

WILHELM AMANN

## Eigenheime Hauskonstrukte in Thomas Bernhards *Korrektur*

Seit den 1960er-Jahren gehörte Thomas Bernhard zu den ›Haus‹-Autoren des Suhrkamp-Verlages, der noch heute mit dem Slogan Siegfried Unselds wirbt: »Hier werden keine Bücher publiziert, sondern Autoren.« Die Sonderstellung des Verlags im bundesrepublikanischen Literaturbetrieb wurde 1973, also in der Entstehungsphase des Romans *Korrektur*, durch George Steiners Ausdruck von der »Suhrkamp-culture«<sup>1</sup> beglaubigt, was allerdings auch das Konfliktpotenzial unter den Anteilseignern des dort versammelten symbolischen wie ökonomischen Kapitals steigerte. Die teils offenen, teils subtil ausgetragenen Verteilungs- und Positionskämpfe zwischen den Verlagspatriarchen Unseld und dem eigenwilligen Autor Bernhard erreichten in diesen Jahren einen ihrer Höhepunkte. Für Bernhard scheinen diese Fehden zeitweise im Zeichen unterschiedlicher Hauspolitiken gestanden zu haben, denn die verlegerische Arbeit am Mythos des Verlagshauses wurde mit eigenen Hausinszenierungen beantwortet. Und auch wenn sich diese Opposition letztendlich als ein weiterer Baustein für das Haus Suhrkamp erwiesen hat, so ist sie für den Roman *Korrektur* in ihren werkkonstitutiven, epitextuellen Dimensionen und in ihren diversen literatur-, kultur- und geistesgeschichtlichen Bezügen als eine singuläre Poetik des Hauses rekonstruierbar.

### I.

In der Phase seines literarischen Durchbruchs zwischen Mitte der 1960er- bis Mitte der 70er-Jahre hat Bernhard mehrere Anwesen erworben, für deren Ankauf er beträchtliche Kredite vom Verleger Unseld verlangt und erhalten hat. Die Bilanzierung dieser Kredite nimmt in der Korrespondenz zwischen beiden breiten Raum ein und wurde durch Bernhard immer wieder erschwert, indem er aus dem Zyklus von Schulden und Tilgung ausschernte und die Abgabe von Manuskripten nicht nur zeitlich hinausschob, sondern ihren mutmaßlichen Wert durch Verrechnung mit zukünftigen Projekten und potenziellen Einnahmen durch Lizenzen, Filmrechte u. Ä. noch in die Höhe trieb, um seine Immobiliengeschäfte finanzieren zu können.

---

1 Vgl. George Steiner: Adorno: Love und Cognition. In: Times Literary Supplement vom 9. März 1973.

Die mehr als dreijährige Entstehungs- und Publikationsgeschichte des 1975 veröffentlichten Romans *Korrektur* wird im Frühjahr 1972 mit der Nennung des Titels und eines Abgabetermins gegenüber Unseld erstmals konkretisiert, nach einem halben Jahr, am 22. November, folgen dann erste Forderungen nach einer Vorauszahlung von 40.000 DM auf »*Neue Werke*« sowie weitere Zahlungsansprüche.<sup>2</sup> Bernhard vermeidet in diesem Schreiben jegliche Hinweise auf den wenige Tage zuvor, am 18. November 1972, erfolgten Kauf eines abseits an einem Waldrand gelegenen, heruntergekommenen Hauses in der oberösterreichischen Gemeinde Ottnang.



Abb. 1: Ottnang

2 Thomas Bernhard an Siegfried Unseld, Brief 220 vom 22. November 1972. In: Ders./Siegfried Unseld: *Der Briefwechsel*. Hg. v. Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer. Frankfurt am Main 2009, S. 331. Der Brief kann als exemplarisch für Bernhard spekulative Buchführung gelten. Den Herausgebern der Werkausgabe zufolge gehört dieser Brief, »zu den eindrucksvollsten, die er seinem Verleger geschrieben hat«; vgl.: Kommentar. In: Thomas Bernhard: *Korrektur*. Roman. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Werke Bd. 4. Frankfurt am Main 2005, S. 321–380, hier S. 330.

Dabei handelte es sich nicht um den ersten Coup dieser Art. Sieben Jahre zuvor hatte sich Bernhard sein Entrée bei Suhrkamp mit einer »Erpressung« honorieren lassen, um den Ankauf und die Sanierung der Ruine eines Vierkanthofes in Obernathal, Gemeinde Ohlsdorf, finanzieren zu können.<sup>3</sup>



Abb. 2: Obernathal

Neben der sukzessiven Erweiterung dieses Hofes in den Jahren 1969 und 1972 gehört das im Frühjahr 1971, also ein Jahr vor dem Hauskauf in Ottwang, erworbene Gehöft bei Altmünster am Traunsee zu den Kernstücken des bernhardschen Immobilienbesitzes.

Die biografische Forschung hat die erheblichen Aufwendungen sowie das Engagement des Bauherrn bei der Instandsetzung und Einrichtung seiner Anwesen, die überwiegend mithilfe ortsansässiger Handwerker durchgeführt wurden, gut dokumentiert.<sup>4</sup>

3 »Der Anfang meiner Beziehung zu Unselld war eine Forderung gewesen, um nicht sagen zu müssen, eine Erpressung meinerseits. Ich forderte von Unselld zwei Jahre nach dem Erscheinen von *Frost* und zwei Jahre vor dem Erscheinen von *Verstörung*, im Januar 1965, 40 000 (in Worten: vierzigtausend) Mark; *weil ich es eilig hatte, in zwanzig Minuten*. Angeblich hatte Unselld zu diesem Zeitpunkt, wie seine Frau mir neunzehn Jahre später versicherte, vierzig Grad Fieber gehabt. Ich forderte also damals, wie ich heute denke, für jeden Fiebergrad des Verlegers oder für jede halbe Minute des Verlegers, tausend Mark. Nach diesem Geschäft, das mich in Höchstmaß befriedigte und das zur Rettung meines Ohlsdorfer Narrenhauses notwendig war, fuhr ich nach Gießen, um einen Vortrag zu halten, und dachte die ganze Zeit, daß gute Geschäfte machen wenigstens so schön ist, wie Schreiben und daß ich, zu allem Unglück meiner Person, auch noch gelernter Kaufmann bin.« Thomas Bernhard: Unselld. In: *Der Verleger und seine Autoren*. Siegfried Unselld zum sechzigsten Geburtstag. Frankfurt am Main 1984, S. 52–54, hier: S. 53f.

4 Vgl. vor allem den Essay-/Bildband von Erika und Wieland Schmied: *Thomas Bernhards Häuser*. Salzburg/Wien 1995.



Abb. 3: Gehöft bei Altmünster

Rückblickend wird man Unseld, den Hauptgläubiger dieser Hausgeschäfte, als einen gegen den Mainstream agierenden erfolgreichen Spekulanten bezeichnen können, weil er scheinbar berechtigtes Vertrauen in die ›Realwerte‹, d. h. in den Arbeitsprozess seines Schuldners, gesetzt hatte. Bei diesem wiederum dürften die Risiken ungleich höher und die Motivlage komplexer gewesen sein als die herkömmliche Investitionsentscheidung für einen repräsentativen Dichterwohnsitz, darauf deuten schon Umfang und Anzahl der Haus- und Grundstücksgeschäfte hin.

Der damalige Bernhard-Förderer Wieland Schmied hat in seinem anregenden Essay von »Haus-Enthusiasmus« gesprochen und die Vermutung geäußert, das Schuldenmachen und Häuserkaufen sei für Bernhard seinerzeit ein bewährtes Mittel gewesen, um sich unter Schreibdruck zu setzen.<sup>5</sup> Über engere autorpsychologische Kompensationsvorstellungen hinaus lassen sich Bernhards Hausobsessionen, wie man sie vielleicht etwas pointierter nennen könnte, indes auch kulturtheoretisch fundieren. Ersichtlich folgen die Aktionen einer Logik der Verschwendung und tragen darin Züge einer »Anökonomie« im Sinne George Batailles.<sup>6</sup> Wie man weiß, hat Bernhard seine Häuser nur vorübergehend bewohnt und dort nur selten und ungern Gäste empfangen. Vor allem der Vierkanthof in Obernathal wurde von ihm mit einem Hang zum Detailperfektionismus sowie zur Sammelwut eingerichtet, er »konnte gar nicht genug Gebrauchsgegenstände besitzen. Das galt für seine Kleidung wie für seinen Haushalt, für Wäsche, Geschirr und Besteck.«<sup>7</sup> Letztendlich waren Häuser und Hausrat weniger für den Gebrauch bestimmt, sondern

5 Ebd., S. 11.

6 George Bataille: Die Aufhebung der Ökonomie. Hg. v. Gerd Bergfleh, München 1985. Zur kulturwissenschaftlichen Relevanz s. Georg Mein: Tauschen und Verausgaben. In: Georg Mein: Choreographien des Selbst. Studien zur institutionellen Dimension von Literalität. Wien, Berlin 2011, S. 91–107.

7 Schmied, Thomas Bernhards Häuser (Anm. 4), S. 19.

Objekte einer Verausgabung, die das ökonomisch Subjekt herausfordert, das eigene, wie das in Gestalt des Verlegers. Zu den ironischen Volten dieser Verschwendungslust gehört, dass sie ausgerechnet am ›Haus‹ der überkommenen Institution der ›oikos‹-Lehre, mit ihrem Ideal einer nützlichen, auf Zirkularität ausgerichteten Produktionsweise zur Erprobung kommt.<sup>8</sup>

Bernhards Hausobsessionen sprengen den vernünftigen ökonomischen Rahmen und scheinen damit Batailles Annahmen über die basalen Energieüberschüsse zu bekräftigen, die kulturell in höchst unterschiedlichen, katastrophalen bis produktiven Formen in Erscheinung treten. Man kann das Anhäufen von Häusern und Hausrat durchaus als Manifestationen solcher notwendigen, nicht stillstellbaren Energieäußerungen begreifen, die allerdings mit Erwartungen produktiver Verausgabungen durchsetzt sind, sodass die Exzesse sich allmählich in Schreibenergien umwandeln. Das Häusersammeln, das damit einhergehende Fokussieren auf diverse technische, kulturelle Wissensbestände bedeutete wohl auch ein Sich-Aufladen mit einem Materialkomplex, der schließlich in einen konkreten Schreibprozess hinüberführen sollte. Die Sanierung und Einrichtung des Hauses impliziert überdies das Problem der Herstellung von Schreibsituationen samt dem damit verbundenen Selbstbildentwurf als Autor. Bernhard sah sich hier womöglich vor einem vergleichbaren Dilemma wie vor ihm Franz Kafka. Dessen literarische Architekturvorstellungen kulminieren in einem Konzept von Lebensarchitektur und einem Bauplan, für den sich dann doch nirgends ein passender Bauort finden ließ.<sup>9</sup> Kafkas diskretem Eingeständnis von Unbehaustheit als Bedingung literarischer Produktivität, die ihn zur kanonischen Gestalt der klassischen Moderne gemacht hat, widersetzt sich Bernhard demonstrativ durch eine emphatische Verteidigung häuslicher Einkapselung.

## II.

In einem auf Interviews beruhenden Text von 1971 entwirft Bernhard das ihm gemäße autofiktionale Szenario, mit dem die Transformationen der Hausobsessionen in das Werk hinein annonciert werden:

Mein Haus ist auch eigentlich ein riesiger Kerker.

Ich habe das sehr gern; möglichst kahle Wände. Es ist kahl *und* kalt. Das wirkt sich auf meine Arbeit sehr gut aus. Die Bücher, oder was ich schreibe, *sind wie das*, worin ich hause.

8 Vgl. die klassische Studie von Otto Brunner: Das ›ganze Haus‹ und die alteuropäische Ökonomik, (1956). In: Ders.: Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte. Göttingen 1980, S.103–127. – Zur höheren Ironie gerät im Fall Bernhards der bereits angedeutete Umstand, dass die Verausgabungen über das Werk wieder in eine zirkuläre Produktionsstruktur des Verlagshauses eingebunden werden. Der subversive Ansatz von Batailles Theorie wird in Zeiten der Gouvernamentalität – für die der Literaturbetrieb die Avantgarde stellt – von Normalisierungseffekten absorbiert.

9 Vgl. Gerhard Neumann: Chinesische Mauer und Schacht von Babel. Franz Kafkas Architekturen. In: DVjs 83, 2009, S. 452–471.

Manchmal kommt mir vor, dass die einzelnen Kapitel in einem Buch so wie einzelne Räume in diesem Haus sind. Die Wände leben, die Seiten sind wie Wände, und das genügt. Man muss sie nur intensiv *anschauen*. Wenn man eine weiße Wand anschaut, stellt man fest, dass sie ja nicht weiß, *nicht kahl* ist. Wenn man lange allein ist, sich an das Alleinsein gewöhnt, im Alleinsein *geschult* ist, entdeckt man überall dort, wo für den normalen Menschen *nichts* ist, immer mehr. An einer Wand entdeckt man Risse, kleine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer. Es ist eine ungeheure Bewegung an den Wänden. Tatsächlich gleichen Wände und Buchseite sich vollkommen.<sup>10</sup>

In gewisser Hinsicht wahrt diese auf eine Innenperspektive begrenzte Metapher vom Haus als Buch noch den Bezug zur überkommenen rhetorischen Memoria-Metapher des Hauses, in dem der Redner die Räume abschreitet, um sich anhand der dortigen Gegenstände und Bilder seiner Rede zu versichern.<sup>11</sup> Aber offenkundig interessiert sich Bernhard weniger für die Ordnung einer Geschichte, sondern mehr für das Heterogene, für Randbereiche und Untergründe, von denen sie sich abhebt. In der unmittelbar vorausgehenden Passage dieses Interviewtextes hatte Bernhard diese Hauspoetik durch das seither mit ihm assoziierte Image eines Geschichtenerstörers vorbereitet, was als konsequent durchgeführtes poetologisches Projekt wiederum zur wohlkalkulierten ästhetischen Virtuosität seiner Romane beigetragen hat:

In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur von Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab. Es ist auch mit dem Sätzen so, ich hätte fast die Lust ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.<sup>12</sup>

Eine entsprechend feindselige Stimmung provoziert schon das absatzlose, nur durch zwei Kapitelüberschriften durchbrochene Textbild des über dreihundert Seiten umfassenden Romans, der jedem, der sich ihm nähert, als unzugänglicher, kolossaler Block erscheinen muss und darin auf die abschreckende, in einem Fall sogar tödliche Wirkung der Betrachtung des im Zentrum des Romans stehenden Bauwerks vorausdeutet.

Wie kaum ein anderes Werk Bernhards entzieht sich das manieristische Verfahren in *Korrektur* dem Prinzip epischen Erzählens.<sup>13</sup> Zu den Stolpersteinen der Lektüre gehören Brüche und blinde Erzählelemente auf der Handlungsebene, die Bernhards Desinteresse an kohärenter und realistischer Narration erkennen lassen.

10 Thomas Bernhard: *Drei Tage*. In: Ein Lesebuch. Hg. v. Raimund Fellinger. Frankfurt am Main 1993, S. 9–19, hier: S. 14. Die poetologische Fixierung auf den Innenraum unterscheidet Bernhard von Kafka, für den »die Fensterszene – als architektonischer Ort – ganz zweifellos im Zentrum des Erzählsystems« steht, vgl. Neumann, *Chinesische Mauer und Schacht von Babel* (Anm. 9), S. 459.

11 Zu dieser Gründungslegende der Memoria s. Wolfram Groddeck: *Reden über die Rhetorik*. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt am Main/Basel 1995, S. 110–114.

12 Bernhard, *Drei Tage* (Anm. 10), S. 13 f.

13 Vgl. die ausführliche Formanalyse bei Bernhard Judex: *Thomas Bernhard: Epoche, Werk, Wirkung*. München 2010, S. 71 f.

Den Gang der Handlung dominiert stattdessen der Rhythmus von Wiederholungen, Redundanzen und Variationen in überlangen, schraubenartig bohrenden Satzperioden. Aus diesen verschachtelten »Satzbaukunstwerken« heraus entstehen im Roman dann doch semantische Felder und Bildbereiche, wobei Erzähler und Protagonist oftmals als »ineinanderprojizierte Aspekte desselben imaginierenden Bewußtseins« erscheinen.<sup>14</sup>

[...] und Roithamer hatte mir gesagt, daß ihm an diesem Schreibtisch und *in dem Augenblick, in welchem er sich zum ersten Mal an den Schreibtisch gesetzt hatte*, die Idee zum Bau des Kegels gekommen war, plötzlich, während ich mich an den Schreibtisch setzte, hatte ich die Idee, meiner Schwester den Kegel zu bauen, zu ihrem höchsten Glücke, wie ihm sofort die Empfindung gewesen war und von diesem Augenblick an hatte ihn die Idee, seiner Schwester zu ihrem höchsten Glück einen Kegel als Wohnung zu bauen, nicht mehr in Ruhe gelassen und da, an dem Schreibtisch sitzend, an welchen ich vorher niemals gesessen war, hatte ich mir geschworen, die Idee den Kegel zu bauen, auszuführen, ihn ganz allein auf mich gestellt mit meinem Kopf allein, zu bauen und zu verwirklichen und noch in der gleichen Nacht hatte ich an dem Schreibtisch angefangen, mir Notizen zu machen und Skizzen zu machen, den Kegel betreffend und *auch der Standpunkt des Kegels, nämlich die Mitte des Kobernaufserwaldes, ist mir in den ersten Augenblicken*, während ich die Notizen und die Skizzen machte, eingefallen [...].<sup>15</sup>

Der Auszug hält zum einen noch schemenhaft die Schreibsituation des Autors in seiner kahlen Stube präsent, zum anderen versammelt er bereits die wesentlichen Bestandteile der Geschichte über ein phantasmagorisch anmutendes Bauwerk, das der in Cambridge lehrende Roithamer im abgeschiedenen österreichischen Kobernaufserwald für seine von ihm geliebte Schwester konstruiert und gebaut hat. Nach einer ersten Besichtigung des unter erheblichen finanziellen und materiellen Aufwendungen entstandenen Bauwerks erkrankt und verstirbt die Schwester. Roithamer erhängt sich nach ihrer Beerdigung auf einer »Lichtung« (K 318) – mit dieser offenkundigen Anspielung auf eine der kryptischen Seinsmetaphern Martin Heideggers endet der Roman.

Über diese Ereignisse unterrichtet in der Rückschau ein namentlich ungenannter Ich-Erzähler, ein Mathematiker und enger Freund Roithamers seit Kindertagen, der den schriftlichen Nachlass Roithamers verwalten soll. Aus diesem Grund sucht der Erzähler das wie Roithamers Wohnkegel an unzugänglicher Stelle errichtete Haus des Tierpräparators Höller auf, in dessen Dachkammer Roithamer zuletzt gelebt und sein in der Nähe entstandenes Bauprojekt geplant und beaufsichtigt hatte. Er will die dort im Zustand völliger Unordnung lagernden Papiere mit Aufzeichnungen und Notizen zum Bau und zur Geschichte der Familie Roithamers, dem Haus Altensam, ordnen. Im ersten Teil des Romans schildert der Erzähler unter dem Titel *Die Höllersche Dachkammer* sein Verhältnis zu Roithamer, dessen Denkweise und Baupläne sowie beider Beziehungen zum Gastgeber Höller, der

14 Manfred Mittermayer: Thomas Bernhard. Stuttgart/Weimar 1995, S. 73.

15 Bernhard, Korrektur (Anm. 2), S 47f. Nachweise erscheinen im Folgenden mit der Sigle »K« direkt nach den Zitaten.

zweite Teil unter dem Titel *Sichten und Ordnen* gibt dann im wesentlichen Auszüge aus Roithamers Aufzeichnungen wieder. Dies geschieht allerdings nur in vermittelter Form durch den Erzähler, was u. a. zu den für Bernhards Prosa stil typischen exzessiven Gebrauch von ›inquit‹-Formeln führt. Der Titel *Korrektur* bezieht sich auf das neben dem ›Haus‹-Motiv zweite zentrale Motiv der Schrift und auf Roithamers nach der Vollendung des Bauwerks und dem Tod der Schwester begonnene Abhandlung über die vertrackte familiale Beziehungsgeschichte, die aber nur fragmentarisch im Stadium permanenter Korrekturversionen vorhanden ist.<sup>16</sup>

Aus dieser Handlungsskizze dürfte deutlich geworden sein, dass im Roman das ›Haus‹ mehrfach besetzt ist. Neben dem Bau des kegelförmigen, futuristischen Wohngebäudes geht es mit dem Haus Altensam auch um eine symbolische Dimension des Hauses und damit um die im Roman selbst sogenannte »Herkunftsgeschichte« (K 239).<sup>17</sup> Innerhalb des Œuvre Bernhards ist damit in der Regel die Auseinandersetzung mit dem Mythos des Hauses Habsburg und dessen Fortwirken als nationale mentale Disposition verbunden. Für den engeren Romankontext erscheint demgegenüber der zuletzt von Nacim Ghanbari entwickelte Ansatz einer Literaturgeschichte des Hauses hilfreich. Ghanbari hat in dieser bislang einzigen größeren literaturwissenschaftlichen Studie zum Thema die These vom Fortwirken der »listenreichen Institution« des Hauses nach seinem Ende als juristischer Einheit im Anschluss an Levi-Strauss' sozialanthropologische Studien über die durch Filiationen und Allianzen sich erhaltenden Häusersellschaften entwickelt.<sup>18</sup> Anhand einer Auswahl überwiegend realistischer Romane des 19. und 20. Jahrhunderts werden verschiedene Operationen der Selbsterhaltung des Hauses erörtert, so die Adoption, das Schenken sowie das Stiften von Ehen.

Bernhards *Korrektur* weist noch deutliche Reminiszenzen an die Wirkungsmacht dieser Praktiken stratifikatorischer Gesellschaften auf, u. a. darin, dass Roithamers sich mit seiner Abrechnungsschrift über das Haus mit dem sinnfälligen Namen Altensam beschäftigt, aber auch daran scheitert und Selbstmord begeht. In gewisser Hinsicht lässt sich auch die für das Romangefüge und das Bauprojekt wichtige enge geschwisterliche Bindung zwischen Roithamer und seiner Schwester nicht allein als Inzestmotiv deuten, sondern als Verweis auf das Motiv häuslicher Allianzbildung, das in einer Reihe von Häuser-Romanen eine wichtige Rolle spielt. Allerdings greift Bernhard diese von der Literatur des Bürgertums scheinbar adap-

16 Bernhard wusste allerdings auch die frühzeitige Festlegung auf diesen Titel als Spiel mit den durch die Hauskäufe heraufbeschworenen Produktionszwängen auszulegen. Gegenüber dem Immobilienmakler (›Realitätenvermittler‹) Karl Ignaz Hennenmair, dessen heimliche Chronistentätigkeit auf dem Höhepunkt der Hausgeschäfte dem notorisch misstrauischen Bernhard wohl nicht verborgen geblieben sein dürfte, äußerte er am 27. April 1972, er nenne den Roman »Korrekturen«, um sich die Optionen offen zu halten, »über alles schreiben« und vieles korrigieren zu können. Karl Ignatz Hennenmair: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972. Salzburg/Wien 2003, S. 198.

17 Der ›Herkunftskomplex‹ spielt in den späteren Romanen eine immer größere Rolle, vgl. Michael Billenkamp: Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis. Heidelberg 2008, S. 230 ff.

18 Nacim Ghanbari: Das Haus. Eine deutsche Literaturgeschichte 1850–1926. Berlin/ Boston 2011, S. 141.

tierten sozialanthropologischen Konfigurationen nur auf, um sie dann im Zustand fortgeschrittener Depravation vorzuführen. Überhaupt reproduzieren die literarischen Modelle ja nicht nur die auf das ›Haus‹ fokussierte »Sprache der Verwandtschaft«, sie weisen zugleich auf Verweigerungen und Einsprüche gegenüber einer die Individuen unnachsichtig verpflichtenden Hausordnung hin.

Dissidente Energien entstehen dabei vor allem in kritischen Phasen der Erb- und Machtübertragung, die vor allem von den Söhnen in den Häuserromanen als Bemächtigung, Bedrohung oder eben als Diskriminierung erfahren wird. Aus Roithamers Aufzeichnungen geht hervor, dass bereits der Vater mit der Verpflichtung, den umfangreichen Familienbesitz zu bewahren, überfordert war. Er hatte nach dem Scheitern einer ersten standesgemäßen, aber kinderlos gebliebenen Ehe, die Tochter eines Fleischhauers geheiratet. Mit ihr hatte er »nur aus dem kalt kalkulierten Nachfolgedanken heraus« (K 229) vier Kinder gezeugt, die sich dann zwischen einer herrischen Mutter und einem verschlossenen Vater aufteilen mussten. Als Zweitgeborener hatte sich Roithamer der dumpfen häuslichen Atmosphäre durch ein naturwissenschaftliches Studium und anschließende Karriere in Cambridge aber nur scheinbar entzogen. Denn noch durch seine Forschungen ziehen sich Spuren des Aufbegehrens gegen die durch die genealogische Ordnung verursachten Missachtungen und Demütigungen. Roithamer war Genetiker mit dem Spezialgebiet der Erbveränderungen an Pflanzen durch die sogenannte »Allopolyploidie« (K 297 u. 301), bei der es durch Kreuzungen verschiedenartiger Chromosomensätze zu Bastardbildungen kommt.<sup>19</sup>

Roithamers Forschungstätigkeit mischt sich mit der Selbstimagination einer Bastard-Existenz und als eigentlich illegitimer Spross des Hauses Altensam. Damit koppelt Bernhard seine Romanfigur an einen für die Kultur der Moderne wichtigen Rebellen- und Außenseitertypus an, der die aus seiner genealogischen Position resultierenden Diskriminierungen in produktive Antriebskräfte umzuwandeln weiß.<sup>20</sup>

Im Roman erhält Roithamer die Möglichkeit zur Entfaltung seines kreativ-dekonstruktiven Potenzials gerade dadurch, dass der zu Lebzeiten gescheiterte Vater unvermutet und gegen die Erbfolge gerade ihn, den abtrünnigen Sohn, testamentarisch durch Schenkung als Alleinerbe des Hauses eingesetzt hatte. Über seinen Tod hinaus beansprucht der Vater auf diese Weise den frei gewordenen symbolischen Platz für sich und überlässt mit der Inthronisation eines in seinen Augen filiationsuntauglichen Sohnes die endgültige Herkunfts- und Hausvernichtung seinen Nachkommen. Roithamer, der filiationsunwillige Sohn, vollzieht diese Ver-

19 Man könnte die Inzestphantasien Roithamers mit seiner Schwester aus dieser Allopolyploidie herauslesen denn es geht dabei – stark vereinfacht – darum, dass bei Pflanzen mit hinreichend verschiedenen Chromosomen der Elternarten die jeweils doppelt vorhandenen Chromosomen des Vaters und der Mutter sich wieder paaren können, die fruchtbaren Nachkommen gelten dann in der Pflanzenforschung als stabile Bastardbildungen.

20 Zu dieser Figuration vgl. zuletzt Peter Sloterdijk: Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne. Frankfurt am Main 2014, S. 312 ff. Eine differenzierte Geschichte des Bastard-Motivs könnte im Anschluss an Ganbaris Studie die Rückseite und den Niedergang der Hausgesellschaften und Hauskulturen beleuchten.

nichtung dann aber in demonstrativer Form, indem er den Großteil des ererbten Vermögens für die sechsjährige Planung und Durchführung eines »Bauwerk(s) als Kunstwerk« (K 238) für die ebenfalls von der Familie missachtete Schwester verbraucht. Den Rest des Familienvermögens vermacht er nach seinem Tod den »Strafgefangenen aus Garsten, Stein und Suben« (K 82).

Die »Abschenkung« – ein häufig variiertes Motiv in Bernhards Romanen – und Verausgabung des Vermögens durch eine besondere künstlerische, in diesem Fall architektonische Leistung korrespondiert mit dem Absterben des bürgerlichen Hauses – womöglich kann man in dieser, aus der sozialen Opposition heraus entstandenen ästhetischen Opposition eine bernhardsche Wunschvorstellung vermuten. Allerdings verläuft die ästhetische Opposition nicht nur über eine symbolische architektonische Provokation des überkommenen Hauses in seiner materiellen wie immateriellen Bedeutung, sondern auch über die Entgegensetzung von Schreiben und Architektur, mit der zumindest im Roman der inferiore Status der Architektur im System kultureller Ausdrucksformen aufgehoben wird.<sup>21</sup> Roithamers Aufzeichnungen changieren in diesem Punkt durchaus mit den Hausobsessionen des Autors Bernhards:

Wir mögen eine philosophische, wir mögen eine schriftstellerische Arbeit vollenden, die die epochemachendste und die wichtigste überhaupt ist, wir haben nicht die höchste Befriedigung, nicht die Befriedigung, die wir haben, wenn uns ein Bauwerk gelungen ist, noch dazu ein Bauwerk, das noch niemand vor uns gebaut hat. Wir haben dann alles erreicht, was menschenmöglich ist. (K 238)

Nicht in der Schrift, sondern in der Vergegenständlichung eines Bauwerks ist die gelungene Materialisation einer Denkform zu finden. Innerhalb des spröden Handlungsgefüges des Romans erweist sich für Roithamer offenbar die Arbeit an der Denkschrift über das Haus Altensam als unzulänglich gegenüber einem bereits vollendeten, alle Bautraditionen hinter sich lassenden Bauwerk – wobei sicher nicht diese Einsicht ein Grund für den Selbstmord Roithamers darstellt, sondern das Gewährwerden der prekären Beziehung zur Schwester und ihr Zurückschrecken vor der monströsen architektonischen Fantasie ihres Bruders.

### III.

Das Scheitern des Protagonisten weist aber noch in eine andere Richtung als eine über den inneren Romankontext hinausreichende Hommage oder – wenn man mit den für Bernhards Werk typischen Paradoxien argumentiert – auf eine Parodie als Hommage auf ein Hausprojekt, das gerade nicht im imaginären Raum der Schrift und der Literatur verblieben, sondern tatsächlich als reales Bauwerk durchgesetzt worden ist. Wichtigster Anspielungshorizont von *Korrektur* sind das Leben

21 Zu den überkommenen ästhetikgeschichtlichen Vorbehalten gegenüber den Leistungen der Architektur und den notwendigen kulturwissenschaftlichen Revisionen vgl. Detlev Schöttker: Auge und Gedächtnis. Für eine Ästhetik der Architektur. In: Merkur 2002, H. 638 (Juni), S. 497–507.

und das Werk Ludwig Wittgensteins. An einer Stelle werden diese Verweise explizit gemacht, zu den vom Erzähler aufgelisteten schmalen Lektürekanon Roithamers gehören auch Wittgensteins Schriften, »weil er in ihnen sich selbst zu erkennen glaubte« (K 57).

Zu Lebzeiten hatte Wittgenstein allerdings nur wenig publiziert, auch die relevante Werkausgabe umfasst nur ein Zehntel des umfangreichen Nachlasses von ca. 30.000 Blättern. Bereits in diesem Punkt – der Fragmentcharakter des Werks dokumentiert skrupulöses, zur Selbstkorrektur neigendes Denken – sind die Bezüge zu Bernhards Romanfigur offenkundig. Zudem hat Bernhard Roithamer mit zahlreichen Details aus dem Leben des österreichischen Sprachphilosophen ausgestattet, »allerdings ohne aus ihm ein Wittgenstein-Imitat zu machen«. <sup>22</sup> Wie Roithamer studierte und arbeitete Ludwig Wittgenstein mit Unterbrechungen in Cambridge, er lebte zeitweise abgeschieden in einer Waldhütte in Norwegen, die wahrscheinlich als Vorlage für das höllersche Haus mit der ominösen Dachkammer diente. <sup>23</sup> Zu den weiteren in die Romanfiktion eingegangenen »Biographemen« <sup>24</sup> zählt Wittgensteins demonstrative Abkehr vom ›Haus‹: Nach dem Tod des Familienpatriarchen, des Großindustriellen und Kunstmäzen Karl Wittgenstein im Jahr 1913, verschenkt Ludwig Wittgenstein den größten Teil seines Erbanteils an seine Geschwister und spendet darüber hinaus einen erheblichen Betrag an Künstler und Literaten, u. a. an den Architekten Adolf Loos, der mit seiner Schrift unter dem zugkräftigen Titel *Ornament und Verbrechen* (1908) zum schärfsten Kritiker des sezessionistischen Jugendstils geworden war. Es versteht sich fast von selbst, dass Bernhard in seinem Roman an diese Skandalschrift erinnert und Roithamer zu einer heftigen Tirade auf die von den heutigen Architekten begangenen »Bauverbrechen gegen die Menschheit« (K 115) ansetzen lässt.

Die wichtigsten Übereinstimmungen liegen aber in der Planung und Durchführung eines außergewöhnlichen Bauprojektes. Wittgenstein hat bekanntlich zunächst in Zusammenarbeit mit dem Architekten und Loos-Schüler Peter Engelmann für seine ältere Schwester Margarethe Stonborough-Wittgenstein zwischen 1926 und 1928 in der Wiener Kundmannngasse ein Haus gebaut, dessen kubistische Formensprache man als postumen Protest gegen die versteinerte Vaterwelt, materialisiert im Familiensitz des ›Palais Wittgenstein‹ (Abriss in den 1950er-Jahren), deuten kann. Ludwig Wittgensteins Bauwerk gilt heute als richtungsweisendes

22 Die Wittgenstein-Bezüge sind in der Bernhard-Forschung mehrfach erörtert worden, sie finden hier vor allem mit Blick auf die Haus-/Thematik Berücksichtigung. Vgl. Inge Steutzger: »Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur.« Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Freiburg im Breisgau 2001, S. 221; vgl. auch Martin Huber: »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.« Zur Präsenz des Philosophen bei Thomas Bernhard. In: Die Dichter und das Denken: Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Hg. v. Klaus Kastberger und Konrad Paul Liessmann. Wien 2004, S. 139–157.

23 Überblicksdarstellungen bei Joachim Schulte: Ludwig Wittgenstein. Frankfurt am Main 2005; Richard Raatzsch: Ludwig Wittgenstein. Zur Einführung. Hamburg 2008.

24 Zu diesem Terminus vgl. Roland Barthes: Sade – Fourier – Loyola. Frankfurt am Main 1986, S. 12 f.



Abb. 4: Das Haus Stonborough-Wittgenstein

Exempel moderner Architektur – eine Einsicht, die sich allerdings erst spät und im Zuge eines heftigen öffentlichen Streits um den Erhalt der Villa im Sommer 1971 durchzusetzen vermochte. Zeitlich fällt die »Rettung des Hauses Wittgenstein« mit Bernhards Hausgeschäften zusammen und gehört zur Entstehungsgeschichte des Romans *Korrektur*, für den erste Äußerungen etwa ein halbes Jahr später vorliegen.<sup>25</sup>

25 August Sarnitz: *Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee. Mit einer Fotodokumentation von Thomas Freiler*. Wien u. a. 2011, S. 163; zu den Protesten vgl. S. 161–164. Ein allgemeiner Hinweis auf diese Auseinandersetzung bei Huber, »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein« (Anm. 22), S. 152. Huber beginnt seinen Aufsatz mit einem Brief Bernhards an Hilde Spiel vom 2. März 1971 über die Bedeutung Wittgensteins für sein Werk. Kurze Zeit später unterzeichnete Hilde Spiel eine Petition gegen den Abbruch des Hauses Witt-

Wittgensteins Bauwerk vollzieht den Bruch mit dem Dekorativen radikaler als die vorbildhafte Architektur von Adolf Loos, der seine sachlich-kühlen Fassaden noch durch eine komfortable wohnliche Innengestaltung auszugleichen versuchte. Ihm gegenüber – aber sicherlich auch gegenüber Bernhards eigenem Bau und Einrichtungsstil – zeigt sich Wittgenstein »kompromisslos modern«, indem er den äußeren Stil auch im Innern durch lichtdurchflutete, weite und einfache Räume fortsetzt.<sup>26</sup> Klarheit, Übersichtlichkeit und reine Objektivität sind die Signaturen dieser Architektur, die von Hermine Wittgenstein, einer anderen Schwester des Philosophen, auf den Begriff gebracht worden ist, indem sie angesichts des Bauwerks den Ausdruck von der »hausgewordenen Logik«<sup>27</sup> prägte.

Wie Hans Sluga gezeigt hat, spielt die Gebäude-Metapher in erster Linie für eine Frühphase der Philosophie Wittgensteins zur Zeit des einzigen veröffentlichten Werkes, der *Logisch-philosophischen Abhandlung* (*Tractatus logico-philosophicus* [1921]) eine zentrale Rolle. Das architektonische Bild soll die gemeinsame präzise Struktur von Sprache und Welt klar darstellen. Hier wie dort existieren Grundbausteine, aus denen komplexere Bauteile hervorgehen, sodass die Struktur der Welt aus der Form der Sprache abgeleitet werden kann.<sup>28</sup> Die Selbstkorrektur in diesem Ansatz besteht später darin, dass Wittgenstein den Zwiespalt zwischen dem entwerfenden Denken und der Wirklichkeit zum Thema macht. Waren Sprache und Welt zunächst von einer Logik und gemeinsamen Struktur beherrscht, die das Privileg der Naturwissenschaften begründete, so gewinnt nun das Konzept von den »Sprachspielen« an Bedeutung, das nicht mehr an formalen Strukturen, sondern am Ausdruck menschlicher Handlungsweisen orientiert ist. Aber auch nach dieser Neuausrichtung der Fragestellung hat Wittgenstein das architektonische Bildfeld selbst nicht völlig aufgegeben, sondern in den nach seinem Tod 1953 publizierten *Philosophischen Untersuchungen* erweitert:

Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gäßchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einformigen Häusern.<sup>29</sup>

Vergleichsweise unübersichtlich zeigt sich Bernhards Roman, wenn man darin über grundsätzliche Affinitäten zwischen dem Sprachspiel und dem literarischen Mo-

---

genstein, s. Sarnitz, Die Architektur Wittgensteins, S. 162. Direkte Äußerungen Bernhards zu diesem Protest sind meines Wissens bislang nicht bekannt geworden.

26 Zur architekturästhetischen Einordnung Wittgensteins s. Hans Sluga: Zwischen Modernismus und Postmoderne: Wittgenstein und die Architektur. In: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Hg. v. Jürgen Nautz. Richard Vahrenkamp. Wien u. a. 1996, S. 241–256, hier: S. 245; Detlev Schöttker: Klarheit als Ideal. Der Architekt und Schriftsteller Ludwig Wittgenstein. In: Merkur 1995, H. 151 (Februar), S. 153–158. S. auch Sarnitz, Die Architektur Wittgensteins (Anm. 25), S. 81f.

27 Zit. n. Sluga, Zwischen Modernismus und Postmoderne (Anm. 26), S. 248.

28 Zum Folgenden ebd., S. 250 ff.

29 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1971, S. 24.

aus hinaus nach einem Bauplan für eine konkrete Auseinandersetzung mit der Philosophie Wittgensteins suchen würde. Der Name Wittgenstein suggeriert einen philosophischen Grund, dem gegenüber der literarische Text sich als bodenlos erweist – vor dieser Fallgrube ist vor allem in der neueren Bernhard-Forschung gewarnt worden.<sup>30</sup>

Noch unschärfer sind die Allusionen zum anderem, im Roman nicht eigens erwähnten, wirkungsmächtigen Philosophen des 20. Jahrhunderts, zu Martin Heidegger. Zwar ruft das letzte Wort »Lichtung« (K 318) geradezu zur existenzialphilosophischen Spurensuche auf, sie verliert sich aber alsbald in Bernhards komplexer Adaptions- und Fragmentierungstechnik.<sup>31</sup> Die Bewunderung Wittgensteins zieht eine verdeckte polemische Einstellung gegenüber Heidegger nach sich, die Bernhard nach Heideggers Tod 1976 dann offensiv betrieben hat.<sup>32</sup> In *Korrektur* erscheint sie noch indirekt durch die Kontrastierung ideeller und materieller ›Haus‹-Projekte motiviert und stellt wohl auch eine notwendige Distanzierung von der unerwünschten Nachbarschaft einer dominanten geistesgeschichtlichen Position und ihren problematischen historischen Verstrickungen dar.

In Heideggers erster Veröffentlichung nach 1945, im *Brief über den ›Humanismus‹* (1947), korrespondiert der von Bernhard exponierte Ausdruck der »Lichtung« mit der illustren Metapher von der Sprache als »Haus des Seins«.<sup>33</sup> Zur weiteren Bestimmung heißt es im *Brief*:

Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung. Ihr Wachen ist das Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprache aufbewahren.<sup>34</sup>

Beide, Heidegger wie Wittgenstein, präsentieren sich als Metaphorologen des Hauses, indem sie ihre jeweiligen sprachphilosophischen Ansätze in ähnlichen architektonischen Bildern fassen. Der Unterschied besteht darin, dass Wittgenstein, der auf die Strukturen der gewöhnlichen Sprache rekurriert, hierbei als ein Theoretiker des Bauens, Heidegger, der sich der exklusiven dichterischen Sprache bedient, hin-

30 Vgl. Huber, »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.« (Anm. 22), S. 147.

31 Vgl. den letzten, wenig erhellenden Versuch zur Rekonstruktion von Heideggers Denken im Roman durch Bernhard Judex: »Tausende von Umwegen«. Thomas Bernhards Roman »Korrektur« im Lichte der Philosophie Martin Heideggers und die Rekonstruktion seiner Entstehung aus dem Nachlass. In: Sprachkunst 35 (2004), H. 2, S. 269–285.

32 Vgl. Franziska Schößler: Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards »Alte Meister« und Elfriede Jelineks »Totenauberg«. In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Hg. v. Franziska Schößler und Ingeborg Villinger. Würzburg 2002, S. 208–229.

33 Zu Heideggers Reservoir absoluter Metaphern im Spätwerk s. Dirk Mende: »Brief über den ›Humanismus‹«. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie. In: Heidegger-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Dieter Thomä, Stuttgart 2013, S. 216–226, hier S. 222.

34 Martin Heidegger: Brief über den ›Humanismus«. In: Wegmarken. Gesamtausgabe Bd. 9. Hg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, 2., durchges. Aufl. Frankfurt am Main 1996, S. 313–364, hier S. 313.

gegen als ein Theoretiker des Wohnens erscheint.<sup>35</sup> Der als »Wächter« adressierte Bernhard plädiert in seinem Roman *Korrektur* zweifelsohne für ein dem Wohnen vorhergehendes Bauen und grenzt sich damit von Heideggers Wahrheitsästhetik ab – womöglich schwingt hier auch für Bernhard eine Korrektur des stilvollen Sich-Einrichtens und der Vorstellung des Heimischwerdens und des Gewöhnens, vor allem auf dem Obernathaler Vierkanthof, mit.

Wenn im Roman die Architektur als Materialisation einer Denkform begriffen wird und Wittgensteins Bau in der Wiener Kundmannngasse hierfür vorbildlich ist, dann findet komplementär dazu Heideggers hermetisches Bilderdenken seinen Ausdruck in der legendären Hütte in Todtnauberg.



Abb. 5: Todtnauberg

35 In dem 1951 vor Architekten gehaltenen Vortrag *Bauen Wohnen Denken* heißt es entsprechend: »Wir wohnen nicht, weil wir gebaut haben, sondern wir bauen und haben gebaut, insofern wir wohnen, d. h. als die Wohnenden sind.« Martin Heidegger: *Vorträge und Aufsätze* (1936–1953). Gesamtausgabe Bd. 7. Hg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt am Main 2000, S. 145–162, hier S. 149. Zu Heideggers »Schlüsselstellung« für die Metapher des Wohnens vgl. Axel Beelmann: Art. »Wohnen«. In: *Wörterbuch philosophischer Metaphern*. Hg. v. Ralf Konersmann. Darmstadt 2007, S. 545–557, hier S. 551.

Die Hütte erscheint als der symbolische Ort einer außer dem »Denkenden« ansonsten kaum zugänglichen Seinszugehörigkeit. Allerdings verdankt sich der erhabene Entwurf des Seinsdenkens samt der vorgängigen Diagnose moderner »Heimatlosigkeit« einer profanen Heimat-Idylle und offenbart darin für Bernhard seine biedereren Züge. Diese mutmaßliche Diskrepanz zwischen dem Denken und seinem Ort mündet später in Karikaturen wie der über »Heidegger in seiner verfilzten Pumphose vor dem verlogenen Blockhaus in Todtnauberg«. <sup>36</sup> Gerade weil sich Bernhard zur Zeit seiner ersten Hausinvestitionen in der oberösterreichischen Provinz in prekärer Nähe zu Heidegger begeben hatte, beeindruckt ihn die Konsequenz des Denk- und Lebensstils Wittgensteins, der zwischen Text und Architektur oszilliert.

#### IV.

Von Beginn an wird im Roman die Leserimagination auf den Wohnkegel gelenkt, die vielen eingestreuten Bemerkungen zur Entstehung, zu Kosten, Größe und Bedeutung wirken wie ein Versprechen, nur das Bauwerk könne über die Person Roithamers und seine Handlungsmotive und überhaupt alles andere Rätselhafte Aufklärung geben. Gegen Ende des zweiten Drittels des Romans stößt man schließlich auf Beschreibungsansätze, die eine modellhafte Vorstellung ermöglichen:

Dreigeschossig, weil *dem Charakter meiner Schwester*, Charakter meiner Schwester unterstrichen, ein dreigeschossiges Gebäude entspricht. Von den siebzehn Räumen sind neun ohne Ausblick, darunter der Meditationsraum im zweiten Geschoß, unter dem Raum unter der Kegelspitze, Der Meditationsraum so konstruiert, daß es in ihm möglich ist, mehrere Tage zu meditieren [...], nicht ein einziger Gegenstand hat im Meditationsraum zu sein [...]. Das Erdgeschoß hat fünf Räume, die alle ohne eigentliche Bezeichnung sind [...], es muß möglich sein, in einem Gebäude zu leben, in dem die einzelnen Räume ohne Bezeichnung sind, aber es ist naturgemäß, daß der Meditationsraum bezeichnet wird. Die Räume sind sämtliche weiß gekalkt. Die Ausblicke sind keine Fenster, es sind Ausblicke, die nicht zu öffnen und also auch nicht zu schließen sind. [...] Wie innen, ist der Kegel außen weiß gekalkt. Die Höhe des Kegel ist die Höhe des Waldes, so daß es unmöglich ist, den Kegel zu sehen, außer man steht unmittelbar davor [...]. [...] der Kegel muss vollendet sein, dann erst kann ich meine Schwester den Kegel zeigen. Stößt meiner Schwester zu meinen Lebzeiten etwas zu, werde ich den Kegel der Natur überlassen, so Roithamer, nach meiner Schwester hat kein Mensch mehr den Kegel zu betreten. (K 194 ff.)

36 Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Komödie. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Denkler. Frankfurt am Main 2005, S. 57. Bernhard bezieht sich hier auf die Fotoserie, die im Rahmen des 1966 geführten, erst 1976 publizierten »Spiegel«-Gesprächs entstanden ist, vgl. Digne Meller Marcovicz: *Martin Heidegger*. Photos. 23. September 1966/16. und 17. Juni 1968. Frankfurt am Main 1985 [unpag.].

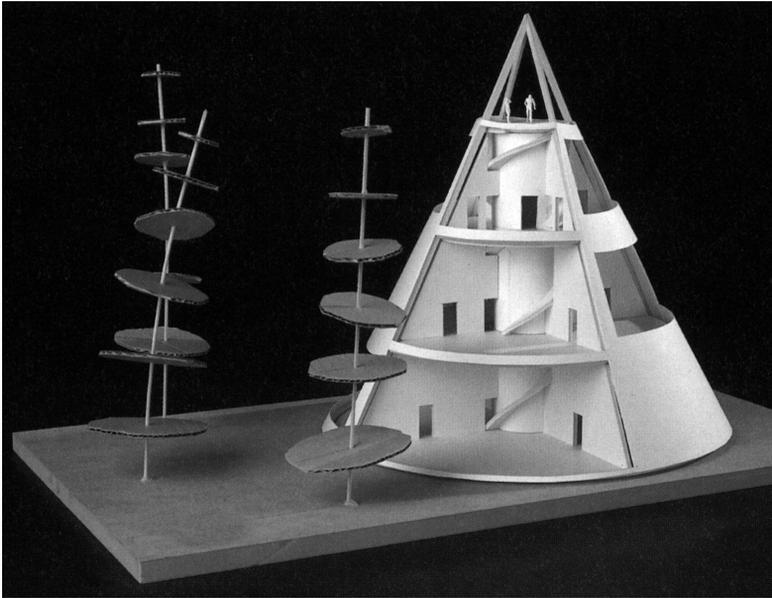


Abb. 6: Roithamers Kegel (Modellbau, 2006)

Für den Wohnkegel gibt es eine Reihe aus der architektonischen Form abgeleitete Deutungsversuche: Die Pyramidenähnlichkeit des Baus und der Tod der Schwester führen zur Dechiffrierung als Grabessymbolik; Sexualsymboliken tauchen selbstverständlich in allen Schattierungen auf, als Uterus und/oder als Phallussymbol; andererseits wird das Bauwerk als Sinnbild des exzentrischen Lebens und Denkens des Romanhelden verstanden.<sup>37</sup> Darüber hinaus lassen sich über die architekturgeschichtlichen Bezüge des Wittgenstein-Hauses Verbindungen zur französischen Revolutionsarchitektur eines Claude-Nicolas Ledoux und Etienne Louis Boullée (der im Roman einmal erwähnt wird; K 186) ziehen. Beide Architekten gelten als Vorläufer einer modernen Baukunst, sie haben sich auf der Grundlage zeitgenössischer Charakterlehren mit den Auswirkungen von Gebäuden auf ihre Bewohner auseinandergesetzt und in diesem Zusammenhang die mentale Wirkung reiner und klarer geometrischer Formen wie Quader, Zylinder sowie dem Kegel besonders betont.<sup>38</sup>

In Roithamers Wohnkegel konvergieren die Hauskonstruktionen des Romans mit Bernhards Vorstellung eines Dichterhauses, das als dichtes Haus zum Ort literarischer Produktivität wird. Bereits in der Nichtbezeichnung der Raumfunktionen wird deutlich, dass Roithamer es darauf anlegt, dem Wohnkegel jede Form von »Häuslichkeit« (K 279) zu nehmen: Der Wohnkegel ist die Architektur des

37 Vgl. die Zusammenstellung in: Kommentar. In: Bernhard, Korrektur (Anm. 2), S. 354f.

38 Zu Boullée s. Mittermayer, Thomas Bernhard (Anm. 14), S. 75; zur architektonischen Charakterlehre s. die Hinweise bei Schöttker, Auge und Gedächtnis (Anm. 21), S. 502.

Widerstands gegen das Haus Altensam. Im Inneren des selbst äußerlich die überkommene Form eines Hauses sich verweigernden Bauwerks herrscht eine Leere vor, die durch die einzige räumliche Funktionsbestimmung semantisch aufgeladen wird. Der Meditationsraum, im Mittelpunkt des Bauwerks gelegen, suggeriert eine tiefere Bedeutung dieser Leere, mehr aber auch nicht.

Das leere Bauwerk ist jedoch nicht nur eine räumliche Herkunftsvernichtung, sondern zugleich auch eine Vernichtung des ›Hauses‹ als topische Metapher der Memoria. Es geht vor allem um die – mit dem Titel des letzten Romans von Bernhard gesprochen – ›Auslöschung‹ dieser mnemotechnischen Funktion des Hauses, an dessen Interieur die Gedächtnisbilder haften. Im Wohnkegel soll die Schwester meditieren, sie soll sich aber nicht erinnern müssen. Aus dem gleichen Grund muss aber auch der Bauherr Roithamer nach der Vollendung des Bauwerks notwendigerweise an der Erinnerungsschrift über seine Familie scheitern, denn es fehlt ihm das ›Haus‹ als Speichermedium, das ihm zu einer Ordnung seiner Fragmente verhelfen würde. Die Vernichtung des Hauses ist von daher Ausdruck der Geschichtenzerstörung, die Bernhard als sein poetologisches Credo ausgegeben hatte.

Die Hauskonstruktionen im Roman geben auch Auskunft über die literarischen Verfahren, die an die Stelle der Erinnerungsleistung der Literatur rücken. Zeichnet sich die Architektur des Wittgenstein-Hauses durch eine Reduktion der Formen gegenüber einem noch dem Historismus verhafteten Jugendstil aus, so liegen demgegenüber die Veränderungen in Roithamers Wohnkegel in einer ins Extrem getriebenen Reduktion der Form auf einen mathematischen Körper.<sup>39</sup> Diese Modifikationen zwischen realer und imaginärer Architektur korrespondieren schließlich mit dem literarischen Verfahren der Steigerung, der Zuspitzung und des Überbietens und somit mit der für Bernhards Prosastil insgesamt und insbesondere für den Roman *Korrektur* charakteristischen Kunst der Übertreibung. Die Bezeichnung dieser rhetorischen Figur ist die Hyperbel, die in der Geometrie wiederum zu den Kegelschnitten zählt.

Die derart bereits über das Realistische hinaus getriebene Romanhandlung findet ihr thematisches Pendant in den Versatzstücken einer Schauer Geschichte über unheimliche Häuser – die monomanische Arbeit Roithamers am Kegelbau, der Todesschrecken der Schwester, die bedrückende Atmosphäre des höllerschen Anwesens, die düstere Gegend des Kobernaußeraldes, das abweisende Bauwerk selbst. Neben der Wittgenstein-Referenz bildet das bekannteste Genrebeispiel Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher* (1839) den maßgeblichen Prätext für Bernhards Roman, was durch weitere Handlungsmomente gestützt wird.<sup>40</sup>

Bernhard hat die faktuale Erzählung über Wittgenstein, seine Familie und seine Architektur über die Konfiguration von Haus, Bruder, Schwester aus der fantastischen Erzählung Poes literarisiert. Dieses Muster gab vielleicht sogar Anlass zur Perspektivierung des Romans durch einen namenlosen Erzähler, der bei Poe seinen

39 Vgl. Huber, »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.« (Anm. 22), S. 152.

40 Zu Bernhards Nähe zur Fantastik, jedoch ohne Bezug zu *Korrektur* s. Clemens Ruthner: (Text-) Räume des Schreckens. Thomas Bernhard und Edgar Allan Poe. In: Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten, Hg. v. Joachim Hoell und Kai Luers-Kaiser. Würzburg 1999, S. 135–141.

dahinsiehenden Jugendfreund namens Roderick und dessen todkranke Schwester Madelaine besucht, die letzten beiden Nachfahren des Geschlechts Usher. Aus Poes Text stammt sehr wahrscheinlich auch die Anregung für das Inzest-Motiv, das seit Poe als Dekadenzmotiv der Häuser-Gesellschaft ein fatales Ende prophezeit. Und schließlich ist bei Poe ein Gebäude das Leitmotiv der Erzählung, in diesem Fall das Herrenhaus, das innen mit all seinen Möbeln und Bildern zerstörerisch auf die Psyche der Bewohner wirkt. Über den schleichenden äußeren Zerfall des Anwesens heißt es bei Poe:

Vielleicht hätte das Auge eines besonders geschulten Betrachters noch einen kaum wahrnehmbaren Riß entdeckt, der, unterm Dach der Frontseite beginnend, im Zickzack an der Mauer herunterlief, und sich allmählich in den widrigen Wassern des Teiches verlor.<sup>41</sup>

In Poes Erzählung drängen sich allerdings Zweifel auf, ob das Erzählte nicht doch eher als eine Paranoia des düster gestimmten Erzählers Gestalt annimmt. Angefangen mit dem reflexiven Rahmen, den im dunklen See sich spiegelnden »blicklosen Fensteraugen« des Herrenhauses, bis hin zum Einsturz des Hauses Usher am Ende, den der Erzähler nurmehr im Zustand des Schwindels erlebt.

Unter diesen Vorzeichen könnte auch eine Re-Lektüre von Bernhards *Korrektur* stehen, in der sich alles, bis hin zum Wohnkegel, als geheime Wünsche und Projektionen eines Erzählers erweist, der von einem Autor erfunden wurde, der in seinem Eigenheim am Schreibtisch sitzt und an den kahlen Wänden den »Rissen, Sprüngen und Unebenheiten« nachspürt.

---

41 Edgar Allan Poe: Der Fall des Hauses Ascher. In: Ders.: Werke, Bd. 2. Übers. von Arno Schmidt, Hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller. Olten 1966, S. 635–664, hier S. 639 f.