau (Anm. 8), S. 9.

<sup>23</sup> Das frühe Schreiben lässt sich aber auch ohne Verweis auf die Gattungen einteilen. Klug spricht von den drei ‚Phasen‘ „Idyllik (1952 bis 1954), Negativität und Anti-Idylle (1954 bis 1958), Reduktion (1959 bis 1962)“. Klug: Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt (Anm. 8), S. 138.

<sup>24</sup> Tomasz: Ist Thomas Bernhard ein Autor der fünfziger Jahre? (Anm. 8), S. 322.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

macht. Bezüglich der journalistischen Arbeit Bernhards kann man zudem schwer von Misserfolg sprechen, da sie nicht ‚Anlauf‘ zu Höherem waren, sondern Broterwerb.

1952 gibt Bernhard aufgrund seiner Lungenerkrankung das Berufsziel Kaufmann und zugleich den Traum vom professionellen Sänger auf und beginnt für das Salzburger *Demokratische Volksblatt* zu schreiben, wo er bereits zwei Jahre zuvor erstmals ein Gedicht veröffentlichen konnte.<sup>25</sup> Das *Volksblatt* ist zwar die Salzburger Tageszeitung der sozialdemokratischen Partei Österreichs, positioniert sich politisch aber nicht weiter links als die meisten Konkurrenzblätter.<sup>26</sup> Wenn Bernhards Journalismus, wie Töteberg konstatiert, von „Großstadtfeindlichkeit und Ressentiments gegen die Moderne“ zeugt, andererseits Heimat und [...] Bauerntum“ preist,<sup>27</sup> so ist dies nicht alleine ihm, sondern ebenso der konservativen Ausrichtung des Mediums anzulasten, auf die er kaum Einfluss haben konnte.<sup>28</sup>

Der junge Kulturjournalist ist direkt mit diesem geistigen und materiellen Wiederaufbau beschäftigt. Letzteres wird thematisch, wenn Bernhard nahezu propagandistisch über die Renovation der Ursulinenkirche, die „barocke Schönheit“,<sup>29</sup> oder über Großbauprojekte in Wien, dem Bau von „100'000 Wohnungen“,<sup>30</sup> berichtet. Der geistige Wiederaufbau zeigt sich etwa in seinen Beiträgen über Literatur, wo er nicht ohne Eigeninteresse die schreibende Jugend anpreist, indem er insbesondere auf ihr ‚Anknüpfen‘ an alte Traditionen verweist.<sup>31</sup> Indes sind in diesem Zusammenhang nicht nur Bernhards Literaturberichte von Interesse, sondern auch seine Kunst- und Architekturberichterstattung. Auch sie zeugt von einem „konservativen Weltbild“,<sup>32</sup> das sich wesentlich präzisieren lässt.

Zweimal nimmt Bernhard an Vorträgen des Kunst- und Architekturhistorikers Ernst Köller teil, über dessen kritisch-konservative Analyse der Moderne – die leider nur aus Bernhards Zusammenfassung rekonstruierbar ist – er wohlwollend berichtet. Bietet der erste Vortrag eine Übersicht der Architekturgeschichte *Von der Pyramide bis zur Basilika*, so wendet sich der zweite direkt gegen zeitgenössische Kunst und Architektur: *Operation an der „Moderne“*. *Dr. Ernst Köller und seine zehn Einwände*. Die meisten avantgardistischen Strömungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts werden von Köller als „Symptome“ eines Verlustes metaphysischer Werte diagnostiziert, die Kunst ist ein „Patient“, dessen „Gesundwerdung“, so seine Prognose, wohl durch

---

<sup>25</sup> Dies ist Bernhards erste Veröffentlichung überhaupt, vgl. Thomas Bernhard: Mein Weltenstück. In: Ders.: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. 1991, S. 6.

<sup>26</sup> Vgl. dazu auch Töteberg: Höhenflüge im Flachgau (Anm. 8), S. 4.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Dies schlägt sich auch in den eher marginalen Themen nieder, die Bernhard bearbeiten durfte, während die beiden Chefredaktoren sich um wichtige Anlässe kümmerten, vgl. ebd.

<sup>29</sup> Thomas Bernhard: Ursulinenkirche erstrahlt in neuem Glanz. In: Demokratisches Volksblatt. 21.9.1953.

<sup>30</sup> Thomas Bernhard: Das Bauen in Wien. Ein Vortrag in der Volkshochschule. In: Demokratisches Volksblatt. 26.10.1953. Die Autorschaft ist hier nicht gänzlich geklärt, da der Text nur mit „rd.“ (Redaktion) signiert ist.

<sup>31</sup> Thomas Bernhard: Die Kultur ist nicht stehengeblieben! In: Demokratisches Volksblatt. 4.4.1953. Vgl. dazu auch ausführlicher Töteberg: Höhenflüge im Flachgau (Anm. 8), S. 5.

<sup>32</sup> Ebd.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

einen eigenständigen Regenerationsprozess von statten gehe.<sup>33</sup> Die Heilung setzt jedoch voraus, dass erneut ein künstlerisches Verständnis für das Göttlich-Humanistische aufgebracht werde.

Köllers Argumentation – oder zumindest Bernhards Wiedergabe derselben – überschneidet sich geradezu lückenlos mit den damals populären<sup>34</sup> Thesen des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr, dessen *Verlust der Mitte* (1948) den antimodernen Diskurs der Fünfzigerjahre bestimmt.<sup>35</sup> Das Buch weist dieselbe medizinische Dreischritt-Metapher auf: Beschreibung der „Symptome“, „Diagnose und Verlauf“ und „Prognose“ und „Entscheidung“.<sup>36</sup> Der ehemalige Nationalsozialist Sedlmayr<sup>37</sup> formuliert am Ende die Hoffnung, dass der „leergelassene Thron für den vollkommenen Menschen“ (VdM 251) wenigstens im Bewusstsein der Künstler bleibe und irgendwann besetzt werden könne. Sedlmayr meint damit aber keine menschliche Vergöttlichung im Sinne von Nietzsches Übermensch; er verwendet ‚vollkommen‘ im Sinne des ‚ganzen‘, d.h. metaphysisch ‚heilen‘ Menschen.

Köllers „zehn Einwände“ gegen die Moderne finden Bernhards Zustimmung, selbst wenn Köller der modernen Kunst und Architektur einen „antinationale[n] Charakter“<sup>38</sup> vorwirft. Einzig Köllers Vorwurf, die Moderne sei „todessüchtig“, lässt Bernhard nicht gelten:

Zur ‚Lebensfeindlichkeit‘ und zur ‚Todessüchtigkeit‘ könnte man vieles sagen. Vor allem, daß sie beide durchaus nicht schaden. Durch sie kommen wir zum Leben. Daß es sich hier um eine ‚Beleidigung des Menschlichen sowie des Göttlichen‘ handeln sollte, wäre zu diskutieren. Wir wissen nicht, woher die Dinge kommen, aber von Gott kommt auch der Tod.<sup>39</sup>

Gott ist hier noch an seinem angestammten Platz, das Interesse für den Tod wird mit einer eschatologisch anmutenden Redewendung („Durch sie kommen wir zum Leben“) begründet. Mit Tod meint Bernhard hier nicht die nihilistische Leere, die in seinen Romanen verhandelt wird, sondern ein katholisch-barockes Memento Mori, dessen gegenreformatorische Kraft er in eine antimoderne Stoßrichtung übersetzt. Durch den impliziten Verweis auf den Barock bedient er sich einer Denkfigur, die Hans Sedlmayr geläufig ist. In der barocken Kunst – und insbesondere

---

<sup>33</sup> Thomas Bernhard: Operation an der „Moderne“. Dr. Ernst Köller und seine zehn Einwände. In: Demokratisches Volksblatt. 18.6.1953.

<sup>34</sup> Die Popularität ist bereits an den Verkaufszahlen des Buches nachvollziehbar, alleine bis 1965 verkaufte sich 180'000 Exemplare von *Verlust der Mitte*. Vgl. Werner Hofmann: Im Banne des Abgrunds. Der „Verlust der Mitte“ und der Exorzismus der Moderne: Über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr. In: Gerda Breuer, Martin Damus (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren. Frankfurt a. M. 1997, S. 43.

<sup>35</sup> Davon zeugen verschiedene kontroverse Diskussionen in den Fünfzigerjahren, vgl. ebd., S. 43f.

<sup>36</sup> Dies sind die Titel der drei Hauptkapitel, Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg 1948. Im Folgenden zitiert als VdM.

<sup>37</sup> Sedlmayrs Beitritt der damals in Österreich noch illegalen NSDAP 1932 evoziert das Bild eines überzeugten Nationalsozialist, vgl. Dictionary of Art Historians - Hans Sedlmayr. Internet:

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/sedlmayrh.htm>. Zuletzt geprüft am: 1.11.2013. Zu seinem Antisemitismus vgl. auch Daniela Bohde: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre. Berlin 2012. S. 12.

<sup>38</sup> Bernhard: Operation an der „Moderne“ (Anm. 34).

<sup>39</sup> Ebd.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

der Architektur Fischer von Erlachs, die Bernhard aus Salzburg vertraut war – sieht Sedlmayr die letzte reine, weil aufrichtig-christliche und zugleich genuin deutsch-österreichische Kunst.<sup>40</sup>

Über Köller und den zeitgenössischen Diskurs hinaus ergeben sich drei weitere Berührungspunkte zwischen Hans Sedlmayr und dem jungen Thomas Bernhard. Ein erster stellt ihr Bezug zu Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* her, dem Prätext für Sedlmayrs Bild der Moderne als kulturelle Niedergangerscheinung.<sup>41</sup> Der junge Bernhard kennt Spenglers Thesen vermutlich von seinem Großvater<sup>42</sup> und verwendet den *Untergang des Abendlandes* als titelgebendes Motiv in einer kurzen Erzählung von 1954.<sup>43</sup> Dort liest bezeichnenderweise ein großväterlicher Pfarrer aus dem Buch vor, mitten in einer dörflichen Welt, welche die Warnung vor dem Schreckgespenst des Untergangs kontrastiert und vorerst aufhebt. Eine zweite Gemeinsamkeit ist das Interesse für Adalbert Stifter. Der Linzer Autor ist lange Zeit einer der wenigen Schriftsteller, die Bernhard lobend erwähnt.<sup>44</sup> Sedlmayr verherrlicht in *Verlust der Mitte* die Stilepoche des Biedermeier, der Stifter zu zurechnen ist, als seither unerreichtes „Vorbild der 'Wohnlichkeit'“ (VdM 34). Später setzt er sich auch explizit mit Stifter auseinander, dessen Sonnenfinsternis-Beschreibung er zur Prophetie einer finsternen Moderne ausdeutet.<sup>45</sup> Der dritte gemeinsame Prätext ist die Philosophie Blaise Pascals, welche in Bernhards Romanen allenthalben auftaucht.<sup>46</sup> Grund dafür ist weniger die christliche Position Pascals, der katholische Dogmen gegen Montesquieu verteidigt, als sein erkenntnistheoretischer Skeptizismus. Für Bernhards frühere Jahre unter dem Einfluss seines Großvaters dürfte Pascals Religiosität noch eine große Rolle gespielt haben. Pascals konsequenter Gottesglaube hat zumindest Sedlmayr dazu veranlasst, dessen Ausspruch „Die Mitte verlassen, heißt die Menschlichkeit verlassen“ zum titelgebenden Paradigma von *Verlust der Mitte* abzuändern.

Die Mitte bleibt bei Sedlmayr keine Metapher, sondern entwickelt sich in seiner kulturphilosophischen Betrachtung vor allem anhand der Architektur zu einem Stilprinzip der ‚Mittung‘, einer

---

<sup>40</sup> Zur Umdeutung des Barock als genuin deutscher Stil in der Tradition Albert Ilgs vgl. Peter Stachel: Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“. In: Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Traugatschnig (Hg.): *Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne*. Wien 2007, S. 101–154, hier: S. 138.

<sup>41</sup> Vgl. Werner Krumbholz: *Das Ende des Zeitalters der Kulturen*. München 2012, S. 9.

<sup>42</sup> Der Großvater ließ sich seinerseits von Spengler für sein unveröffentlichtes Opus Magnum *Eling, Das Tal der sieben Höfe* inspirieren, vgl. Bernhard Judex: *Der Schriftsteller Johannes Freumbichler, 1881-1949. Leben und Werk von Thomas Bernhards Grossvater*. Wien 2006, S. 208.

<sup>43</sup> Thomas Bernhard: *Der Untergang des Abendlandes* (1954). In: Ders.: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hg. v. Martin Huber, Hans Höller, Manfred Mittermayer. Werke 14/22 Bd. Frankfurt a. M. 2003, S. 493–499.

<sup>44</sup> Stifters Einfluss auf Bernhards Werk wurde nachgewiesen von Alfred Doppler: *Wechselseitige Erhellung: Adalbert Stifter – Thomas Bernhard*. In: Johann Lachinger (Hg.): *Adalbert Stifter, Studien zu seiner Rezeption und Wirkung I, 1868-1930: Kolloquium I*. Linz 1995, S. 212-224.

<sup>45</sup> Vgl. Hans Sedlmayr: *Der Tod des Lichtes. Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters „Sonnenfinsterniß am 8. July 1842“*. In: *Die Sonnenfinsterniß am 8. July 1842*. Linz 1961, S. 30–38. Dieser Text ist titelgebend für das vier Jahre später erscheinende Buch Sedlmayers, in dem er zugleich das Vorwort bildet, vgl. Hans Sedlmayr: *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*. Salzburg 1964, S. 9–17.

<sup>46</sup> Vgl. Walter Wagner: *Über das Glück, krank zu sein. Pascal und Bernhard, zwei routinierte Kranke*. In: Joachim Hoell, Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): *Thomas Bernhard. Tradition und Trabanten*. Würzburg 1999, S. 129–135.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

zentrumsbezogenen, statischen Bauästhetik. Bereits die Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts entferne das Schloss aus der Mitte des Parks und greife damit die Architektur als Mittelpunkt eines Ensembles aus Gebäude und Umgebung an (vgl. VdM 94f.). Die Revolutionsarchitektur Frankreichs um 1800 isoliere das Gebäude dann gänzlich im abstrakten, zentrumlosen Raum, in dem es reine geometrische Figur sein wolle. Geometrie als Bau-Prinzip aber sei ‚unmenschlich‘, insbesondere wenn die Form nicht ‚architektonisch‘ verwendet werde: "Ein Zylinder zum Beispiel ist architektonische Form nur, wenn er steht, nicht wenn er auf der Seite liegt, ein Kegel nur, wenn er auf seiner Kreisbasis aufruht, nicht wenn er auf der Spitze balanciert. *Tektonisch ist, was die Erde als Basis anerkennt.*" (VdM 97) Architektur soll selber als Mitte und zugleich zur Erdenmitte hin positioniert sein. Anders als Malerei oder Skulptur kann und soll Architektur den Menschen im täglichen Leben ‚mitten‘. Oder noch genereller: Sie soll, wie Sedlmayr später in *Der Tod des Lichtes* (1964) schreibt, „dazu beitragen, daß unsere Welt wieder in Ordnung kommt.“<sup>47</sup> Der Unordnung einer chaotischen Moderne setzt Sedlmayr eine „Re-Konstitution der Architektur als Ordnungsmacht“<sup>48</sup> entgegen.

Im Sinne Sedlmayrs ist denn auch Bernhards erste polemische Stellungnahme zu *dem* prestigeträchtigen Salzburger Bau der Fünfzigerjahre: Clemens Holzmeisters Anbau des Festspielhauses (1955-60). Rund um den Bau entstanden in Salzburg heftige politische Grabenkämpfe. Bernhards Angriff ist dem sozialdemokratischen *Volksblatt* opportun, da er die finanzpolitisch motivierte Polemik der SPÖ stützt.<sup>49</sup> Er argumentiert jedoch nicht politisch, sondern ästhetisch: Der Entwurf des Loos-Schülers, eines der wichtigsten österreichischen Architekten der Nachkriegszeit, zeige den „gesichtslosen Mantel eines besseren Kinos“.<sup>50</sup> Obschon Holzmeisters Entwürfe alles andere als ‚gesichtslos‘ sind – die Ornamentik am Bau setzt vielmehr auf Gesichts- bzw. Maskenformen –,<sup>51</sup> bedient sich Bernhard unreflektiert und gänzlich unpassend des antimodernen Arguments, Ornamentlosigkeit zeuge von Unmenschlichkeit. Sedlmayr drückt es folgendermaßen aus: „Das Fehlen jedes organischen Übergangs zwischen Architektur und Landschaft; wie vom Himmel heruntergefallen erscheinen diese 'reinen' Architekturen“ (VdM 98). Auch Bernhard argumentiert damit, die Architektur füge sich nicht ein, sie zerstöre das Gesamtbild der Salzburger Altstadt und des Mönchsberges. Zudem entspreche der „Kolossalbau“ nicht der Festspielidee Reinhardts und Hofmannsthals und schon gar nicht dem Werk Mozarts. Sedlmayr beklagt gleichfalls eine allgemeine Profanisierung des Theaters und erwähnt ausgerechnet die Salzburger Festspiele als eines der letzten Beispiele einer „ästhetischen Wallfahrt“ (VdM 49). Die quasi-religiöse

---

<sup>47</sup> Sedlmayr: *Der Tod des Lichtes* (Anm. 45), S. 242.

<sup>48</sup> Ebd., S. 241.

<sup>49</sup> Wilfried Posch: Clemens Holzmeister. Architekt zwischen Kunst und Politik. Salzburg 2010, S. 283–296.

<sup>50</sup> Thomas Bernhard: Kolossalbau am Fuße des Mönchsbergs? Das Festspielhausprojekt des Architekten Clemens Holzmeister. In: *Demokratisches Volksblatt*. 12.4.1954.

<sup>51</sup> Das wird bereits an den frühen Skizzen Holzmeisters von 1937 offensichtlich, vgl. Aydan Balamir: Clemens Holzmeister. An architect at the turn of an era. Istanbul 2010, S. 324–327.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

Ausstrahlung der Festspiele ist nun in den Augen Bernhards durch ein ‚besseres Kino‘ gefährdet. Ein Festspielhaus soll den Besucher auf das Essentielle hin ‚zentrieren‘ und nicht, wie das verschmähte Kino, gegen das er an anderer Stelle die Literatur ausspielt,<sup>52</sup> unterhalten und ablenken. Thomas Bernhard kommt nicht nur mit Sedlmayrs Thesen in Kontakt und argumentiert auf einer kulturpolitischen Linie mit ihm, er setzt sich auch mit einem seiner direkten Gegenspieler im Streit um die Moderne auseinander: Dem Kunstmaler Willi Baumeister (1889-1955), mit dem Sedlmayr 1950 eine kontroverse und einflussreiche Diskussion über abstrakte Malerei führte.<sup>53</sup> Mitte der 50er-Jahre, als Bernhard bereits nicht mehr für das *Demokratische Volksblatt* arbeitet, schreibt er eine kurze Rezension über eine Willi-Baumeister-Gedächtnisausstellung in Hamburg.<sup>54</sup> Die Bilder Baumeisters bezeichnet Bernhard als kritische Aufzeichnungen einer Welt der entmenschlichten modernen Architektur und Technik:

Man muß wissen, daß Baumeister als Maurerlehrling begonnen hat und viele Jahre als Bühnenmaler und -architekt tätig war. So zeigen die vom Rollen der nahe der Kunsthalle vorübersausenden Eisenbahnzüge erschütterten Bilder die verschobenen Gesichter der Eisenbahn- und Betonmenschen. Der Mensch ist zum Bestandteil des Mörtels geworden. Hart und gewissenhaft ordnet Baumeister das hilflose, gewaltige Leben in die architektonische Ordnung ein. Er schleudert sozusagen den Menschen in den Beton.<sup>55</sup>

Im Gegensatz zu Sedlmayr wertet Bernhard das abstrakte Werk Baumeisters nicht ablehnend, sondern verwendet es vielmehr zur Argumentation *gegen* die Moderne und insbesondere gegen die moderne Architektur, bei der sich Baumeister besonders auskenne. Dass der moderne Maler als zerstörerischer Augur der Schrecken „architektonische[r] Ordnung“ beschworen wird, erinnert an Bernhards Verteidigung der Todesthematik in der Kunst. So wie man durch den Tod zum Leben kommt, komme man durch die Darstellung des modernen Elends zu einer besseren Kunst:

Denn sehen wir in Baumeister auch nie die Vollendung, so doch den Ackerboden für eine Kunst, die einmal die unsere genannt zu werden verdient. Er liegt vor uns wie das Traumbild einer Welt, die aus den Wundern von Glas und Beton, Stahl und Benzin, Elektrizität und Asphalt besteht, vom Geruch des Teers durchschauert, über den man schon den Traktor der Kernphysik rollen hört.

---

<sup>52</sup> Für die Kultur der Jugend spreche etwa Folgendes: „Die Besucherzahlen der Jugendlichen in den Lichtspielhäusern sind nach Statistiken zurückgegangen.“ Bernhard: Die Kultur ist nicht stehengeblieben! (Anm. 31).

<sup>53</sup> Vgl. Hans Gerhard Evers (Hg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. Erstes Darmstädter Gespräch. Darmstadt 1950. S. 48-62; 134-155. Zur Kontroverse zwischen Baumeister und Sedlmayr vgl. Beat Wyss: Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit. In: Gerda Breuer, Martin Damus (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren. Frankfurt a. M. 1997, S. 55-71, hier: S. 62-65.

<sup>54</sup> Thomas Bernhard: Hamburg: Ackerboden für die neue Kunst. Willi-Baumeister-Gedächtnisausstellung in der Kunsthalle. In: Die Furche. 11.8.1956.

<sup>55</sup> Ebd.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

Der Ackerboden der ‚neuen Kunst‘ ist derjenige einer erschreckenden Technik, was aus und gegen sie hervorbrechen soll, bleibt hingegen unklar. In Bernhards späteren Texten danach zu suchen wäre freilich falsch. Denn ein Positivbild zum ‚Negativ‘ der Moderne ist offensichtlich nach den Fünfzigerjahren kein poetisches Ansinnen mehr gewesen.

Bernhards Bericht über die Baumeister-Gedächtnisausstellung weist auf seine Ablehnung des Städtischen hin, die Negativfolie seines frühen Lobs der Landschaft. Landschaft und Hausbau auf dem Land geben das Positiv ab, vor dem sich die journalistische Modernekritik, besonders aber Bernhards erzählerische Stadtdarstellungen abzeichnen.

## **2. ‚Verlust der Mitte‘ in Prosa und Lyrik der Fünfzigerjahre**

Die ländliche Idylle ist ein Thema, das Bernhard schon vor, während und lange nach seinen journalistischen Arbeiten beschäftigt. Die wichtigsten literarischen Einflüsse scheinen in dieser Hinsicht von seinem Großvater und von Adalbert Stifter ausgegangen zu sein. Mit dem ‚Heimatkomplex‘ Bernhards hat sich ausführlich Manfred Mittermayer auseinandergesetzt und nachgewiesen, dass die Thematik vom Motiv des Hausbaus getragen, letztlich an diesem aber auch dekonstruiert wird.<sup>56</sup> Hier sei nur an zwei Prosa-Beispielen die Rolle der Idylle in den Architekturdarstellungen der frühen Fünfzigerjahre skizziert. Einerseits wird dadurch der Unterschied zur Funktion der Architektur in Bernhards früher Lyrik offenbar, wo die Polarität Stadt/ländliche Heimat in der religiösen Architektur aufgehoben wird. Andererseits zeigt sich an den beiden Erzählungen, aus welchen prosaischen Ressentiments und politischen Unbedarftheiten sich die lyrische Sehnsucht nach Heil speist.

Bereits *Die Siedler* (1951), die zweite Erzählung, die Thomas Bernhard veröffentlichen konnte, vereint die Motive der ländlichen Idylle und des Hauses als Sinnbild der Heimat. Zwei junge Heimkehrer, welche beide ihre Eltern verloren haben, bauen sich auf einer Waldlichtung ein „Siedlungshaus][“, doch die „idyllische Einsamkeit“ wird alsbald durch den Staat gestört. Weil das Grundstück „neue ausländische Eigentümer“ hat, kann der Staat den illegalen Bau nicht tolerieren, sie verlieren „das Anrecht auf das Ergebnis ihrer Hände Arbeit“.<sup>57</sup> Nicht nur die obskure Rolle, welche namenlose Ausländer hier als nur schlecht maskierte ‚Besatzungsmacht‘ spielen, auch der Gegensatz von Staat und ländlicher Heimat zeugt von Skepsis gegenüber den Veränderungen der Nachkriegszeit. Verunsichernd wirkt nicht die Katastrophe des Krieges, sondern der

---

<sup>56</sup> Manfred Mittermayer: „Aufzuwachen und ein Haus zu haben.“ Thomas Bernhards „Heimatkomplex“ in frühen und frühesten Texten. In: Eduard Beutner (Hg.): *Ferne Heimat - nahe Fremde bei Dichtern und Nachdenkern*. Würzburg 2008, S. 186–202.

<sup>57</sup> Thomas Bernhard: *Die Siedler* (1951). In: Ders.: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hg. v. Martin Huber, Hans Höller, Manfred Mittermayer. Werke 14/22 Bd. Frankfurt a. M. 2003, S. 461f., hier: S. 262.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

Zustand danach.<sup>58</sup> Der Wiederaufbau misslingt wegen der Sturheit der Bürokratie, einer anonymen, technokratischen Macht.

Noch deutlicher äußert sich die Angst vor Anonymität und Technik in der Erzählung *Von einem Nachmittag in der großen Stadt* (1952).<sup>59</sup> Ein dreitägiger Aufenthalt in einer Stadt mit „Millionen Menschen“ (NgS 463) führt dem Ich-Erzähler alle Unannehmlichkeiten des städtischen Lebens vor Augen: verkehrsbedingter Gestank, Armut und Abstumpfung, die sich hinter „Fleischgesichter[n]“ verbirgt, die „keinen Ausdruck mehr“ haben (ebd.). Auch die Stadtarchitektur wird als ausdruckslose Aneinanderreihung des Immergleichen beschrieben. „Ich zählte die Randsteine, die großen und kleinen, dann sah ich die Türen und Fenster, einhundert, zweihundert. Es waren so viele.“ Architekturphysiognomisch wird durch die Auswechselbarkeit der Fassaden die Belanglosigkeit der „fünfhundert oder Tausend Gesichter“ verdoppelt. Die dadurch anonymisierten Straßen entpuppen sich als Gefängnis bzw. „Käfig“. „Drahtgewirr spannte sich zwischen mir und der Weite. Ich kam mir vor, wie ein Tier innerhalb der Stäbe eines großen Käfigs.“ (NgS 465)

Vor dieser Stadtbeschreibung wird der Ich-Erzähler beinahe von einem Auto überfahren und erlebt eine Nahtoderfahrung: „Das Auto verschwand um die Ecke. Eine riesige Gaswolke nahm mich auf. Für Sekunden glaubte ich den Tod...“ (NgS 464) Das Erlebnis verschlägt ihm die Sprache. Dass es ausgerechnet eine „Gaswolke“ ist, die ihn zu ersticken droht, ist angesichts des Holocaust und dessen konsequenter Ausblendung in Bernhards Frühwerk aufschlussreich. Beinahe vergast wird hier ein Entwurzelter, der davon träumt, „einen alten Eichenbaum“ (ebd.) zu umarmen. Der Eichenbaum war bereits bei Kleist ein Symbol deutschen Nationalstolzes war und blieb dies auch im Nationalsozialismus.<sup>60</sup> Das soll in diesem Zusammenhang nicht überbewertet werden, deutet aber zumindest auf Bernhards politische Unbedarftheit hin.

Die Schrecken des zweiten Weltkriegs, verdichtet in der tödlichen „Gaswolke“, die notabene in einem „Käfig“ ausgestoßen wird, schließt Bernhard mit dem technisierten Schrecken der „großen Stadt“ kurz. Ausgelassen werden politische und ideologische Konnotationen der Katastrophe, auf welche die ‚Vergasung‘ anspielt. Auch der ehemalige Nationalsozialist Sedlmayr führt die ‚Unmenschlichkeit‘ der Moderne durchgehend auf Technisierung und Säkularisierung zurück. Er lässt in seiner Analyse die konkreten Schrecken des zweiten Weltkriegs unerwähnt, explizit politisch ist nur seine abschätzige Beschreibung des Kommunismus. In einer Aufzählung der Baustile

---

<sup>58</sup> Vgl. dazu auch Klugs Beobachtung, dass Bernhard in seinem Artikel *Die Kultur ist nicht stehengeblieben!* nicht den Krieg, sondern dessen Ende als Katastrophe bezeichnet. Klug: Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt (Anm. 8), S. 149.

<sup>59</sup> Thomas Bernhard: *Von einem Nachmittag in einer großen Stadt* (1952). In: Ders.: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hg. v. Martin Huber, Hans Höller, Manfred Mittermayer. Werke 14/22 Bd. Frankfurt a. M. 2003, S. 463–465. Im Folgenden zitiert als „NgS“.

<sup>60</sup> Vgl. Johannes Zechner: *Die grünen Wurzeln unseres Volkes. Zur ideologischen Karriere des „deutschen Waldes“*. In: Uwe Puschner, Georg Ulrich Grossmann (Hg.): *Völkisch und national. Zur Aktualität alter Denkmuster im 21. Jahrhundert*. Darmstadt 2009, S. 179–194.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

totalitärer Systeme zählt Sedlmayr den Nationalsozialismus nicht auf (vgl. VdM 78). Dass eine Auseinandersetzung mit der Ideologie des Faschismus beim Thema der Architektur fehlt, wirkt in seinem Fall freilich stoßender als bei Bernhard. Sedlmayrs Ausblendung verdrängt die eigene Täterrolle. Nicht der Nationalismus und die Blut- und Boden-Ideologie des Faschismus führen seiner Analyse zufolge zur Inhumanität der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern gerade die Entfernung des Menschen von seiner ‚Erdung‘.

Überwiegt in der frühen Prosa Bernhards die Bedrohung des Ländlichen durch Technik und Urbanität,<sup>61</sup> so versucht der Schriftsteller in seinen frühen Gedichten dem Niedergang mithilfe der Religion Einhalt zu gebieten.<sup>62</sup> Diese Lyrik wehrt sich mit einer christlich-restaurativen Abwehrgeste gegen die Gefahr des Wertverlustes und nimmt sich dafür nicht zufällig die Architektur zum Modell. Der Kulturjournalist, der 1953 über die Renovation der kriegsbeschädigten Urselinen-Kirche berichtet hatte, dichtet ein Jahr später in *Im Dom* (1954): „Hier geht ein Frieden über die Altäre, / Als ob kein Kampf, kein Krieg gewesen wäre, / Den einst die Tore stumpf in Lust ersannen. / An goldnem Kreuze, in den süßen Winden / Des edlen Weihrauchs wirst du Ruhe finden...“<sup>63</sup> Der Dom blieb im Krieg jedoch nicht unbeschädigt, 1944 bricht seine Kuppel ein, bis 1959 ist die Renovation noch nicht beendet.<sup>64</sup> Von „Ruhe“ und Vergessen des Krieges kann also gerade am Beispiel dieser Architektur keine Rede sein. Ganz anders als in seiner Lyrik beschreibt Bernhard den zerbombten Dom im ersten autobiographischen Band *Die Ursache* (1975), nämlich als „klaffende Wunde“,<sup>65</sup> von der gerade wegen ihrer Versehrtheit eine faszinierende Schönheit ausgeht.<sup>66</sup> Diese Wunde soll einundzwanzig Jahre vorher wenigstens lyrisch-fiktional geheilt werden, während sie faktisch immer noch sichtbar ist.

Ausgerechnet in der „kulturpolitischen Wochenschrift“ *Die österreichische Furche* erscheint *Im Dom* 1954 zusammen mit zwei weiteren Hymnen auf sakrale Räume: *Im Hofe von St. Peter* und *Friedhof in Seekirchen*. Das vierte Gedicht der kleinen Sammlung, *Salzburg*, erhebt in diesem Kontext und unter Verweis auf christliche Bauwerke (erneut „des Domes Kuppel“) und christliche Symbolik („Wein“, „Quelle“, „Tauben“) die ganze Stadt in den Rang eines sakralen Raumes. Salzburg, wo

---

<sup>61</sup> So z.B. auch in der kurzen Erzählung *Die verrückte Magdalena*, in der eine integre junge Frau vom Land in der Stadt zur ‚Verrückten‘ verkommt, vgl. Thomas Bernhard: *Die verrückte Magdalena* (1954). In: Ders.: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hg. v. Martin Huber, Hans Höller, Manfred Mittermayer. Werke 14/22 Bd. Frankfurt a. M. 2003, S. 470–474.

<sup>62</sup> Paola Bozzi unterstellt hingegen der Lyrik Bernhards insgesamt eine „Ästhetik des Leidens“, da sie die Lyrik bis zum Erscheinen der Gedichtbände nicht berücksichtigt. Vgl. Paola Bozzi: *Ästhetik des Leidens. Zur Lyrik Thomas Bernhards*. Frankfurt a. M., New York 1997.

<sup>63</sup> Thomas Bernhard: *Anhang (unselbständig erschienene Gedichte 1954-1963)*. In: Ders.: *Gesammelte Gedichte*. Hg. v. Volker Bohn. 1991, S. 281–334, hier: S. 282.

<sup>64</sup> 1949 konnte zwar die Kuppel wiederhergestellt werden, die Renovation des Innenraumes dauerte jedoch zehn Jahre länger, vgl. Alfred Rinnerthaler: *Von der religiösen Wiederaufbaueuphorie zum „Neuen Kirchenkurs“, Krichliches Leben in Salzburg 1945-1995*. In: Ernst Hanisch, Robert Kriechbaumer (Hg.): *Salzburg. Zwischen Globalisierung und Goldhaube*. Wien 1997, S. 481–553, hier: S. 506.

<sup>65</sup> Thomas Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975). In: *Die Autobiographie*. Hg. v. Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler, Manfred Mittermayer, u. a. Werke 10/22 Bd. Frankfurt a. M. 2004, S. 7–110, hier: S. 28.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 29.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

sich immerhin drei der vier Gedicht-Schauplätze befinden, trifft Bernhards Stadtkritik nicht, weil es nicht als zeitgenössische Stadt und schon gar nicht als Nachkriegsstadt erkennbar wird. Von der Zerstörung im Krieg ist ebenso wenig die Rede wie von verstärktem Verkehr und Verschmutzung. Das Gedicht kann deshalb nicht als Gegenbeispiel zur Stadtfeindlichkeit des frühen Bernhard angeführt werden, die der Gegenpol zum ländlichen Heimatbild darstellt.<sup>67</sup>

Drei Jahre später, im Gedichtband *Auf der Erde und in der Hölle* (1957), Bernhards erster selbständiger Veröffentlichung, verspricht religiöse Architektur zwar immer noch Sinn und Heil, ihre Integrität ist aber nicht länger gewiss. Der implizite ‚Wiederaufbau‘ christlicher Werte mithilfe von Lyrik wird nun explizit. Bernhard schreibt im vierten seiner *Neun Psalmen*:<sup>68</sup>

Ich werde an den Rand gehn, / an den Rand der Erde / und die Ewigkeit schmecken. / Ich werde die Hände anfüllen mit Erde / und meine Wörter sprechen, / die Wörter, die zu Stein werden auf meiner Zunge, / um Gott wieder aufzubauen, / den großen Gott, / den alleinigen Gott, / den Vater meiner Kinder, / am Rand der Erde, / den uralten Vater, / am Rand der Erde, / im Namen meiner Kinder.<sup>69</sup>

Gott, der offenbar nur noch am „Rand der Erde“ zu finden ist, muss hier mit steinernen Wörtern ‚wieder aufgebaut‘ werden. Vorangegangen, so impliziert das Gedicht, ist seine Verdrängung aus der Mitte, dem zentralen Thema Hans Sedlmayrs. Analog zu dessen Heilungsstrategie, die eine ‚Erdung‘ der schwebenden, nicht länger verankerten Kunst fordert, spielt die „Erde“ auch hier eine zentrale Rolle. Die ländlich-chthonische Heimat ist in ein religiöses Prinzip transzendiert.

Die drei nach *Auf der Erde und in der Hölle* entstandenen Gedichtbände distanzieren sich zusehends vom religiösen Unterton der früheren Lyrik<sup>70</sup> und nähern sich dem pessimistischen Ton der hier analysierten Prosa an. Besonders deutlich wird dies in *Unter dem Eisen des Mondes* (1958).<sup>71</sup> Es findet sich kaum mehr eine unversehrt sakrale, sondern fast nur noch eine zerstörte oder ungestaltliche Architektur. So heißt es im zweiten Gedicht der Sammlung: „Nicht viele sterben / um ein Haus / in der Wüste / oder um einen vertrockneten Baum.“ (UEM 154) Zwar kann das „Haus in der Wüste“ immer noch als Sinnbild Gottes verstanden werden, doch die Hoffnung, es todesmutig zu beleben, wirkt aussichtslos. Andere Häuser sind gänzlich von Hoffnung verlassen und beherbergen lediglich erotische Sehnsüchte: „In hohlen Häusern treibt sein Hirn den Stachel / in fließendes Fleisch verbotener Liebe.“ (UEM 165). Ein apokalyptischer und zuweilen post-apokalyptischer Ton durchzieht das Buch. Die Städte sind nicht mehr nur „sterbend[]“ wie im

<sup>67</sup> Vgl. dagegen Klug: Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt (Anm. 8), S. 140. Klug behauptet, Stadtfeindlichkeit in Bernhards früher Prosa sei selten und als Motiv zu vernachlässigen.

<sup>68</sup> Thomas Bernhard: *Auf der Erde und in der Hölle*. Gedichte (1957). In: Ders.: *Gesammelte Gedichte*. Hg. v. Volker Bohn. 1991, S. 7–121, hier: S. 73–78.

<sup>69</sup> Ebd., S. 75.

<sup>70</sup> Vgl. Bernhard Judex: *Thomas Bernhard. Epoche, Werk, Wirkung*. München 2010, S. 47.

<sup>71</sup> Thomas Bernhard: *Unter dem Eisen des Mondes* (1958). In: Ders.: *Gesammelte Gedichte*. Hg. v. Volker Bohn. 1991, S. 151–209. Im Folgenden zitiert als UEM.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

ersten Gedichtband,<sup>72</sup> sondern bereits tot: „Unheimlich sind die Schritte ferner Toter und niederfallende Sterne auf den alten Hügeln der längst ertrunkenen Stadt.“ (UEM 195)

Der Tod wird Leitthema der Gedichte und überschreibt damit zusehends religiöse, heimatliche oder landschaftlich-idyllische Motive. Es gilt nicht mehr, dass ‚wir‘ „durch den Tod [...] zum Leben“ und damit auch zum Glauben kommen, vielmehr ist der Tod nun Kennzeichen eines vernichteten Wertesystems. Parallel dazu nimmt Architektur im Werk Bernhards ab den späten Fünfzigerjahren nur noch selten eine positive Funktion ein. Sie gibt seinen Figuren zwar zuweilen die Illusion von Sicherheit, lässt sich vom Leser jedoch leicht dekonstruieren, sei es am Beispiel von Sauraus Schloss in *Die Verstörung* oder dem *Kalkwerk* des Gattinnen-Mörders Konrad.<sup>73</sup>

### 3. Architektonische Selbstinszenierung

Während Bernhard seine Figuren in der fiktionalen Architektur seiner Prosa zugrunde gehen lässt, entwickelt er in seinem eigenen Leben ein Verhältnis gegenüber Häusern, wie es nur wenige Autoren zur Schau gestellt haben. Wieland Schmied, ein enger Freund des Schriftstellers, spricht von einem „Haus-Enthusiasmus“, der Bernhard ab 1965 „mindestens ein Jahrzehnt lang getragen und seine Aktivitäten bestimmt“ habe.<sup>74</sup> Dabei gebärdet sich Bernhard nicht eigentlich als Architekt, er baut keine eigenen Gebäude. Die beständige Renovation seiner drei Häuser und seine große Liebe zum innenarchitektonischen Detail<sup>75</sup> lassen immerhin ein ausgeprägt praktisches architektonisches Interesse erkennen. Dieses Interesse wurde durch die nahe Bekanntschaft mit dem Wiener Architekten Viktor Hufnagl zusätzlich gefördert.<sup>76</sup> Die ‚häusliche‘ Selbstinszenierung des Autors hat eine ganze Reihe von Untersuchungen über Kreuzungspunkte zwischen Biographie und Werk hervorgebracht.<sup>77</sup> Bernhards ‚Haus-Biographie‘ soll hier jedoch nicht in einem Einflussverhältnis zu seinem Werk, sondern im Zusammenhang der anfänglich betrachteten Diskurse beschrieben werden.

1964 kauft sich Bernhard sein erstes Haus, den mittlerweile musealen Vierkanthof in Obernathal. Die Renovation dauert über ein halbes Jahr, später ist es Bernhard wichtig zu betonen, dass er aus der Ruine erst wieder ein bewohnbares Haus hergerichtet habe. Seine frühen gesellschaftspolitischen Bestrebungen, den ‚geistigen Wiederaufbau‘ Salzburgs mitzugestalten, wurden ins Private abgelenkt. Nach dem „Abenteuer“<sup>78</sup> dieses privaten ‚Wiederaufbaus‘ verleidet ihm kurzfris-

---

<sup>72</sup> Thomas Bernhard: Bruchstücke einer sterbenden Stadt. In: Ders.: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. 1991, S. 36–38.

<sup>73</sup> Zu einer genaueren Untersuchung dieser beiden Gebäude vgl. z.B. Birgit Nienhaus: Architekturen und andere Räume (Anm. 17).

<sup>74</sup> Schmied: Bernhards Häuser (Anm. 19), S. 11.

<sup>75</sup> Eine große Anzahl Einrichtungsgegenstände entwarf Bernhard selber, vereinzelt sogar seine eigenen Möbel, vgl. ebd., S. 25, 147.

<sup>76</sup> Vgl. Sepp Dreissinger: Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard. Salzburg 2011, S. 100–105.

<sup>77</sup> Vgl. hierzu z.B. die Sekundärliteratur in Anm. 19/20.

<sup>78</sup> So Bernhard in einem Brief an Hennetmair am 18.9.1965. Briefwechsel 1965-1974. Weitra 1994, S. 25.

tig das Haus, wie er in einem Brief an seinen Immobilienmakler und Nachbarn Karl Ignaz Hennetmair kundtut: „[I]ch habe eingesehen, dass es zu früh ist, mich festzusetzen; ich bin auf einmal fürchterlich unbeweglich; ich verrammle mir alle Möglichkeiten“.<sup>79</sup> Bernhard befürchtet, auch im künstlerischen Sinne „unbeweglich“ zu werden und sich von seiner ‚konservativen Bau-Leistung‘ im Schreiben einschränken zu lassen. Hennetmair kann ihn umstimmen, und noch im selben Jahr wird das ‚Verrammeln der Möglichkeiten‘ zu einem gewünschten Verrammeln im eigenen Haus – zumindest wenn man dem Text *Meine eigne Einsamkeit* (1965), Bernhards frühesten publizierten Gedanken zu seinem Wohnhaus, Glauben schenken will: „Mein Hof verbirgt, was ich tue. Ich habe ihn zugemauert, ich habe mich eingemauert. Mit Recht. Mein Hof schützt mich.“<sup>80</sup> Damit kehrt er seine Befürchtungen in einen Wunsch um, erst die Sicherheit des eigenen Hauses ermögliche die künstlerische Freiheit: Avantgardismus aus dem Geist des Konservativen. „Weglaufen“<sup>81</sup> könne er immer noch, wenn es nötig sei. Wirklich nötig – wohl hauptsächlich aus gesundheitlichen Gründen – wird das ‚Weglaufen‘ dann erst gegen Ende der 70er-Jahre.<sup>82</sup> Dazwischen kauft er sich 1971 ein altes Bauerngehöft auf dem Grasberg bei Gmunden, die sogenannte „Krucka“, und ein Jahr später das „Haunspäun“ am Waldrand in Niederpuchheim,<sup>83</sup> Häuser, die jeweils noch abgelegener als der Vierkanthof sind. Wie aus Karl Ignaz Hennetmairs Tagebuch von 1972 über sein Zusammenleben mit Bernhard hervorgeht, verfolgt der Schriftsteller mit seinen Hauskäufen das Ziel, durch Hypothekar-Schulden zum Schreiben motiviert zu werden.<sup>84</sup> Wieland Schmied bestätigt dies, führt aber noch eine ganze Reihe weitere Gründe für Bernhards Hauskäufe auf: Den anfänglichen Wunsch, im Falle der literarischen Flaute autark zu leben, den Drang sich vom zunehmenden öffentlichen Interesse abzuschotten, die Kompensation einer Kindheit in Armut, zugleich aber auch das Wideranknüpfen an eben diese Kindheit auf dem Land und das Inszenieren der quasi-bäuerlichen Identität im Modell der eigenen, beherrschbaren Welt; endlich die literarische Stoffgewinnung, das Transformieren der eigenen ‚Kerker‘ in literarische Schauplätze.<sup>85</sup>

Bernhard gestaltet Architektur nicht nur zur Inszenierung seiner gegebenen lebensweltlichen Umstände, sondern inszeniert darin auch deren Veränderung und Beherrschung. Ein Freund Bernhards, der Keramik-Künstler Franz-Joseph Altenberg, beschreibt den Vierkanthof als „ein

---

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Thomas Bernhard: *Meine eigene Einsamkeit*. In: *Die Presse*. 24.12.1965. Vgl. auch Thomas Bernhard: *Meine eigene Einsamkeit* (1965). In: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg 1995, S. 5f.

<sup>81</sup> Ebd., S. 6.

<sup>82</sup> Ab dann hält sich Bernhard immer länger im klimatisch günstigeren Ausland auf. Literarisch wird das Reisen in *Beton* (1982) thematisch. Thomas Bernhard: *Beton* (1982). Hg. v. Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler. Werke 5/22 Bd. Frankfurt a. M. 2006.

<sup>83</sup> Vgl. Schmied: *Bernhards Häuser* (Anm. 19), S. 11. Hinzu kommen Land- und Waldkäufe sowie der Kauf einer Eigentumswohnung in Gmunden, die Schmied hier ebenfalls auflistet.

<sup>84</sup> Karl Ignaz Hennetmair: *Ein Jahr mit Thomas Bernhard*. Das notariell versiegelte Tagebuch 1972. Salzburg 2000, S. 122.

<sup>85</sup> Vgl. Schmied: *Bernhards Häuser* (Anm. 19), S. 12–14.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

Bühnenbild, eine Inszenierung und kein bewohntes Haus.“ Nach der geschäftigen Phase des „Haus-Enthusiasmus“ kauft Bernhard sich zwar kein weiteres Gebäude mehr, er fährt aber fort mit der Einrichtung der bestehenden Häuser, selbst wenn er sie kaum bewohnt. So werden der Vierkanthof, die Krucka und das Haunspäun zu eigentlichen Museen, die der Nachwelt erhalten bleiben sollen. Besonders wichtig ist Bernhard die Einrichtung seiner Immobilien mit Biedermeier-Möbeln,<sup>86</sup> also Zeugnissen jener Stilepoche, die Sedlmayr als die Wohnlichste aller Zeiten lobte. Die Einrichtung, schreibt denn auch der Bernhard-Biograph Hans Höller, wecke den Eindruck, „als wäre der Schriftsteller durch die Schule des Freiherrn von Risach in Adalbert Stifters ‚Nachsommer‘ gegangen.“<sup>87</sup>

Für die folgenden Generationen soll ersichtlich bleiben, was sich Bernhard erarbeitet hat. Ersichtlich wird aber auch, wie er von ihnen gesehen werden möchte: als Einsamer aber Großer, der noch nach dem Tod imaginär in der Mitte seiner Besitztümer thront. Dass sein Vierkanthof heute als Pilgerstätte für Literaturinteressierte dient, hat Bernhard selber in die Wege geleitet.<sup>88</sup> Wieland Schmied findet es „[e]igenartig, daß einer, dem zeitlebens wie wenigen sonst bewußt war, daß alles dem Tod [...] anheimgegeben ist, sich wünscht, daß hier ein Denkmal des Überlebens bestehen bleibt“. Angesichts der Haus-Symbolik in Bernhards frühem Werk ist dies freilich nicht weiter verwunderlich. Das Ende der Fünfzigerjahre aufgegebene Projekt, eine heile Welt mithilfe literarischer Architekturen abzubilden, wird gegen Lebensende *außerhalb* der Literatur verwirklicht. Der von Bernhard geförderte Schriftsteller-Mythos wirkt, als würde die verlorene kulturelle und religiöse Mitte nun posthum mit dem architekturgewordenen Autorenbild gefüllt. Da ist kein Gott mehr, aber ein vollkommener Bernhard, dessen konservative Werte sich wenigstens in ‚seinem Reich‘ materialisieren.

#### 4. *Korrektur* und die verlorene Mitte

Aus Bernhards biographischer Hausinszenierung wurden immer wieder Schlüsse über die Bedeutung seiner literarischen Werke gezogen. So meint etwa Martin Huber, „daß *Korrektur* auch eine ‚Apotheose des Bauens‘ [...] darstellt, in der sich Bernhards eigene Bauprojekte spiegeln“.<sup>89</sup> Und auch Schmied suggeriert Parallelen zwischen dem Roman und den realen Häusern.<sup>90</sup> Gerade aber an Bernhards *Korrektur* (1975),<sup>91</sup> das in der Schlussphase des biographischen „Haus-

---

<sup>86</sup> Vgl. Karl Ignaz Hennetmair, Max Blaeulich: „...das größte Scheusal, das mir je untergekommen ist“. Karl Ignaz Hennetmair über Thomas Bernhard. Salzburg 2002, S. 38.

<sup>87</sup> Hans Höller: Thomas Bernhard. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 87.

<sup>88</sup> Vgl. Schmied: Bernhards Häuser (Anm. 19), S. 20.

<sup>89</sup> Martin Huber: „Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.“ Zur Präsenz des Philosophen bei Thomas Bernhard. In: Klaus Kastberger, Konrad Paul Liessmann (Hg.): Die Dichter und das Denken: Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Wien 2004, S. 139–157, hier: S. 152.

<sup>90</sup> Schmied: Bernhards Häuser (Anm. 19), S. 21.

<sup>91</sup> Thomas Bernhard: *Korrektur*. Roman (1975). Hg. v. Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler. Werke 4/22 Bd. Frankfurt a. M. 2005. Im Folgenden zitiert als KO.

Enthusiasmus“ entstand, lässt sich zeigen, dass eine simple ‚Spiegelung‘ des Biographischen im Werk nicht zutrifft. Genauso wenig ‚spiegeln‘ sich darin passiv die architektonischen Diskurse, welche wahrscheinlich für die biographische Suche nach einer häuslichen ‚Mitte‘ mitverantwortlich waren. Sedlmayrs Modernekritik hat in der Untersuchung von *Korrektur* einen anderen heuristischen Status einzunehmen als in der vorangegangenen Analyse. *Verlust der Mitte* markiert gegenüber *Korrektur* nicht nur die wirkungsmächtigste Stimme eines relevanten Diskurses, welche die Kontextualisierung des Textes erlaubt. Anders als Bernhards frühes Werk *reagiert* der Roman in eigenwilliger Manier auf diesen Diskurs. Er problematisiert die ästhetischen Figuren und Begriffe der Fünfzigerjahre-Debatte als Symbole eines lebensphilosophischen Problems. Die Architektur ist nicht länger wie in Bernhards Kulturfeuilletons und früherer Prosa von kulturpolitischer Relevanz und sie ist auch nicht mehr auf die Rettung oder den Verlust religiöser Mitte angelegt.

Gerettet werden soll nun durch den Hausbau in *Korrektur* ein geliebter Mensch. Der Naturwissenschaftler Roithamer baut einen bewohnbaren Kegel für seine Schwester in Oberösterreich. Er selber wohnt seit Jahren in Cambridge und scheint sich zumindest auf den ersten Blick von seiner Familie und ihrem Familiensitz Altensam, ebenfalls in Oberösterreich situiert, gelöst zu haben. Der Kegel soll auch der geliebten Schwester ermöglichen, den elterlichen „Kerker“ (KO 68) zu verlassen, und ihr zugleich zum „höchsten Glück“ (KO 47) verhelfen. Kurz nach der Besichtigung des vollendeten Kegels stirbt die Schwester an einer „Todeskrankheit“. In den Augen Roithamers hat das höchste Glück den Tod ausgelöst, und so kommt er zum Schluss, dass das höchste Glück nur im Tod sei. Roithamer verfasst nach der Vollendung des Kegels eine Schrift über den Familiensitz, den Kegelbau und seine Kindheit. Nach dem Tod der Schwester korrigiert er das ursprünglich achthundertseitige Werk bis es nur noch zwanzig Seiten umfasst. Eine weitere derartige Korrektur würde in der Vernichtung des Textes resultieren. Anstelle der finalen Korrektur der Schrift begeht Roithamer jedoch als „*eigentliche wesentliche Korrektur*“ des Lebens Selbstmord (KO 286).

Die Geschehnisse werden aus der Sicht eines dem Leser nicht namentlich bekannten Freundes von Roithamer geschildert. Die Binnenerzählung setzt nach dem Suizid Roithamers ein, als der Ich-Erzähler das Manuskript von Roithamers Schrift in der Dachkammer eines weiteren Freundes, des Tierpräparators Höller, ‚sichten und ordnen‘ will. Der Erzähler wuchs im nahegelegenen Dorf namens Stocket auf und besuchte dort mit Roithamer und Höller die Schule. Im Wald zwischen Stocket und Altensam befindet sich eine Lichtung, auf welcher sich die Freunde mehrfach antrafen. Auf dieser Lichtung in der Mitte zwischen Familiensitz und Nachbardorf hat sich Roithamer erhängt, womit sich noch in der Wahl seines Todesortes die durchdachte Raumsymbolik seines Handelns und Bauens offenbart.

Eine genaue Untersuchung des Kegelprojektes zeigt, wie für diese Raumsymbolik nicht nur Sedlmayrs Ästhetik der Mitte, sondern auch die architekturhistorischen Hintergründe, mit welchen dieser seine Modernekritik begründet, relevant sind. Das Bauprojekt ist auf die räumliche und

geistige Mittung der Schwester ausgerichtet, was sowohl die Situierung des Kegels als auch die Anordnung seiner Stockwerke und Räume ausdrückt. Das Gebäude sei im geometrisch genau berechneten „Mittelpunkt“ des Kobernaußeraldes gebaut (vgl. KO 17), in der Roithamer für seine Zwecke eine Lichtung gerodet hat – eine Verdoppelung der natürlichen Lichtung, die für seine eigene Mittung zwischen Fremde und Heimat steht. Im räumlichen Zentrum des Kegels befinde sich, so Roithamer, ein Meditationsraum, in dem völlige Dunkelheit herrscht (vgl. Ko 194). Die Schwester soll sich hier ganz auf sich selber in der Meditation kon-,zentrieren<sup>92</sup>. Die Mitte des Raumes ist wiederum markiert: „Mit einem roten Punkt in der Mitte des Meditationsraums ist die tatsächliche Mitte des Meditationsraums bezeichnet, die auch die tatsächliche Mitte des Kegels ist. Von dieser Mitte aus jeweils in jede Richtung vierzehn Meter.“ (KO 194)

Die Künstlichkeit seines Mittungsversuches ist Roithamer durchaus bewusst: „Die Vorstellung, einen errechneten Mittelpunkt (zweiundvierzig Kilometer von Mattighofen), zu einem *tatsächlichen* Mittelpunkt zu machen, ununterbrochene Zweifel (21. März).“ (KO 302) Die Stellung des Meditationsraumes bleibt dabei tatsächlich fragwürdig, zumindest was Roithamer Suggestion angeht, er befinde sich auf dem mittleren von drei Geschossen. Das Gebäude erweist sich nicht als „[d]reigeschossig“ (KO 194), seine Aufbau lässt auf vier Stockwerke schließen (vgl. KO 194f.), wovon dessen komplizierte Beschreibung freilich ablenkt. Die Intention des Bauherrn unterläuft sich so bereits in der Symbolik seiner Raumgestaltung. Dasselbe Problem widerfährt ihm in seiner Ausstattungswahl, von der lediglich bekannt ist, dass sich im Meditationsraum ein „Quellwasseranschluss“ (KO 194) befindet. Was oberflächlich als Zeichen seines „Reinheitspathos“<sup>92</sup> gelesen werden kann, erweist sich im Gesamtzusammenhang als Todessymbol. Im Narrativ wird immer wieder auf die letale Gefahr von Flüssen hingewiesen, die reißende Aurach, an der Roithamers Schulweg entlangführt, erhebt der Erzähler zur Metapher der tödlichen Gefahren seines Lebensweges (vgl. KO 121). Mit dem Quellwasser stellt Roithamer den eigentlichen Ursprung dieser Gefahren in die Mitte seines Projektes.<sup>93</sup> Parallel zur Bedeutungsänderung der Architektur in den Gedichten Bernhards lässt sich konstatieren, dass das unbeabsichtigte ‚Kippen‘ der Symbolik hier noch einmal an derselben Architektur als Kippbild vollziehbar wird: Das Heilsversprechen der gemitteten Wasserquelle – nun nicht religiös, aber qua Meditation immerhin spirituell aufgeladen – wird als Todessymbol erkennbar.

Der Text weist immer wieder auf die Gedankenfigur des Kippens, und damit gleichsam auf den Verlust des psychischen Gleichgewichtes, in konkreten Bildern hin. Im Gegensatz zur Bedrohung durch das Wasser reflektiert Roithamer diesen Gleichgewichtsverlust explizit. Seine größte bautechnische Sorge gilt der Statik des Kegels, seine menschliche Sorge der ‚Statik‘ der Schwes-

---

<sup>92</sup> Margarete Kohlenbach: Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards „Korrektur“. Tübingen 1986, S. 107. Auch Nienhaus betrachtet den Quellanschluss lediglich als Pedanterie Roithamers, vgl. Nienhaus, Architekturen und andere Räume (Anm. 17), S. 123.

<sup>93</sup> Die Mehrdeutigkeit des Wassers lässt sich etwa auch bei Novalis finden, auf den in *Korrektur* mehrfach angespielt wird, vgl. Anm. 100.

ter: „Und das Problem der Statik des einen (des Kegels) ist ein Wesensproblem des anderen (meiner Schwester).“ (KO 190) Nur erstere Statik ist berechenbar, und so wird ihm die perfekte Berechnung der Statik zu einer Ersatzhandlung für die Unwägbarkeiten des menschlichen Schicksals. Sein Bau soll besonders stabil werden und dazu den tiefsten Aushub aller Zeiten haben (vgl. KO 18). Der Umstand, dass es sich beim Gebäude um einen derart ‚tektonisch‘ geerdeten Kegel handelt, erinnert unverkennbar an Hans Sedlmayrs formtypologische Betrachtungen: „Ein Zylinder zum Beispiel ist architektonische Form nur, wenn er steht, nicht wenn er auf der Seite liegt, ein Kegel nur, wenn er auf seiner Kreisbasis aufruht, nicht wenn er auf der Spitze balanciert. *Tektonisch ist, was die Erde als Basis anerkennt.*“ (VdM 97) Das spricht Roithamer nicht vom Verdacht frei, ein modernes Gebäude gebaut zu haben,<sup>94</sup> scheint doch die Gebäudeform und die naturwissenschaftliche Attitüde des Bauherrn Sedlmayrs Annahme zu illustrieren, dass eine moderne „geometrische‘ Grundgesinnung“ mit einer „eigentümlichen Verstandeskälte“ einhergehe und zu einem architektonischen „Leichnam“ führe (VdM 100). Corbusiers Ausspruch „in Freiheit neigt der Mensch zur reinen Geometrie“ (VdM 104) bezeichnet für Sedlmayr den Drang nach einer Freiheit, die im Inhumanen und im Tod endet. Des Weiteren zeugt Roithamers Anknüpfen an den französischen Architekten „Boullé“ (KO 186) – gemeint ist Etienne-Louis Boullée – von einem vertieften Bewusstsein für die laut Sedlmayr protomodernere Revolutionsarchitektur.<sup>95</sup> Boullée hat als einer der wenigen Architekten überhaupt ein kegelförmiges Gebäude geplant, den ‚Cénotaphe conique‘<sup>96</sup>, ausgerechnet ein Leergrab also.

Roithamers Kegel deshalb als typisch (proto-)modernes ‚Grab‘ für die Schwester abzutun, wäre jedoch verkürzt angesichts seiner Intention, nicht ihren Tod, sondern ihr höchstes Glück durch das künstliche Schaffen einer Mitte herbeizuführen. Abgesehen von der geometrischen Form kann der Kegel schwerlich direkt in die Tradition der Revolutionsarchitektur des 18. Jahrhunderts oder der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts eingereiht werden. Weder strebt Roithamer die monumentale, repräsentative Erhabenheit Boullées<sup>97</sup> noch die Transparenz und Funkionali-

---

<sup>94</sup> Roithamer wurde in der Sekundärliteratur mehrfach vorschnell als moderner Architekt beschrieben, vgl. Melanie Besch: *Der Kegelbau in Thomas Bernhards Korrektur*. In: Andreas Beyer, Ralf Simon, Martino Stierli (Hg.): *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*. München, Paderborn 2013, S. 77–90, hier: S. 78. Rike Felka: *Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka*. Berlin 2010, S. 22.

<sup>95</sup> Josef König hat erstmals auf die Bedeutung der Revolutionsarchitektur in *Korrektur* hingewiesen, diese aber noch als rein politischer Verweis Roithamers gelesen, vgl. Josef König: „Nichts als ein Totenmaskenball“. *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt a. M., New York 1983, S. 131f. Gernot Weiß hat zudem nachgewiesen, dass ein Großteil der Architektennamen in *Korrektur* aus einem architekturtheoretischen Werk Max Vogts über die Revolutionsarchitektur stammen, vgl. Gernot Weiß: *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*. Würzburg 1993, S. 81f. Vogts Buch liegt tatsächlich in der Nachlassbibliothek Thomas Bernhards im Thomas Bernhard-Archiv in Gmunden vor. Adolf Max Vogt: *Russische und französische Revolutions-Architektur 1771 1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise*. Köln 1974.

<sup>96</sup> Vogt, *Revolutions-Architektur* (Anm. 95), S. 138.

<sup>97</sup> Zum Erhabenheitsbegriff in der Revolutionsarchitektur vgl. Adolf Max Vogt: *Einführung*. In: Etienne-Louis Boullée: *Architektur. Abhandlung über die Kunst*. Hg. v. Beat Wyss. Zürich, München 1987, S. 7–41, hier: S. 25.

tät Corbusiers oder Loos' an. Für Ersteres ist der Kegel zu klein und zudem in einem Wald versteckt, für Zweites fehlen Licht und funktionale Überlegungen. So darf etwa ausdrücklich den Kegelräumen, außer dem Meditationsraum, keine spezifische Funktion zugewiesen werden (vgl. KO 195). Die geometrische Befreiung von traditionellen Formen, welche die Revolutionsarchitektur einleitet und Corbusier zum Credo macht, scheint das Hauptmotiv für Roithamers Formwahl zu sein, spiegelt sie doch die Befreiung der Schwester aus dem verknöcherten Traditionalismus der Familie wider. Zugleich korrigiert Roithamer diese Formwahl, indem er ihren von Sedlmayr beklagten Nebeneffekten Gegensteuer zu geben versucht. Statik, Stabilität und ‚Mittung‘ des Baues sollen dem modern-geometrischen Verlust der Mitte entgegenwirken.

Roithamer hat tatsächlich ein „niedagewesenes Bauwerk“ (KO 191) geplant, nicht nur weil es der „erste Kegel für Wohnzwecke“ (KO 192) ist, sondern weil der ihm zugrundeliegende Rettungsversuch sich moderner *und* antimoderner Symbolik bedient. Der ‚modernen‘ Geometrie als Ausdruck von Freiheit und Rationalität ist die ‚konservative‘ Statik und ‚Mittung‘ als Ausdruck einer klaren Werteordnung eingeschrieben. Die Werte Roithamers sind konservativer *und* revolutionärer Natur, der verknöcherten Familientradition stellt er ein Gebäude gegenüber, das ihm das Glück der Schwester ‚konservieren‘ soll und dessen Schutzfunktion und Haltbarkeit den Familiensitz in den Schatten stellt. Religiös sind diese Werte hingegen nicht, denn Religion wird – im Gegensatz zur Sakralarchitektur in den frühen Gedichten – in *Korrektur* nicht thematisiert. Das Scheitern von Roithamers Rettungsversuch kann deshalb auch nicht als Kritik am Verluste christlicher Werte interpretiert werden. Glauben wird vom Text nie als Lösungsoption von Roithamers Problemen verfügbar. Anstatt um religiöses Heil ringt die Hauptfigur um die Konsequenz ihres Denkens und Bauens, das der Schwester ein weltlich-geistiges Heil verschaffen soll. Das ‚Glück durch Denken und Meditieren‘ hat den Glauben an das Metaphysische abgelöst. In die Mitte soll der auf sich selber reduzierte Mensch treten und glücklich werden. Tatsächlich aber resultiert – laut Roithamer – nicht nur das Glück, sondern auch der Tod aus dem ‚rettenden‘ Bauen, weil die konsequente Denkbewegung, die ihm zugrunde liegt, Glück *und* Tod zugleich anstrebt: „Konsequentes Durchdenken eines, gleich welchen Gegenstandes, bedeutet Auflösung dieses Gegenstandes“ (KO 200).

Man kann mit gutem Recht skeptisch sein, ob der Kegel tatsächlich das höchste Glück der Schwester und durch dieses wiederum ihren Tod verursacht hat.<sup>98</sup> Wir erfahren im Roman nichts darüber, ob Roithamers Behauptung, die gängigen Vorstellungen von Glück widerspricht, stimmt. Dies ist hier auch nicht von Interesse. Dass hinter dem Denkbild ‚höchstes Glück im Tod‘ mehr als die Weigerung steht, sein eigenes Scheitern einzugestehen,<sup>99</sup> liegt nicht allein we-

---

<sup>98</sup> Vgl. z.B. Kohlenbach: Das Ende der Vollkommenheit (Anm. 92), S. 112–119.

<sup>99</sup> Martin Huber hält es hingegen für eine „bloße Hilfskonstruktion zur Umgehung der Einsicht in sein Scheitern“, vgl. Huber: Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein (Anm. 89), S. 153.

gen der Novalis-Referenz<sup>100</sup> auf der Hand. Einschlägig ist es auch im Zusammenhang mit dem hier etablierten Kontext von Bernhards Schreiben der Fünfzigerjahre. Ernst Köllers Kritik, die Moderne thematisiere zu oft den Tod, weist Bernhard zurück: Durch den Tod „kommen wir zum Leben.“ Ist die Vermutung korrekt, dass hier unter „Leben“ ein erfülltes, glückliches Leben gemeint ist, so kehrt Roithamer in *Korrektur* die Position um: Durch das höchste Glück im Leben kommt die Schwester zu Tode. Damit wird auch die eschatologische Hoffnung des jungen Bernhard umgekehrt, Kunst verliert für Roithamer – zumindest nach dem Tod der Schwester – die Funktion ‚zum Leben zu kommen‘. Sein (Denk-)Gebäude hat nurmehr die „Auflösung“ des Gegenstandes zum Ziel und besitzt nun, nach der vereitelten ‚Heilung‘ der Schwester, eine konsequent dekonstruierende Funktion. Roithamer lässt zum Schluss die moderne und antimoderne Position hinter sich und interpretiert sein Gebäude nicht länger als Mittel der Befreiung oder der Konservierung, sondern als Anordnung, in der sich die architektonischen Denkpositionen der Fünfzigerjahre, die ihm originär eingeschrieben sind, gegenseitig aufheben. Die Schwester wird im Tod auf die radikalste Weise befreit *und* beschützt, denn den Toten kann nichts mehr geschehen. Die Mitte, so die paradoxe Botschaft, die auch Roithamers Selbstmord auf der natürlich-gemitteten Lichtung auszudrücken scheint, ist nur im Tod zu erlangen.

## 5. Resümee

Der Status von Architektur im Leben und Werk Thomas Bernhards erweist sich als ambivalent und widersprüchlich. Eine einfache Entwicklungslinie vom konservativen Kulturfeuilletonist und Lyriker hin zum modernen Schriftsteller lässt sich anhand des Architekturmotivs nicht ziehen. Mithilfe einer Diskursanalyse an Bernhards frühem Schreiben konnte dieser Aufsatz jedoch einen zeitgeschichtlich wichtigen Kontext des Motivs offenlegen und damit seine Ambivalenz zumindest ansatzweise klären.

Die kulturpolitische Nähe des jungen Bernhards zu den antimodernen Thesen Hans Sedlmayrs wirft ihren Schatten über die Fünfzigerjahre hinaus. Bernhards Versuche, den geistigen Wiederaufbau mit der Darstellung ländlicher und sakraler Architekturen voranzutreiben, schlagen anfangs der Sechzigerjahre in die literarische Problematisierung von Heim- und Heil-Suchung um. Beinahe zeitgleich behauptet Bernhard, selber Erfüllung im eigenen Heim gefunden zu haben. Seine Selbstinszenierung nimmt eine konservative Gegenpositionen zum Städtischen, Technischen und Fortschrittlichen ein, nachdem sich seine Literatur gerade von solchem Konservatismus dezidiert losgesagt hat. Gegen Ende seines Lebens erhöht Bernhard sogar noch den Effort,

---

<sup>100</sup> Novalis' Vorstellung des höchsten, transzendenten Glückes in Liebe und Tod drückt sich in den *Lehrlingen zu Sais* ausgerechnet in der Metapher des Wassers aus, vgl. Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Erster Band: Das dichterische Werk. Hg. v. Richard Samuel, Paul Kluckhohn. Stuttgart 1960, S. 69–111, hier: S. 104f. Vgl. auch Hermann Kurzke: Novalis. 2001, S. 54. Novalis wird von Roithamer zudem mehrfach – meist als von ihm bevorzugter Autor – erwähnt, vgl. KO 56, 264, 265, 283, 288, 292.

Elias Zimmermann: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre, in: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 10 "Österreich". München: edition text + kritik 2014, S. 159-186.

mithilfe seiner Häuser und ihrer Einrichtung der Nachwelt ein penibel-konservatives Bild seiner selbst zu vermitteln.

Wie kaum ein anderer seiner Romane greift *Korrektur* die kulturpolitische Debatte zwischen architektonischer Moderne und Antimoderne der Fünfzigerjahre auf. Der Protagonist Roithamer will die gegensätzlichen Positionen am eigenen Bauprojekt überwinden. Sein Kegel ist in Form und Konzept konservativ und revolutionär zugleich, er soll die Schwester befreien und bewahren. Beides lässt sich schließlich nur mithilfe des Todes erzwingen; die ursprünglich kulturpolitische Frage nach Fortschritt oder Bewahrung wird von Roithamer in ein letztlich unlösbares lebensphilosophisches Problem übertragen.

Schriftstellerische Inszenierungspraxis und literarischer Text differieren fundamental, weil sie unterschiedlich auf dieselbe diskursive Grundlage reagieren. Der Vergleich von Autorinszenierung und Werk anhand von Diskursen der Fünfzigerjahre führt gerade durch diese Dissonanz zu neuen Perspektiven auf einen Autor, dessen Leben und dessen Schreiben oftmals vorschnell mit den selben Schlagworten zusammengefasst worden sind.