

Dieter Hoffmann:

Einführung in die Prosa des Absurden

**Albert Camus – Jean-Paul Sartre – Samuel Beckett – Franz Kafka –
Wolfgang Hildesheimer – Thomas Bernhard – Ilse Aichinger –
Ingeborg Bachmann – Friedrich Dürrenmatt – Peter Weiss**



Im Vergleich zum Theater des Absurden wird die Prosa des Absurden in der Literaturwissenschaft oft recht stiefmütterlich behandelt. Dabei finden sich auch in ihr vielfältige Spiegelungen der absurden Grundstruktur unseres Daseins und der zahllosen absurdens Aspekte unseres Alltags. In diesen Spiegelungen können wir lesen wie in einem Spiegel, der uns zu einem tieferen Verständnis unserer selbst und unserer Existenz verhilft.

© LiteraturPlanet, Mai 2021

Cover-Bild: Gary Manzo: Ride into the Absurd; Mai 2016 (Wikimedia commons)

Inhalt

| | |
|---|-----------|
| Einleitung..... | 9 |
| Prosa des Absurden – nur eine Begleiterscheinung des absurden Theaters? | 10 |
| Zur Aktualität des Absurden | 11 |
| Klima der Absurdität..... | 12 |
| Zum Aufbau dieses Bandes..... | 14 |
| Ein geistiger Reiseführer..... | 15 |
| | |
| 1. Albert Camus' Philosophie des Absurden..... | 17 |
| Herkunft des Begriffs "absurd"..... | 18 |
| "Sprung in den Glauben": Das Verständnis des Absurden bei Kierkegaard..... | 18 |
| Sisyphos als "Held des Absurden" | 20 |
| Das Absurde und die Entfremdung | 22 |
| Das Zum-Tode-Sein und das "Heimweh nach der Einheit" | 24 |
| Der Vergleich als strukturelle Basis von Absurdität | 26 |
| Die Auflehnung als adäquater Umgang mit dem Absurden..... | 27 |
| Die Kunst und das Absurde..... | 30 |
| Der Künstler als exemplarische Sisyphos-Gestalt..... | 32 |
| Künstlerische Revolte als Antwort auf das Absurde | 32 |
| Absurde Kunst und die Kunst des Absurden | 34 |
| | |
| 2. Das Absurde und das Groteske..... | 36 |
| Herkunft des Begriffs "grotesk" | 37 |
| Das Groteske und das Erhabene..... | 38 |
| Karneval und Totentänze als "groteske" Praktiken | 39 |
| Das Makabre als Sonderform des Grotesken | 40 |
| Wechselbeziehungen und Differenzen zwischen dem Grotesken und dem Absurden..... | 41 |
| Das Absurde als anthropologische Grundkonstante | 41 |
| Das Groteske als anthropologische Grundkonstante | 42 |
| Strukturelle Voraussetzungen für die Entstehung des Grotesken und des Absurden..... | 43 |

| | |
|--|-----------|
| Zusammenhang von absurdem und groteskem Existenzgefühl mit bestimmten soziokulturellen Konstellationen | 44 |
| Das Groteske als künstlerisches Darstellungsmittel..... | 45 |
| Groteske Darstellungsformen und das Existenzgefühl des Absurden | 45 |
| Künstlerische Darstellungsmittel für das Existenzgefühl des Absurden | 46 |
| Befreiende Wirkung grotesker und absurder Darstellungsformen..... | 47 |
| Entlarvung der "Logik des Verkehrten" in der Groteske | 48 |
| Infragestellung der Alltagslogik in der Literatur des Absurden..... | 49 |
| 3. Die Prosa des Absurden im internationalen Kontext | 51 |
| 3.1. Camus' <i>L'Étranger</i> als literarischer "Versuch über das Absurde" | 52 |
| Ein Mord aus Gleichgültigkeit..... | 53 |
| Die Hinrichtung als Ziel des Lebens | 54 |
| Ablehnung von Sinnprothesen | 55 |
| Freiheit durch Selbstannahme | 56 |
| Gesteigerte Intensität des Lebens..... | 57 |
| Distanz zum gesellschaftlichen Normenkanon | 58 |
| Inhumanität aus mangelnder Wahrhaftigkeit..... | 59 |
| 3.2. Der Ekel als Ermöglichungsgrund der Empfindung des Absurden bei Jean-Paul Sartre | 60 |
| Sartres Erzählung <i>Le Mur (Die Wand)</i> und Camus' <i>L'Étranger</i> | 61 |
| Entfremdungsgefühle eines zum Tode Verurteilten | 62 |
| Vollendete Absurdität | 63 |
| Die "ekelhafte Gegenwart" des Körpers | 64 |
| Sartres Roman <i>La Nausée (Der Ekel)</i> | 65 |
| Der Ekel als Voraussetzung für ein gesteigertes Existenzgefühl | 65 |
| Die Dinge und die Wirklichkeit | 66 |
| Umkehrung des Verhältnisses von esséntia und exístentia | 67 |
| Trügerische Einheit des Ichs | 69 |
| Absurdität als zentrales Charakteristikum der Existenz..... | 70 |
| Geistige Freiheit durch Einsicht in die Absurdität des Daseins | 72 |
| Absolute Grundlosigkeit alles Existierenden | 73 |
| Imagination einer anderen Welt in der Kunst..... | 74 |

| | |
|--|-----|
| 3.3. Ethische und literaturtheoretische Schlussfolgerungen aus dem Existenzgefühl des Absurden bei Camus und Sartre | 76 |
| Philosophie der Musik: Sartre, Schopenhauer, Wittgenstein | 77 |
| Sartres existenzphilosophische Kunsttheorie in <i>Was ist Literatur?</i> | 77 |
| Existenzialistische als engagierte Literatur..... | 79 |
| Camus' Roman <i>La Peste</i> als Metapher für existenzielle und politische Verblendung | 81 |
| Mythologisierung soziohistorischer Entwicklungen?..... | 82 |
| Literarästhetische Leerstellen bei Sartre und Camus..... | 83 |
| Kann das Absurde in einer Sprache ausgedrückt werden, die sich dem Absurden verweigert?.. | 84 |
| 3.4. Samuel Becketts Molloy-Trilogie..... | 86 |
| Die Protagonisten: Molloy, Moran, Malone, Mahood | 87 |
| Die strukturelle Verknüpfung der einzelnen Teile der Trilogie | 88 |
| Molloys schmerzhafte Suche nach sich selbst | 89 |
| Selbstfindung als Reise in den Tod | 90 |
| Die Trilogie als "Spiralbahn" | 92 |
| Malones erzählerische Selbstzweifel | 93 |
| <i>L'Innommable</i> : Die Schwierigkeit, von sich selbst zu sprechen | 95 |
| Das Gefangensein in starren Sprach- und Denkmustern | 96 |
| Mahood und Basilius als personifizierte Sozialisationsinstanzen | 97 |
| Namenlosigkeit als Widerstand gegen "lügnerische Redefiguren"..... | 100 |
| Schweigen als einziger Ausweg aus den Fesseln der Sprache..... | 101 |
| Das Ziel: "Reden, um nichts zu sagen" | 103 |
| Becketts erzählerischer Weg im Anschluss an die Molloy-Trilogie | 105 |
| 4. Deutschsprachige Prosa des Absurden..... | 107 |
| 4.1. Wolfgang Hildesheimers Frankfurter Poetik-Vorlesungen | 108 |
| 4.2. Samuel Beckett und die deutschsprachige Prosa des Absurden | 110 |
| Beckett und Hildesheimer | 111 |
| Beckett und Ilse Aichinger | 111 |
| Der unerreichbare "Urtext" | 112 |
| Unterschiedliche Konzeptionen des Nichts..... | 112 |
| Musikförmige Sprache: Die Sprache und das "Unaussprechliche" | 113 |
| Beckett und Thomas Bernhard..... | 115 |
| Beckett und Franz Kafka..... | 115 |

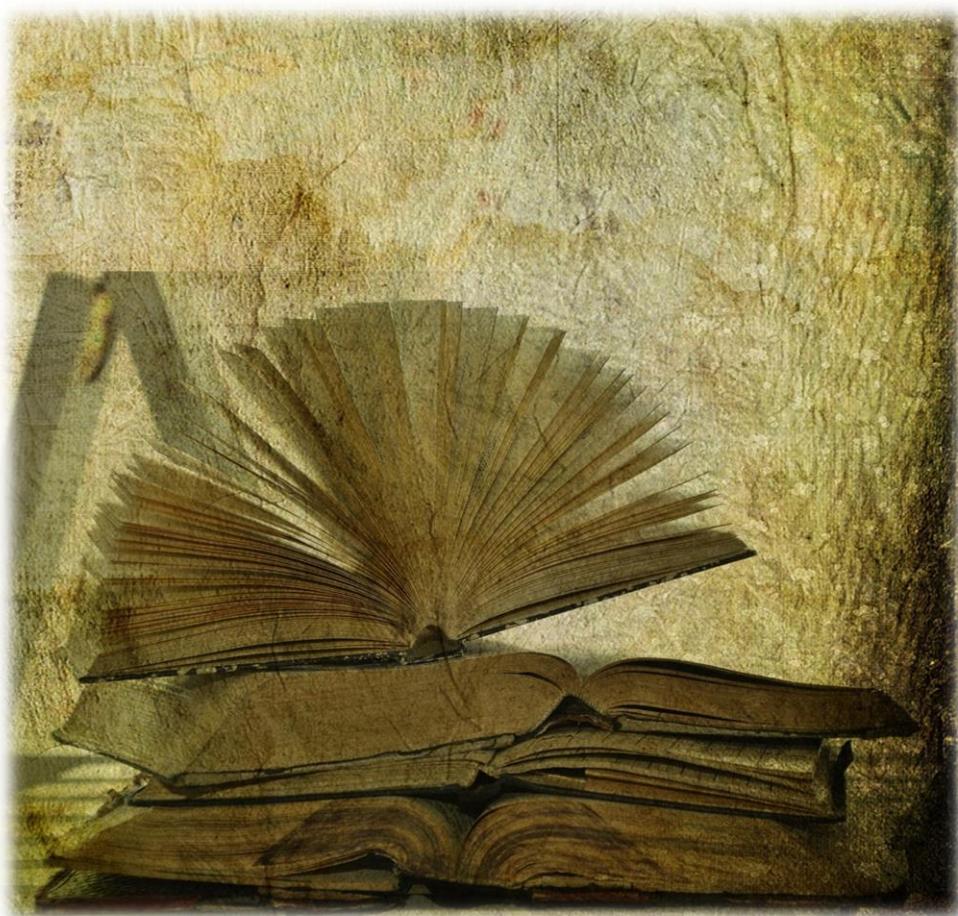
| | |
|--|-----|
| 4.3. Das Absurde im Werk von Franz Kafka | 117 |
| Kafka und Camus | 118 |
| Kafka und Hildesheimer | 119 |
| Die "Requisiten des absurden Raums" in Kafkas <i>Schloss</i> | 119 |
| Objektivierte Verzweiflung | 120 |
| Der absurde Glaube an das Unglaubliche | 121 |
| Die kafkaschen Protagonisten zwischen Verlorenheit und Erlösungshoffnung..... | 124 |
| Der vexierbildhafte Charakter von Kafkas Texten..... | 126 |
| Die theokratische Bürokratie in Kafkas Texten | 127 |
| Spiegelbilder totalitärer Herrschaft..... | 128 |
| Sogwirkung von Kafkas Texten | 128 |
| Das Äußere als Spiegel des Inneren | 130 |
| Äußere Unfreiheit, innere Freiheit..... | 131 |
| Bewusste Auseinandersetzung mit dem "Entsetzlichen" | 132 |
| 4.4. Wolfgang Hildesheimers monologische Prosa | 134 |
| Auschwitz als neue Dimension des Absurden..... | 135 |
| Tynset als Beispiel für Hildesheimers literarischen Umgang mit dem Absurden..... | 136 |
| Das allgegenwärtige "Entsetzliche" | 138 |
| 4.5. Peter Weiss' surrealistische Absurdität | 141 |
| Das Prosastück <i>Der Schatten des Körpers des Kutschers</i> | 142 |
| Parallelen zum surrealistischen Film | 143 |
| Mythische Überhöhung des Kutschers..... | 143 |
| Warten auf den Kutscher und Warten auf Godot..... | 144 |
| Widerspruch zwischen Heilserwartung und Destruktivität des Kutschers | 145 |
| 4.6. Ilse Aichingers Parabeln auf die Absurdität des Daseins | 146 |
| Aichinger, Robert Walser, Thomas Bernhard..... | 147 |
| <i>Die größere Hoffnung</i> : Der Selbstbehauptungswille des Geistes | 147 |
| <i>Rede unter dem Galgen</i> : Das Leben, vom Ende her gesehen | 149 |
| Eine Metapher für das Zum-Tode-Verurteilt-Sein des Menschen | 150 |
| Von der heroischen Verneinung zur emphatischen Bejahung des Lebens..... | 151 |
| Parallelen zu Camus' Philosophie des Absurden..... | 153 |
| <i>Der Gefesselte</i> : eine Parabel über die menschliche Freiheit..... | 154 |
| Anknüpfung an die <i>Rede unter dem Galgen</i> | 154 |

| | |
|---|------------|
| Geistige Neugeburt..... | 155 |
| Dialektische Beziehung von Freiheit und Unfreiheit..... | 156 |
| Freiheit und Todesbewusstsein..... | 157 |
| Das Kunststück der Freiheit und die Freiheit des Künstlers..... | 160 |
| Die Erzählsammlung <i>Eliza Eliza</i> | 161 |
| Zunehmende Bedeutung des Absurden in Aichingers Werk..... | 161 |
| Eine Logik, die sich der Alltagslogik widersetzt | 162 |
| Drei Erzählblöcke in <i>Eliza Eliza</i> | 163 |
| Die Gegenwart der Vergangenheit..... | 163 |
| <i>Mein Vater aus Stroh:</i> Vom Gespräch zwischen Lebenden und Toten | 165 |
| <i>Mein grüner Esel:</i> Über die utopische Kraft der "Verwunderung" | 167 |
| Brücken- und Bahnsymbolik | 167 |
| Brücken- und Eselssymbolik..... | 168 |
| Verschiedene Aspekte der Verwunderung | 170 |
| Absurder Glaube und utopisches Denken | 171 |
| <i>Der Engel:</i> Eine Rede über die Sprache hinter der Sprache..... | 173 |
| Was ist "Wasser"? | 173 |
| Notwendigkeit beständiger sprachlicher Erneuerung | 174 |
| <i>Der Querbalken:</i> Über die Wahrheit absurder Rede | 175 |
| Die Unmöglichkeit des Querbalkens..... | 176 |
| Schiffsbestandteile, Flussauen, Synagogen und der Querbalken..... | 176 |
| Willkürlichkeit der Begriffsbestimmung | 178 |
| Ein anderer Querbalken: Schlachthöfe und "Kriegsspiele" | 179 |
| Sprachskepsis als Folge von Sprachkritik..... | 180 |
| Das Ideal des "erfüllten Schweigens" | 181 |
| 4.7. Thomas Bernhards monomanische Prosa des "Entsetzlichen" | 182 |
| Die Todesverfallenheit des Lebendigen | 183 |
| Das Zum-Tode-Sein und die Krankheit zum Tode | 185 |
| Die Präsenz des Krieges in der Nachkriegszeit | 187 |
| Die Natur als Spiegel des inneren Grauens | 190 |
| Lächerlichkeit, Schlaflosigkeit, Einsamkeit und Finsternis: Die Symptome des absurdens Daseins bei Bernhard..... | 192 |
| "Das Lächerliche an den Menschen (...) ist <i>ihrre totale Unfähigkeit, lächerlich zu sein.</i> " | 192 |
| "Dieses entsetzliche Leben ist meine Schlaflosigkeit ..." | 195 |

| | |
|---|------------|
| In der "Kerkerhaft des (...) Gedankengefängnisses" | 196 |
| Das Streben nach dem Nichts | 199 |
| 4.8. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt | 201 |
| Die unterschiedlichen Facetten des Absurden in Bachmanns Werk | 202 |
| Geistige Nähe zu Thomas Bernhard | 203 |
| Geplante Struktur des Todesarten-Projekts..... | 205 |
| Zwei unterschiedliche Erzählstrategien | 205 |
| Die Verzweiflung des Verstehens und das verzweifelte Nichtverstehen..... | 207 |
| Der Roman <i>Malina</i>..... | 207 |
| Die Vaterfigur im Traumkapitel von <i>Malina</i> | 208 |
| Parallelen und Unterschiede zum <i>Buch Franz</i> | 210 |
| Soziale Kälte und strukturelle Gewalt..... | 212 |
| Geistige Vergewaltigung: Die innerpsychische Dimension der Vaterfigur | 213 |
| <i>Malina</i> als "Zwitterfigur" | 214 |
| <i>Malina</i> und Ivan: Kritisches Denken vs. unbedingter Glücksanspruch | 217 |
| Parallelen zur Wissenschafts- und Patriarchatskritik im <i>Buch Franz</i> | 218 |
| Die WeiblichkeitSENTWÜRFE im Traumkapitel von <i>Malina</i> | 220 |
| "Melanie" als Produkt einer geistigen "Blutschande" | 221 |
| "Eleonore" als (unerreichbares) Ich-Ideal..... | 223 |
| Bezüge zur feministischen Lacan-Rezeption..... | 225 |
| Bachmanns absurde Utopie | 227 |
| Die Liebe als utopischer Grenzübertritt | 229 |
| Realer und symbolischer Liebestod..... | 230 |
| 4.9. Friedrich Dürrenmatts absurde Groteske <i>Die Panne</i> | 233 |
| Dürrenmatts Verständnis des Grotesken | 234 |
| Entstehungskontext und Handlungsstruktur von <i>Die Panne</i> | 235 |
| Unterschiede zwischen Hörspiel-, Erzähl- und Bühnenfassung | 236 |
| Spiegelung der einzelnen Fassungen ineinander | 238 |
| Existenzielle und juristische Schuld | 239 |
| Selbstmord aus Verzweiflung und als bewusste Revolte | 241 |
| Absurde und groteske Elemente in den verschiedenen Varianten..... | 244 |
| Berührungspunkte mit der Prosa des Absurden | 245 |
| 4.10. Elemente des Absurden bei weiteren Autoren | 247 |
| Das Absurde als zwingender Zustand und als zusätzliche Ausdrucksmöglichkeit | 248 |

| | |
|---|------------|
| Marie Luise Kaschnitz | 248 |
| Günter Kunert..... | 249 |
| Hermann Burger..... | 251 |
| Thomas Bernhard als "Prosalehrer" Hermann Burgers..... | 251 |
| Resümee | 253 |
| Historische Konkretisierung des Absurden | 254 |
| Suche nach einem sprachlichen Ausdruck für das "Entsetzliche" | 255 |
| Sensibilisierung für die Absurdität der herrschenden Denkstrukturen | 256 |
| Abgrenzung zum Theater des Absurden | 257 |
| Traumlogik und Musikförmigkeit | 258 |
| Positive Konnotation des "Schweigens"..... | 258 |
| Prosa des Absurden und konkrete Literatur | 259 |
| Prosa des Absurden und hermetische Lyrik | 260 |
| Das Bekenntnis zum Fragmentarischen | 260 |
| Prosa des Absurden und postmoderne Literatur | 261 |
| Literaturverzeichnis | 263 |
| 1. Mit Siglen zitierte Literatur..... | 263 |
| 2. Übergreifende Literatur zu Philosophie, Theater und Prosa des Absurden | 270 |
| 3. Sekundärliteratur zu einzelnen Autoren | 272 |
| 3.1. Ilse Aichinger | 272 |
| 3.2. Ingeborg Bachmann..... | 273 |
| 3.3. Samuel Beckett..... | 276 |
| 3.4. Thomas Bernhard | 277 |
| 3.5. Albert Camus | 279 |
| 3.6. Friedrich Dürrenmatt..... | 280 |
| 3.7. Wolfgang Hildesheimer | 280 |
| 3.8. Franz Kafka | 282 |
| 3.9. Jean-Paul Sartre..... | 283 |
| 3.10. Peter Weiss..... | 284 |
| 4. Weitere Literatur | 285 |

Einleitung



No-longer-here: Alte Bücher (Pixabay)

Prosa des Absurden – nur eine Begleiterscheinung des absurden Theaters?

Wer in den einschlägigen literaturwissenschaftlichen Lexika und Werken zur Literaturgeschichte nach dem Stichwort "absurd" sucht, wird in der Regel zunächst auf Ausführungen zum Theater des Absurden stoßen. Die Prosa des Absurden spielt dagegen meist allenfalls eine untergeordnete Rolle.¹

Dies ist insofern erstaunlich, als beispielsweise für Samuel Beckett – der mit seinen Stücken *Warten auf Godot* und *Endspiel* das Theater des Absurden besonders nachhaltig geprägt hat – das "Theater (...) zunächst eine Erholung von der Arbeit am Roman" war (vgl. Haerdter 1968: 88). Ebenso markieren auch im Falle Wolfgang Hildesheimers, einem der bedeutendsten deutschsprachigen Autor des Theaters des Absurden, die absurden Theaterstücke lediglich eine kurze Übergangsphase zwischen dem satirisch-grotesken Frühwerk und seiner in den 60er und frühen 70er Jahren verfassten Prosa des Absurden. Dieser maß Hildesheimer, nicht anders als Beckett, wesentlich mehr Bedeutung bei als seinen Theaterstücken.

Auch die wenigen Monographien, die sich der Literatur des Absurden widmen, stellen – wie etwas Martin Esslins bahnbrechende Studie über das Theater des Absurden aus dem Jahr 1961 (erw. Neuausgabe 1985) – zumeist das dramatische Werk der betreffenden Autoren in den Vordergrund. Sofern die Prosa Berücksichtigung findet, wird oft zu wenig zwischen dem Ausdruck des Absurden auf der Bühne und in der Prosa unterschieden, so dass die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten der Prosa nicht deutlich genug hervortreten (vgl. Dürcker 1976).

Wird gesondert auf die Prosa eingegangen, so geschieht dies zudem in der Regel im Rahmen von Studien zu einzelnen Autoren – wobei neben Hildesheimer vor allem Ilse Aichinger Berücksichtigung findet (vgl. Blamberger 1985/1986; Stanley 1979). Dadurch tritt gerade die für die Beschreibung übergreifender Merkmale der Prosa des Absurden entscheidende Frage nach Verbindungslien zwischen einzelnen Autoren in den Hintergrund.

¹ Im strengen Sinn des Wortes wäre unter "Literatur des Absurden" all jene Literatur zu verstehen, die die Absurdität des menschlichen Daseins thematisiert. Der Terminus "absurde Literatur" würde dagegen eine Literatur bezeichnen, in der die Absurdität zusätzlich auf der formalen Ebene widergespiegelt wird. Diese Unterscheidung wird allerdings in der Fachliteratur nicht durchgehend berücksichtigt. Dies mag nicht zuletzt daran liegen, dass der Terminus "Literatur des Absurden" häufig zu der stilistisch unschönen Konstruktion eines doppelten Genitivs führt.

Als weiteres Problem erscheint schließlich die mangelnde Differenzierung zwischen dem Absurden und dem Grotesken bzw. die unzureichende Herausarbeitung der hier fraglos vorhandenen Wechselbeziehungen. Wo dieser Fragestellung mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, geschieht dies überdies eher in Bezug auf das Drama oder im Rahmen von Einzelstudien zur nichtdeutschen Prosa des Absurden (vgl. Heidsieck 1969; Fritsch 1990).

Zur Aktualität des Absurden

Die Tatsache, dass die meisten Veröffentlichungen zur Literatur des Absurden schon etwas älteren Datums sind, verweist aber auch darauf, dass die Philosophie des Absurden ebenso wie die Bemühungen um einen adäquaten literarischen Ausdruck des Absurden heute einer vergangenen Epoche der europäischen Geistesgeschichte zugerechnet werden. Implizit wird so unterstellt, dass sie zur Diskussion der Gegenwartsprobleme keinen bedeutenden Beitrag mehr leisten könnten.

Dem ist zunächst entgegenzuhalten, dass das Nachdenken über die Absurdität des menschlichen Daseins insofern kaum je etwas von seiner Aktualität einbüßen kann, als diese Absurdität selbst unvergänglich ist. Vergänglich kann allenfalls die Motivation zur Beschäftigung mit dem Absurden sein, die offenbar in einem prozyklischen Zusammenhang mit übergreifenden konjunkturellen und politischen Konstellationen steht.

Nun ist allerdings das Absurde gerade in der deutschsprachigen Prosa des Absurden nie allein als existenzielle Kategorie verstanden worden. Hildesheimer leitete es vielmehr unmittelbar aus dem Holocaust und der durch ihn bewirkten Verzweiflung ab – die hierdurch zu einer "kontinuierliche[n] Lebenshaltung" geworden sei (FV 59).

Der Holocaust ist jedoch keineswegs der einzige Ausgangspunkt für eine sozio-historische Begründung des Existenzgefühls des Absurden. So ist etwa im Rahmen der Kritischen Theorie (vgl. Adorno 1961) schon früh der Versuch unternommen worden, das Existenzgefühl des Absurden mit bestimmten, durch den Zweiten Weltkrieg krisenhaft verstärkten Merkmalen der spätkapitalistischen Ökonomie in Zusammenhang zu bringen. Die Empfindung des Absurden wäre demnach darauf zurückzuführen, dass der Einzelne sich anonymen Mächten ausgeliefert fühlt und die konkreten Wirkungen seines eigenen Handelns ange-

sichts der Unübersichtlichkeit der sozioökonomischen Strukturen, in denen er zu handeln hat, nicht angemessen einschätzen kann.

Diese Konstellation ist indessen nicht zwingend an das Leben in einem totalitären Staat oder an die Nachkriegsjahre gebunden, als die Menschen von dem zerstörten Boden Europas aus das fortgesetzte atomare Wettrüsten der Supermächte mit ansehen mussten. Auch das Zeitalter der Globalisierung ist durch eine Unübersichtlichkeit der Wirk- und Handlungszusammenhänge gekennzeichnet. Diese bedingen, dass die global handelnden Akteure in ihrer Anonymität etwas buchstäblich "Unfassbares" haben und das konkrete Alltagshandeln in seinen Auswirkungen undurchschaubar und dadurch kaum kontrollierbar ist.

So kann das Einkaufsverhalten der Menschen in den Industrieländern unabsehbare Folgen für das Leben der Menschen in ärmeren Ländern haben, ohne dass die Käufer sich dessen immer bewusst wären oder über ausreichende Möglichkeiten verfügen würden, die negativen Wirkungen ihrer Konsumpraxis abzustellen. Denn zwischen ihnen und den Verkäufern der entsprechenden Produkte stehen die global operierenden Konzerne und die staatlichen Kontrolleure des Welthandels, d.h. weitgehend anonyme, im Alltag unsichtbare Mächte, denen die Einzelne in ihrem Handeln ausgeliefert sind. Diese Konstellation ist durch die fortschreitende Digitalisierung noch einmal verstärkt worden.

Nicht anders ist die Situation für die bei der Zusammenlegung von Konzernen entlassenen Angestellten, oder auch für diejenigen, die die monetaristische Politik des Internationalen Währungsfonds und der Weltbank dazu verdammt, zu hungern, damit ihr Staat in ferner Zukunft eine ausgeglichene Haushaltsbilanz aufweist. Auch in diesen Fällen sind es nicht konkrete Gewaltherrscher, die das Unglück der Menschen verursachen, sondern im Alltag unsichtbare Entscheidungsträger, die in ihren Beschlüssen selbst wieder einer unabhängig von ihnen existierenden Logik folgen.

Klima der Absurdität

Was sich in solchen Mechanismen letztlich abzeichnet, ist nicht nur die Dialektik, sondern der Bankrott der Aufklärung und der aus ihr abzuleitenden Moral. Denn alle oben genannten Beispiele stehen in krassem Widerspruch zur kantischen Ethik. Diese geht von der Grundannahme aus, dass der Mensch, wie

"überhaupt jedes vernünftige Wesen, (...) als Zweck an sich selbst" anzusehen sei. Deshalb müsse jedes menschliche Wesen, so Kant,

"nicht bloß als Mittel zum beliebigen Gebrauche für diesen oder jenen Willen, sondern (...) in allen seinen, sowohl auf sich selbst, als auch auf andere vernünftige Wesen gerichteten Handlungen jederzeit zugleich als Zweck betrachtet werden" (Kant, W VII: 59 f.).

Kants "praktische[r] Imperativ" leitet hieraus die Forderung ab, stets so zu handeln, dass wir die Menschheit sowohl in der eigenen "Person, als in der Person eines jeden andern, jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel" betrachten (ebd.: 61). Dagegen implizieren die oben genannten Mechanismen nicht nur, dass andere Menschen als Mittel für fremde Zwecke betrachtet werden. Vielmehr führen sie auch dazu, dass wir nie wissen können, wann wir selbst als Mittel gebraucht werden, um andere Menschen zum Mittel zu machen für die Zwecke unsichtbar bleibender Dritter.

Darüber hinaus manifestiert sich in diesen Mechanismen auch ein Denken, das sich nur graduell von der Logik des Krieges unterscheidet, in der das Elend und ggf. auch der Verlust des Lebens anderer Menschen nicht nur billigend in Kauf genommen, sondern gezielt zur Erreichung der eigenen Ziele eingesetzt wird. Ähnlich, wie es Albert Camus für die Zeit des Zweiten Weltkriegs beobachtet hatte, weitet sich die existenziell verstandene Absurdität des Daseins so zu einem allgemeinen "Klima der Absurdität" aus (vgl. Camus, MS 16). Die immer stärkere Konzentration der ökonomischen Macht – und die daraus folgende Abhängigkeit der Politik von den global agierenden Konzernen – verstärkt das Gefühl, anonymen Mächten ausgeliefert zu sein, die das Alltagshandeln aus der Ferne steuern und für ihre Zwecke nutzen. Auch in dieser Hinsicht beschleunigt die Digitalisierung nur Prozesse, die bereits früher eingesetzt haben.

Die Tatsache, dass die zentralen Werke der Philosophie und Literatur des Absurden bereits vor längerer Zeit verfasst worden sind, lässt somit nicht notwendig darauf schließen, dass sie heute keine Aktualität mehr besitzen. Denkbar wäre vielmehr auch, dass lediglich die Menschen in einem bestimmten Teil der Welt eine Zeit lang in der glücklichen Lage waren, das in ihnen zum Ausdruck gebrachte "Klima der Absurdität" in ihrem Alltag nicht spüren zu müssen. Geht man indessen von einer ungebrochenen Aktualität des Absurden als einer Bestimmungskategorie des menschlichen Daseins aus, so kann auch die Unter-

suchung von dessen literarischem Ausdruck dazu verhelfen, die "Wirklichkeit des Absurden" (Hildesheimer, FV 43 ff.) besser zu verstehen und für seine Erscheinungsweisen im Alltag zu sensibilisieren. Eben hierzu möchte die vorliegende Arbeit einen Beitrag leisten.

Zum Aufbau dieses Bandes

Ausgangspunkt der Überlegungen wird Albert Camus' Essay über die Philosophie des Absurden sein. Die Studie ist nicht nur allgemein von entscheidender Bedeutung für das Verständnis des Absurden in der Nachkriegszeit, sondern war auch für viele Autoren der Prosa des Absurden ein zentraler Orientierungspunkt. So hat etwa Wolfgang Hildesheimer sich in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen über die Prosa des Absurden ausdrücklich auf dieses Werk berufen.

Hieran schließt sich logischerweise die Frage an, wie Camus selbst in seinen literarischen Werken sein Verständnis des Absurden umgesetzt hat. Daraus ergibt sich wiederum die Frage nach weiteren nichtdeutschen Vertretern der Prosa des Absurden. Neben Camus' langjährigem geistigen Weggefährten Sartre ist dabei insbesondere Samuel Beckett mit seiner Molloy-Trilogie von Bedeutung, die für viele nachfolgende Autoren des Absurden Vorbildcharakter hatte.

Im zweiten Teil dieser Arbeit steht die deutschsprachige Prosa des Absurden im Mittelpunkt. Zentral ist dabei jeweils die Frage, ob die betreffenden Werke einen eigenständigen Gestaltungsentwurf des Absurden darstellen. Diese Abgrenzung ist wichtig, da in der spezifischen zeithistorischen Situation des Kriegsendes und der Nachkriegszeit das vorherrschende "Klima der Absurdität" auch in zahlreichen anderen Werken widergespiegelt wurde. Dies musste jedoch nicht notwendigerweise mit einer bewussten literarischen Gestaltung des Absurden einhergehen.

Dass hier ein Unterschied besteht, ist bereits den Reaktionen auf die während der Tagung der Gruppe 47 in Bad Dürkheim im Jahr 1951 vorgelesenen Texte zu entnehmen.² So enthielt etwa der Beitrag Milo Dors – ein Kapitel aus seinem ein Jahr darauf veröffentlichten Roman *Tote auf Urlaub* – durchaus Elemente

² Mit der Sitzung wird gemeinhin der Übergang von der Phase des "Hemingway-Sounds" in der westdeutschen Nachkriegsliteratur zu Schreibweisen, die stärker an der Rezeption der klassischen Moderne orientiert sind, verbunden.

des Absurden.³ In dem Text wird ein Geschäftsmann, der während des Krieges mit den deutschen Besatzern Belgrads kooperierte, hingerichtet, weil er es das Pech hat, einen rebellischen Namensvetter zu haben – der an seiner Stelle aus der Haft entlassen wird. Die Absurdität des Daseins tritt hier in ähnlicher Weise vor Augen wie in Sartres 1937 erschienener Erzählung *Die Wand*.

Wie in dieser, bleibt die Erzählweise dabei jedoch realistisch, so dass Dors Werk von den Tagungsteilnehmern noch nicht als Bruch mit der "Kahlschlagliteratur" der unmittelbaren Nachkriegszeit wahrgenommen wurde. Ilse Aichingers auf derselben Tagung vorgelesene Erzählung *Der Gefesselte* empfand man dagegen als "Einbruch in das Gewohnte" (Richter 1979: 61), da in ihr die Erfahrung des Absurden in einer von der Alltagsrealität abgelösten Form vermittelt wird.

Hieraus ergibt sich auch die Frage, welche literarischen Mittel konkret dazu genutzt werden können, das Absurde darzustellen. Um diese Frage zu beantworten, wird es auch notwendig sein, das Absurde vom Grotesken abzugrenzen bzw. die Berührungspunkte zwischen beiden aufzuzeigen. Dazu dient in der vorliegenden Arbeit ein eigenes Kapitel. Außerdem wird auf die Wechselbeziehungen und Differenzen zwischen dem Absurden und dem Grotesken auch im Rahmen der Einzeluntersuchungen zu Peter Weiss und Friedrich Dürrenmatt eingegangen.

Ein geistiger Reiseführer

Der vorliegende Band ist aus meiner 2006 veröffentlichten Habilitationsschrift zum selben Thema hervorgegangen. Während in dieser eine möglichst erschöpfende Behandlung des Untersuchungsgegenstands angestrebt wurde, bemüht sich die aktuelle Arbeit um eine exemplarische Darstellung der literarischen Gestaltung des Absurden bei ausgewählten Autorinnen und Autoren. Ziel ist also nicht die Beleuchtung aller Facetten, sondern eine Einführung in die jeweiligen Besonderheiten im Umgang mit dem Absurden.

Dem Einführungscharakter des Werkes entspricht auch die Bemühung um eine übersichtliche Darstellung und eine klarere Ausdrucksweise. Zu diesem Zweck wird auch auf Exkurse und Seitenäste der Thematik verzichtet. Einen Ausflug in

³ Dors Text landete bei der Wahl zum Preis der Gruppe 47 mit einer Stimme Abstand hinter Bölls Satire *Die schwarzen Schafe* auf Rang zwei.

die Welt des Theaters des Absurden hielt ich ebenfalls für entbehrlich, zumal es hierzu bereits andere einschlägige Veröffentlichungen gibt.

So ist dieser Band eine Art Reiseführer in das Land des Absurden. Es werden mögliche Reiseziele vorgestellt, Sehenswürdigkeiten beschrieben und zueinander in Beziehung gesetzt. Dies kann es Interessierten ermöglichen, das, was sie sehen, bewusster wahrzunehmen. Die Voraussetzung dafür ist allerdings, dass sie sich selbst auf die Reise begeben.

1. Albert Camus' Philosophie des Absurden



*Franz von Stuck (1863 – 1928): Sisyphus (1920)
München, Galerie Ritteraler (Wikimedia commons)*

Herkunft des Begriffs "absurd"

Der Begriff "absurdes" (lat. "misstönend", "unrein klingend") stammt ursprünglich aus dem Bereich der Musik. In der Philosophie wurde er anfangs auf dem Gebiet der Logik und Rhetorik verwendet, im Sinne von "etwas ad absurdum führen". Die heute vorherrschende Begriffsbedeutung geht zurück auf die Glaubensmaxime des "credo quia absurdum" ("Ich glaube daran, weil es absurd ist").⁴

Der Glaube wird hier gerade aus der Tatsache hergeleitet, dass er mit den Mitteln der menschlichen Vernunft nicht fassbar ist bzw. ihr sogar widerspricht.⁵ Systematisch begründet wird dieser Gedanke in der Philosophie Sören Kierkegaards, der auf seiner Grundlage den Versuch Hegels, den Glauben aus der Betrachtung der Geschichte abzuleiten, zurückweist.

"Sprung in den Glauben": Das Verständnis des Absurden bei Kierkegaard

Hegel betrachtet die Geschichte als Selbstentäußerungsprozess des göttlichen Geistes. Der Verlauf der Geschichte dient aus dieser Perspektive als Prozess, der zur Wiederherstellung der Einheit des göttlichen Geistes auf einer höheren Bewusstseinsstufe dient. Gott wäre demnach aus seinem Wirken in der Geschichte zu erkennen.

Dem widerspricht Kierkegaard, weil er historische und göttliche Wahrheit für nicht miteinander vereinbar hält. Die geschichtliche Entwicklung ist ihm zufolge nicht denkbar ohne einen "Moment von Zufälligkeit", der ja "gerade der eine Faktor in allem Werden" sei (UN 229). Eben deshalb ist nach Kierkegaard auch der Glaube nicht aus einer geschichtlichen Wahrheit abzuleiten. Vielmehr sei er

⁴ Die Herkunft dieses Satzes ist ungeklärt. Die Zuschreibung zu Tertullian, der lange Zeit als sein Urheber angesehen wurde, gilt heute als widerlegt. Sie beruhte wohl auf dessen Ausspruch: "Mortuus est dei filius; prorsus credibile est, quia ineptum est. Et sepultus resurrexit; certum est, quia impossibile est." ("Gottes Sohn ist tot. Wir müssen es glauben, weil es unfassbar ist. Aus seinem Grabe ist er auferstanden. Es ist gewiss, weil es unmöglich ist"; vgl. Fabian 1971: 66).

⁵ In diesem Sinne ist der Begriff "absurdus" auch schon bei Pascal belegt (vgl. Kirchner/Michaëlis u.a. 1998: 10).

nur durch einen "qualitativen Sprung" (BA: 58) in jene andere Begriffssphäre zu gewinnen, die der Glaube repräsentiert.⁶

Wenn der Glaube sich nur außerhalb des konkreten historischen Entwicklungsprozesses ereignen kann, so bedeutet dies aber zugleich auch, dass weder der Weg zu ihm noch sein Erleben sprachlich vermittelbar sind. Denn dies würde den Glauben ja wieder auf die Ebene des Geschichtlichen herabzwingen.

Religiöse und historische Wahrheit treten demnach bei Kierkegaard – in fundamentalem Gegensatz zu Hegel – radikal auseinander. Nur die historische Wahrheit lässt sich ihm zufolge mit den Mitteln des abstrakten Denkens aus den Ereignissen ableiten und folglich auch sprachlich vermitteln. Die religiöse Wahrheit hält er dagegen nur auf dem Wege einer rückhaltlosen Verinnerlichung für erreichbar. Dem entspricht auf der Ebene des konkreten Subjekts die Bereitschaft, das, "was sich gerade nicht denken lässt, (...) kraft des Absurden (...) glaubend anzunehmen" (UN 232), also eben 'in den Glauben zu springen'.

Das Absurde ist demnach für Kierkegaard zum einen "der Gegenstand des Glaubens und das einzige, was sich glauben lässt" (UN 354). Zum anderen ist es aber auch das, was dem Einzelnen – wenn er sich zu seinem Glauben bekennt – die Kraft gibt, an diesem festzuhalten:

"Das Absurde ist gerade durch das objektive Abstoßen der Kraftmesser des Glaubens für Innerlichkeit." (ebd.)

Kierkegaard bestreitet dabei nicht den Kern des christlichen Glaubens, wonach "die ewige Wahrheit in der Zeit geworden ist", Gott also "geworden ist, geboren, gewachsen und so weiter ist, ganz und gar wie der einzelne Mensch geworden ist" (UN 353). Was er Hegel und seinem Versuch einer "Approximation" an die göttliche Wahrheit über die Suche nach deren Spuren in der Geschichte vorwirft, ist jedoch, dass eben hierdurch "das Absurde" und damit das Wesen dieses Prozesses negiert werde:

⁶ Kierkegaard entwickelt diese Gedanken in Auseinandersetzung mit einer Aussage Lessings, wonach "zufällige Geschichtswahrheiten nie der Beweis von ewigen Vernunftwahrheiten werden" könnten und "der Übergang, wodurch man auf eine historische Nachricht eine ewige Seligkeit bauen will, ein Sprung" sei (UN 224). Ausführlich begründet wird die Notwendigkeit eines "Sprungs in den Glauben" zuvor bereits in *Furcht und Zittern* (1843) und *Der Begriff Angst* (1844).

"Insofern dem Absurden das Moment des Werdens innewohnt, wird ein Weg der Approximation auch der sein, der das absurde Faktum des Werdens, das der Gegenstand des Glaubens ist, mit einem einfachen geschichtlichen Faktum verwechselt und also historische Gewissheit für das sucht, was gerade das Absurde ist, weil es den Widerspruch enthält, dass, was nur gerade strikt gegen allen menschlichen Verstand das Geschichtliche werden kann, es geworden ist. Dieser Widerspruch ist eben das Absurde, das nur geglaubt werden kann; bekommt man eine historische Gewissheit, so bekommt man bloß die Gewissheit davon, dass dies Gewisse nicht das Erfragte ist." (UN 355)

Sisyphos als "Held des Absurden"

Eine Wende in dieser Sichtweise des Absurden ergab sich erstmals durch Friedrich Nietzsche. Im Anschluss an Schopenhauer bezog dieser das Absurde nicht mehr auf den Glauben bzw. auf das Sein Gottes, sondern auf die menschliche Existenz selbst:

"Zu der Demuth, welche spricht: credo quia absurdum est [Ich glaube <daran>, weil es absurd ist] und ihre Vernunft zum Opfer anbietet, brachte es wohl schon mancher; aber keiner, soviel ich weiß, bis zu jener Demuth, die doch nur einen Schritt davon entfernt ist und welche spricht: credo quia absurdus sum." ("Ich glaube, weil ich absurd bin"; Nietzsche 1881: 273)

In ähnlicher Weise kritisiert auch Camus die von Kierkegaard aus der Absurdität des Glaubens abgeleitete Notwendigkeit eines "Sprungs" in diesen als ein "Ausweichen" vor der Absurdität der menschlichen Existenz. Außer auf Kierkegaard bezieht er sich dabei in seiner Kritik auch auf Lev (Léon) Schestow und Karl Jaspers. Ihnen wirft er vor, zwar von dem Absurden auszugehen und sich scheinbar auf "eine geschlossene, auf das Menschliche begrenzte Welt" zuzubewegen, dann jedoch "durch eine sonderbare Überlegung (...) das, was sie zerschmettert", zu vergötlichen:

"Sie finden einen Grund zur Hoffnung in dem, was sie hilflos macht. Diese gewaltsame Hoffnung ist bei allen wesenhaft religiös." (MS 32)

Diese Haltung kritisiert Camus als "philosophischen Selbstmord" (MS 39). Was er damit meint, verdeutlicht er durch eine Auseinandersetzung mit Kierkegaards Sprung-Metapher. Kierkegaard wollte hiermit die Angst des Men-

schen vor den Folgen eines Bekenntnisses zu Gott – das für ihn gleichbedeutend war mit dem Bekenntnis zum eigenen Selbst – veranschaulichen. Camus hält dem entgegen, der Sprung selbst bedeute gerade "keine äußerste Gefahr", sondern stelle "das Ewige und dessen Behaglichkeit wieder her":

"Die Gefahr liegt im Gegenteil in dem kaum messbaren Augenblick vor dem Sprung. Die Redlichkeit besteht darin, sich auf diesem schwindelnden Grat zu halten; alles andere ist Ausflucht." (MS 46)

Diese Ausflucht trägt nach Camus wesentlich mystischen Charakter. Damit aber ist die Freiheit ihm zufolge hier auch nur begrenzter Natur. Camus führt sie darauf zurück, dass die Mystiker sich in ihren Gott "versenken" und dessen Geboten 'zustimmen'. In der "freiwillig anerkannten Abhängigkeit" entdeckten sie so subjektiv "eine tiefe Unabhängigkeit". In Wahrheit seien sie aber "weniger frei als befreit", da sie eben durch diesen 'Sprung in den Glauben' von der beängstigenden Freiheit des Absurden entlastet würden. Wenn auch "die Rückkehr zum Bewusstsein, die Flucht aus dem täglichen Schlaf", am Anfang ihrer Überlegungen stünden, so ziele ihre Philosophie letzten Endes doch nur auf "die existenzielle Predigt" ab und mit ihr "auf den geistigen Sprung, der im Grunde dem Bewusstsein entschlüpft" (MS 53).

Dem stellt Camus seine eigene Philosophie des Absurden gegenüber. Diese betrachtet zum einen das Absurde nicht als Charakteristikum des Göttlichen bzw. des Glaubens, sondern als Grundzug der menschlichen Existenz. Zum anderen erhebt sie das Bewusstsein dieser Absurdität zum Maßstab einer freien, selbstverantwortlichen Lebenspraxis. Die hieraus abzuleitende Lebenshaltung veranschaulicht Camus anhand des Sisyphos-Mythos:

"*Sisyphos* ist der Held des Absurden. Dank seinen Leidenschaften und dank seiner Qual. Seine Verachtung der Götter, sein Hass gegen den Tod und seine Liebe zum Leben haben ihm die unsagbare Marter aufgewogen, bei der sein ganzes Sein sich abmüht und nichts zustande bringt. Damit werden die Leidenschaften dieser Erde bezahlt." (MS 99)

Mit dieser Interpretation des Mythos von Sisyphos spielt Camus nicht nur auf dessen sinnleere Tätigkeit an – darauf also, dass er von den Göttern dazu verurteilt worden war, "unablässig einen Felsblock einen Berg hinaufzuwälzen, von dessen Gipfel der Stein von selbst wieder hinunterrollte" (MS 98). Von gleicher

Bedeutung für seine Sicht des Sisyphos ist vielmehr dessen revoltierender Geist, wie er in seinem Aufbegehren gegen die Götter zum Ausdruck kommt. So hebt Camus besonders die Tatsache hervor, dass Sisyphos die Geheimnisse der Götter preisgegeben und den Tod in Ketten gelegt haben soll (vgl. ebd.). Die Tatsache der Absurdität seines Tuns sieht Camus zudem mit dem Bewusstsein dieser Absurdität verknüpft, das sich während des periodischen Rückzugs "in die Ebene" notwendig habe einstellen müssen. Ein "Held des Absurden" aber ist Sisyphos für Camus vor allem deshalb, weil er sich trotz der Einsicht in sein absurdes Dasein zu diesem bekannt habe:

"Dieses Universum, das nun keinen Herrn mehr kennt, kommt ihm weder unfruchtbar noch wertlos vor. Jedes Gran dieses Steins, jeder Splitter dieses durchnächtigten Berges bedeutet allein für ihn eine ganze Welt. Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns *Sisyphos* als einen glücklichen Menschen vorstellen." (MS 101)

So wird Sisyphos für Camus zu einer Art Meta-Symbol für "das Denken unserer Zeit", das er – "wie selten ein Denken – von einer philosophisch begründeten Sinnlosigkeit der Welt durchdrungen" sah (MS 44). Folglich bestand für ihn die zentrale Aufgabe der Philosophie darin, sich auf dieses "Klima der Absurdität" (MS 16) einzulassen und es näher zu untersuchen.

Soweit "die Handlungsweise eines aufrichtigen Menschen (...) von dem bestimmt werden [sollte], was er für wahr hält", müsse, so Camus, auch "der Glaube an die Absurdität des Daseins" ein diesem gemäßes Handeln generieren (MS 11). Vor diesem Hintergrund legt er sich die Frage vor, ob ein als absurd erkanntes Dasein notwendigerweise in den Selbstmord führen müsse. Die "Entscheidung, ob das Leben sich lohne oder nicht", beantworte "die Grundfrage der Philosophie". Und da "ein Philosoph, der ernst genommen werden will, mit gutem Beispiel vorangehen" müsse, gehe es für ihn hierbei nicht um theoretische Überlegungen, sondern um eine Entscheidung auf Leben und Tod (MS 9).

Das Absurde und die Entfremdung

Nun bedingt die Feststellung, dass das Dasein des Menschen grundsätzlich absurd ist, noch nicht notwendigerweise bei jedem Einzelnen die Erkenntnis und die Anerkennung dieser Tatsache. Hierfür muss vielmehr zunächst ein Gefühl

für das Absurde in ihm wach werden. Die zentrale Voraussetzung dafür ist nach Camus die Empfindung der Entfremdung von der Welt, in der der Mensch lebt:

"Eine Welt, die sich – wenn auch mit schlechten Gründen – deuten und rechtfertigen lässt, ist immer noch eine vertraute Welt. Aber in einem Universum, das plötzlich der Illusionen und des Lichts beraubt ist, fühlt der Mensch sich fremd. Aus diesem Verstoßensein gibt es für ihn kein Entrinnen, weil er der Erinnerungen an eine verlorene Heimat oder der Hoffnung auf ein gelobtes Land beraubt ist. Dieser Zwiespalt zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Schauspieler und seinem Hintergrund ist eigentlich das Gefühl der Absurdität." (MS 11)

Camus differenziert zwischen verschiedenen Arten der Entfremdung, die sich zum einen nach der Intensität der Empfindung und zum anderen nach dem jeweiligen Bezugspunkt voneinander unterscheiden. Im Einzelnen handelt es sich dabei um

- eine Entfremdung des Menschen von seinem Alltag:

"Aufstehen, Straßenbahn, vier Stunden Büro oder Fabrik, Essen, Straßenbahn, vier Stunden Arbeit, Essen, Schlafen, Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Samstag, immer derselbe Rhythmus – das ist sehr lange ein bequemer Weg. Eines Tages aber steht das 'Warum' da, und mit diesem Überdruss, in den sich Erstaunen mischt, fängt alles an. (...) Der nächste Schritt ist die unbewusste Umkehr in die Kette oder das endgültige Erwachen." (MS 16)

- eine Entfremdung des Menschen von der Wirklichkeit, d.h. die blitzhafte Einsicht in die Tatsache, dass die Welt nicht das ist, als was sie sich der menschlichen Wahrnehmung darstellt:

"Eine Sekunde lang verstehen wir die Welt nicht mehr: jahrhundertelang haben wir in ihr nur die Bilder und Gestalten gesehen, die wir zuvor in sie hineingelegt hatten, und nun verfügen wir nicht mehr über die Kraft, von diesem Kunstgriff Gebrauch zu machen. Die Welt entgleitet uns: sie wird wieder sie selbst." (MS 18)

- eine Entfremdung des Menschen von sich selbst, d.h. die Empfindung der nie zu überbrückenden "Kluft zwischen der Gewissheit meiner Existenz und dem Inhalt, den ich dieser Gewissheit zu geben suche":

"Das Herz in mir kann ich fühlen, und ich schließe daraus, dass es existiert. Die Welt kann ich berühren, und auch daraus schließe ich, dass sie existiert. Damit aber hört mein ganzes Wissen auf; alles andere ist Konstruktion. Wenn ich nämlich dieses Ich, dessen ich so sicher bin, zu fassen, wenn ich es zu definieren und zusammenfassend zu bestimmen versuche, dann zerrinnt es mir wie Wasser zwischen den Fingern. Ich kann nacheinander alle Gesichter nachzeichnen, die es annehmen kann, auch alle Gesichter, die man ihm gegeben hat – Erziehung, Herkunft, Leidenschaft oder Ruhe, Größe oder Niedertracht. Addieren aber kann man Gesichter nicht. Selbst dieses Herz, das doch meines ist, wird mir immer unerklärbar bleiben." (MS 21 f.)

- eine Entfremdung des Menschen von seinem Dasein:

"Auch die Menschen sondern Unmenschliches ab. In gewissen hellsichtigen Stunden lässt das mechanische Aussehen ihrer Bewegungen, ihre sinnlos gewordene Pantomime alles um sie herum stumpfsinnig erscheinen. Ein Mensch spricht hinter einer Glaswand ins Telefon, man hört ihn nicht, man sieht nur sein sinnloses Mienenspiel: man fragt sich, warum er lebt." (MS 18)

Das Zum-Tode-Sein und das "Heimweh nach der Einheit"

Der Ermöglichungsgrund für das Gefühl der Entfremdung im oben genannten Sinn ist zunächst das Faktum des 'Zum-Tode-Seins' des Menschen. Vor dem Hintergrund des Sterben-Müssens erscheint die Befolgung der Alltagsroutine als sinnlos. Auch alle moralischen Maßstäbe verlieren vor diesem Hintergrund ihren imperativischen Charakter:

"Aus dem leblosen Körper, auf dem eine Ohrfeige kein Mal mehr hinterlässt, ist die Seele verschwunden. Diese elementare und endgültige Seite des Abenteuers ist der Inhalt des absurd Gefühls. Im tödlichen Licht dieses Verhängnisses tritt die Nutzlosigkeit in Erscheinung. Keine Moral und keinerlei Streben lassen sich *a priori* vor der blutigen Mathematik rechtfertigen, die über uns herrscht." (MS 19)

Auch das Gefühl der Entfremdung von der eigenen Existenz hat für Camus hier seine Wurzel. Das "Unbehagen des Menschen vor der Unmenschlichkeit des Menschen selbst, dieser unberechenbare Sturz vor dem Bilde dessen, was wir

sind", wird deshalb von ihm auch mit der Empfindung von "Ekel" in Verbindung gebracht (MS 18).⁷

Das abstrahierende (Selbst-)Bewusstsein⁸ des Menschen hat in den alltäglichen Denkprozessen zur Folge, dass er sich als geistiges Wesen begreift. Dem steht der Ekel als unmittelbares Seinserleben entgegen. Er resultiert aus der konkreten sinnlichen Erfahrung, als lebendes Wesen nicht aus Geist, sondern aus progressivem Verfall anheimgegebener Materie zu bestehen.

Hieraus leitet sich die Erkenntnis ab, dass für den Menschen das Zum-Tode-Sein seine "Beziehung zum Leben bestimmt" (MS 23). Dies kann dem Denken, so Camus, eine paradoxe Struktur verleihen: Einerseits erzeugt die bewusste Einsicht in die Endlichkeit der eigenen Existenz ein "Heimweh nach der Einheit", ein "Verlangen nach dem Absoluten". Andererseits ist gerade die Tatsache dieses Verlangens ein Beleg für die Kluft, die den Menschen vom Ganzen des Seins trennt:

"Denn wenn wir den Abgrund zwischen Wunsch und Erfüllung überspringen und mit Parmenides die Wirklichkeit des 'Einen' (wie immer es beschaffen sein möge) behaupten, dann geraten wir in den lächerlichen Widerspruch eines Geistes, der die totale Einheit behauptet und gerade durch die Behauptung sein eigenes Anderssein und die Mannigfaltigkeit beweist, die er angeblich aufgehoben hat. Dieser weitere *circulus vitiosus* genügt, um unsere Hoffnungen zunichte zu machen." (MS 20)

Je mehr der Einzelne also sein "Verstoßen-Sein" aus dem "Paradies" der Einheit beklagt (MS 11), desto deutlicher muss er gerade einsehen, "dass die Welt 'dicht' ist", desto stärker wird er spüren, "wie sehr ein Stein fremd ist, undurchdringbar für uns, und mit welcher Intensität die Natur oder eine Landschaft uns verneint" (MS 17). Denn diese Überlegungen setzen einen nur dem Menschen möglichen Reflexionsgrad voraus. So führt paradoixerweise gerade die Erkenntnis, selbst nichts anderes als Materie zu sein, dazu, dass der Einzelne sich aus dem Ganzen des Seins ausgeschlossen fühlt:

⁷ Camus spielt hier auf Sartres 1938 veröffentlichten Roman *La Nausée* an. (dt. Der Ekel, 1949; vgl. Kap. 3.2.).

⁸ Nach Sartre existiert "jede bewusste Existenz (...) als Bewusstsein, zu existieren". Da alle Wahrnehmung damit zugleich "Wahrnehmungsbewusstsein" ist, ist jede Wahrnehmung auch zugleich Selbst-Wahrnehmung. Diesen in einem fundamentalen Sinn reflexiven Charakter des Bewusstseins bringt Sartre dadurch zum Ausdruck, dass er ausschließlich vom "Bewusstsein (von) sich" spricht. Das Wort "von" setzt er dabei in Klammern, "um anzudeuten, dass es nur einer grammatischen Regel entspricht" (Sartre, SN 23).

"Wenn ich Baum unter den Bäumen wäre, Katze unter den Tieren, dann hätte dieses Leben einen Sinn oder vielmehr: dieses Problem bestünde überhaupt nicht, denn dann wäre ich ein Teil dieser Welt. Ich *wäre* diese Welt, zu der ich mich jetzt mit meinem ganzen Bewusstsein und mit meinem ganzen Anspruch auf Vertrautheit in Gegensatz befinde. Eben diese so höhnische Vernunft setzt mich in Widerspruch zur ganzen Schöpfung." (MS 47)

Der Vergleich als strukturelle Basis von Absurdität

Diese "Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt" (MS 29), ist für Camus die Grundkonstellation des Absurden. Daraus folgt zugleich, dass es unzulässig wäre, von der Welt selbst zu behaupten, sie sei absurd:

"An sich ist diese Welt nicht vernünftig – das ist alles, was man von ihr sagen kann. Absurd aber ist die Gegenüberstellung des Irrationalen und des glühenden Verlangens nach Klarheit, das im tiefsten Innern des Menschen laut wird. Das Absurde hängt ebensosehr vom Menschen ab wie von der Welt." (MS 23)

Die aus dem "gemeinsamen und gleichzeitigen Vorhandensein" von Mensch und Welt (MS 31) resultierende Absurdität ist nun allerdings für Camus nur eine unter vielen anderen Erscheinungsformen des Absurden. Zwar mag diese für die menschliche Existenz von zentraler Bedeutung sein. Grundsätzlich entsteht das Absurde nach Camus jedoch immer "durch einen Vergleich". Camus veranschaulicht dies u.a. am Beispiel eines unschuldig zum Tode Verurteilten oder am Beispiel eines durch und durch tugendhaften Menschen, den man einer unmoralischen Tat bezichtigt. Hieraus folgert er:

"Ich darf also wohl sagen, dass das Gefühl der Absurdität nicht aus der einfachen Untersuchung einer Tatsache oder eines Eindrucks entsteht, sondern dass es seinen Ursprung in einem Vergleich hat, in einem Vergleich zwischen einem Tatbestand und einer bestimmten Realität, zwischen einer Handlung und der Welt, die stärker ist als sie. Das Absurde ist im Wesentlichen ein Zwiespalt. Es ist weder in dem einen noch in dem anderen verglichenen Element enthalten. Es entsteht durch deren Gegenüberstellung." (MS 30 f.)

Im Falle von Mensch und Welt betrifft diese Gegenüberstellung das Bedürfnis des Menschen nach Sinn, das notwendig entsteht, wenn der Einzelne sich seiner existenziellen Situation bewusst wird. Mit seinen Fragen trifft er dabei jedoch auf eine Welt, die "vernunftwidrig schweigt" (s.o.).

Die so entstehende Absurdität ist nach Camus "das einzige Band" (MS 23 und 31), das Mensch und Welt miteinander verbindet. Daraus schließt er, "dass der Begriff des Absurden etwas Wesentliches ist und als meine erste Wahrheit gelten kann" (MS 31). Konsequenterweise hätte ich also "gerade das, was mich vernichtet, festzuhalten und infolgedessen das, was ich darin für wesentlich halte, zu respektieren" (ebd.). Wahre Freiheit ist für den Menschen vor diesem Hintergrund nur durch die ständige Konfrontation mit dem Absurden – als dem zentralen Aspekt seines Daseins – möglich:

"Leben heißt: das Absurde leben lassen. Das Absurde leben lassen heißt: ihm ins Auge sehen." (MS 49)

Die Auflehnung als adäquater Umgang mit dem Absurden

Dem Absurden ins Auge zu sehen, bedeutet für Camus nun allerdings gerade nicht, sich mit ihm abzufinden. Als die einzige adäquate Form der Auseinandersetzung mit ihm ist sieht er vielmehr die ebenso absurde, sisyphosartige "Auflehnung" (ebd.) gegen es an:

"Das Absurde hat nur insoweit einen Sinn, als man sich mit ihm nicht einverstanden erklärt." (MS 32)

Die Auflehnung gegen das Absurde sieht Camus dabei nicht als einmaligen Akt, sondern als einen "pausenlosen Kampf" (MS 31) an. Das "Motiv der permanenten Revolution" übertrage sich so "auf die individuelle Erfahrung" (MS 49).

Die nach Camus zentrale philosophische Frage, ob die absurde Grundstruktur der menschlichen Existenz notwendig den Selbstmord zur Folge haben müsse, kann vor diesem Hintergrund verneint werden. Denn der Selbstmord ist ja gerade nicht von Auflehnung gegen das Absurde geprägt, sondern erkennt die dem Menschen durch das Absurde gesetzten Grenzen in einem absoluten Sinne an. Er bedeutet die Kapitulation vor der "einzige[n] und furchtbare[n] Zukunft",

auf die jedes menschliche Dasein zuläuft. Dadurch hebt er "das Absurde auf seine Art auf":

"Er zieht es mit in den gleichen Tod. Ich weiß aber, dass das Absurde, um sich zu behaupten, sich nicht auflösen darf. Es entgeht dem Selbstmord in dem Maße, wie es gleichzeitig Bewusstsein und Ablehnung des Todes ist." (MS 49)

Aus der zentralen Prämisse seines Denkens – das menschliche Dasein ist absurd – ergibt sich für Camus damit notwendig die Schlussfolgerung, dass Freiheit für den Menschen nur über die Anerkennung dieses Faktums zu erlangen ist. Alles andere ist für ihn – konkretes oder philosophisch-abstraktes – Ausweichen vor der Realität des eigenen Lebens.

Die Konfrontation mit dem eigenen Zum-Tode-Sein wird demzufolge nach Camus' Auffassung bei einem Menschen, der bereit ist, "das Absurde leben [zu] lassen" (s.o.), auch nicht zum Selbstmord, sondern gerade zur Erkenntnis der eigenen Freiheit führen. Denn "der absurde Mensch, der ganz und gar dem Tode zugewandt ist (der hier als die offensichtlichste Absurdität verstanden wird)", fühlt sich "losgelöst von allem, was nicht zu dieser leidenschaftlichen Aufmerksamkeit gehört, die sich in ihm kristallisiert" (MS 53).

Gerade die Fremdheit gegenüber dem eigenen Leben, die das Bewusstsein des Sterben-Müssens dem Menschen vermittelt – als Grundmerkmal des absurdens Lebensgefühls – sieht Camus dabei als Ermöglichungsbedingung der menschlichen "Handlungsfreiheit" an. Diese "neue Unabhängigkeit" sei zwar "zeitlich begrenzt". Gerade dadurch, dass sie "keinen Wechsel auf die Ewigkeit"⁹ ausstelle, befreie sie den Menschen jedoch von unrealistischen Freiheitsideen. Diese zeichnen sich nach Camus durch ein Verschweigen des Zum-Tode-Seins aus. Sie sind für ihn deshalb nicht nur illusionär, sondern führen auch zur Errichtung zusätzlicher "Schranken" für das eigene Leben:

"Bevor er dem Absurden begegnet, lebt der Mensch täglich mit Zielen, mit einer Sorge um die Zukunft oder um eine Rechtfertigung (in welcher Hinsicht, danach fragen wir nicht). Er wählt seine Chancen, er rechnet mit der spätesten Zukunft, mit seiner Pensionierung oder mit der Arbeit seiner Söhne. Er glaubt noch, dass irgendetwas in seinem Leben gelenkt werden könne. Tatsächlich handelt er, als wäre er frei, wenn auch alle Tatsachen gegen diese Freiheit sprechen." (MS 51 f.)

⁹ Diese Wendung findet sich bereits in Sartres Erzählung *Le Mur* (Die Mauer/Wand, 1937), zu der Camus 1939 eine Rezension veröffentlicht hatte.

Erst "der Tod und das Absurde" geben dem Menschen nach Camus "die Prinzipien der einzig vernünftigen Freiheit" an die Hand (MS 53). Das "genaue Gegenstück" zu dem Resignieren des Selbstmörders vor der Aufgabe seiner Existenz sieht Camus folglich "in der äußersten Spannung des Gedankens dessen, der zum Tode verurteilt ist", in dem "Schuhband, das er trotz allem ein paar Meter entfernt liegen sieht, am Rande seines schwindelnden Sturzes" (MS 50). Die "göttliche Verfügungsmacht des zum Tode Verurteilten, vor dem sich einmal im frühesten Morgenlicht die Gefängnistore öffnen, diese unglaubliche Interesselosigkeit allem gegenüber, außer der reinen Flamme des Lebens" (MS 53), kann dabei zunächst ganz allgemein als Bild für den von Geburt an zum Tode "verurteilten" Menschen verstanden werden.

In seiner konkreten Ausführung verweist das Bild aber auch auf die historische Realität, vor deren Hintergrund Camus' Schrift entstanden ist. Über die allgemeine Bedeutung des Essays für die menschliche Existenz hinaus wird dadurch seine Funktion erkennbar, die Résistance-Kämpfer in ihrem Widerstand gegen die nationalsozialistischen Besatzer zu ermutigen und etwaige Anwandlungen von Resignation überwinden zu helfen. Dabei geht es auch um den Mut, notfalls das eigene Leben im Interesse höherer Ziele aufs Spiel zu setzen:

"Was man einen Grund zum Leben nennt, das ist gleichzeitig ein ausgezeichneter Grund zum Sterben" (MS 9).

Camus' Feststellung, es gehe dem absurden Menschen darum, "unversöhnt und nicht aus freiem Willen zu sterben" (MS 50), erhält so einen zusätzlichen, zeithistorisch begründeten Sinn. Gerade das unbedingte Bekenntnis zum Wert des Lebens – trotz oder gerade wegen seiner Absurdität – kann den Einzelnen dazu ermutigen, es gegen diejenigen zu verteidigen, die seine Freiheit mit Füßen treten. Dabei vermittelt gerade die Einsicht in die grundsätzliche Absurdität des Daseins jene innere Unabhängigkeit, die den absoluten Wert der Freiheit und des Lebens höher ansetzt als das eigene Überlebensbedürfnis und so im Notfall auch den Einsatz des eigenen Lebens für die Verteidigung der Freiheit bejaht. Auch dies kann in einer bestimmten historischen Situation der Verwirklichung jener Lebensmaxime dienen, die Camus als das "Ideal des absurden Menschen" bezeichnet:

"Sein Leben, seine Auflehnung und seine Freiheit so stark wie möglich empfinden – das heißt: so intensiv wie möglich leben." (MS 56)

Die Kunst und das Absurde

Im Rahmen seines "Versuchs über das Absurde" beschäftigt sich Camus auch mit der Frage, inwieweit "ein absurdes Kunstwerk möglich" sei (MS 81). In diesem Zusammenhang weist er zunächst die Annahme zurück, das Kunstwerk könnte "als eine Flucht vor dem Absurden betrachtet werden". Er betrachtet es vielmehr selbst als "ein absurdes Phänomen" und versucht es als solches zu beschreiben. Dabei stellt er insbesondere die unterstützende Funktion des Kunstwerks bei der Auseinandersetzung des Einzelnen mit der Absurdität seiner Existenz heraus. Das Kunstwerk, so Camus, lasse

"zum ersten Mal (...) den Geist aus sich selbst herausgehen und stellt ihn etwas anderem gegenüber, nicht damit er sich darin verliere, sondern um ihm einen genauen Fingerzeig von dem aussichtslosen Weg zu geben, den alle gehen müssen. In der Zeit der absurden Überlegung führt das Kunstwerk die Gleichgültigkeit und die Enthüllung weiter. Es bezeichnet den Punkt, von dem die absurden Leidenschaften ausgehen und bei dem die Überlegung anhält." (MS 80 f.)

Camus betont insbesondere die Möglichkeit der Kunst, einen Gedanken sinnlich-ummittelbar erfahrbar zu machen – eine ästhetische Position, die in ähnlicher Form bereits im deutschen Idealismus¹⁰ postuliert worden war:

"Damit ein absurdes Werk möglich ist, muss das Denken in seiner hellsten Form daran beteiligt sein. Dieses Paradox erklärt sich aus dem Absurden. Das Kunstwerk entsteht aus dem Verzicht des Verstandes, das Konkrete zu begründen. Es bezeichnet den Triumph des Sinnlichen. Das klare Denken ruft es hervor, leugnet aber in diesem Akt sich selbst." (MS 82)

¹⁰ Vgl. hierzu etwa die folgende Passage aus Hegels Vorlesungen zur Ästhetik, die im Kontext der Auseinandersetzung mit der "Stellung der Kunst im Verhältnis zur Religion und Philosophie" steht: "Die Form der *sinnlichen Anschauung* nun gehört der *Kunst* an, so dass die Kunst es ist, welche die Wahrheit in der Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewusstsein hinstellt, und zwar einer sinnlichen Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung hat, ohne jedoch durch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit erfassbar machen zu wollen; denn gerade die *Einheit* desselben mit der individuellen Erscheinung ist das Wesen des Schönen und dessen Produktion durch die Kunst" (Hegel 1817: 167).

Camus tritt in diesem Kontext für eine Kunst ein, "in der das Konkrete nichts anderes bedeutet als sich selbst" (ebd.). Damit plädiert er allerdings keineswegs für eine 'konkrete Kunst', also eine Befreiung des von dem Künstler verwendeten Materials aus den Strukturen, in die es jeweils eingebunden ist (im Falle der Literatur also eine Emanzipation der sprachlichen Zeichen von ihrer Bindung an konkrete Bedeutungen).

Wenn Camus vom Vorrang des 'Konkreten' in der Kunst spricht, so ist dieses für ihn offenbar gleichbedeutend mit dem 'Sinnlichen'. Mit dessen Betonung grenzt er sich ab von jenen "Thesen-Schriftstellern" (MS 84), deren Werke nur der Exemplifizierung dessen dienten, was ihre Schöpfer für den "tieferen Sinn" des Lebens hielten:

"Der Thesenroman, das beweisende Werk, das hassenwerteste von allen, lässt sich am häufigsten von einem *zufriedenen* Denken inspirieren. Man beweist darin die Wahrheit, die man zu besitzen glaubt." (MS 96)

Ein solcher Roman bezeichnet nach Camus das Gegenteil eines absurden Kunstwerks. Wenn dieses die Absurdität des Daseins vor Augen führe, wolle es in keinem Fall "Sinn" und "Trost" vermitteln (MS 82), sondern lediglich "Symbole eines begrenzten, sterblichen und aufrührerischen Denkens" (MS 96) bieten. Dies gilt zum einen für die Inhalte der betreffenden Werke, zum anderen aber auch für den schöpferischen Prozess, wie er sich im absurden Kunstwerk manifestiert:

"Von allen Schulen der Geduld und der Klarheit ist das Schaffen die wirksamste. Es ist zudem das erschütternde Zeugnis für die einzige Würde des Menschen: die eigensinnige Auflehnung gegen seine Lage, die Ausdauer in einer für unfruchtbar erachteten Anstrengung. Sie erfordert eine tägliche Anstrengung, Selbstbeherrschung, die genaue Abschätzung der Grenzen des Wahren, Maß und Kraft. Sie begründet eine Askese. Und das alles 'für nichts', nur um zu wiederholen und um auf der Stelle zu treten." (MS 95)¹¹

¹¹ Dieser Beschreibung des schöpferischen Prozesses entspricht auch eine umfassende Entzauberung des Künstlers. Denn dieser erschafft seine Werke nach dieser Auffassung ja gerade nicht unter dem Eindruck einer metaphysischen Inspiration oder in Erfüllung einer als 'Mission' empfundenen Genialität. Der entscheidende Wesenzug des künstlerischen Schaffensprozesses liegt nach Camus vielmehr gerade in der – ihrer eigenen Sinnlosigkeit stets bewussten – Auflehnung gegen die Absurdität der Existenz: "Schaffen oder

Der Künstler als exemplarische Sisyphos-Gestalt

Sowohl in dem, was er erschafft, als auch in seinem Tun selbst ist der Künstler für Camus somit ein herausragendes Beispiel für die sisyphosartige Natur des menschlichen Daseins. Dies schließt für ihn allerdings nicht aus, dass der Schriftsteller sich in seinen Werken um die Exemplifizierung der Philosophie des Absurden bemüht. Vielmehr sieht er "die großen Romanciers" gerade deshalb als "das Gegenteil von Thesen-Schriftstellern" an, weil sie "philosophische Romanciers" seien (MS 84).

Camus verlangt demnach von einem absurden Kunstwerk lediglich, dass es nicht falschen "Illusionen huldigt". Es soll die "Gebote des Absurden" beachten sowie "den Zwiespalt und die Auflehnung sichtbar" machen, von denen Camus zufolge die menschliche Existenz geprägt ist (MS 85 f.). Die Beachtung der "Gebote des Absurden" ist für ihn folglich durchaus mit einer konventionellen Erzählweise vereinbar.

In diesem Sinne ist auch Camus' Bemerkung zu verstehen, dass die absurden Kunstwerke "im Konkreten triumphieren und dass das ihre Größe ist" (MS 96). Gemeint ist damit offenbar, dass die Künstler in ihren Werken die Absurdität der menschlichen Existenz als solche sinnlich darstellen und der "Versuchung", dieser Existenz "einen tieferen Sinn unterzulegen" (MS 82), widerstehen sollten. Mit anderen Worten: Eine künstlerische Darstellung des Absurden im Sinne Camus' muss nicht in sich selbst absurd sein. Was er propagiert ist damit eine Kunst und Literatur des Absurden, nicht aber eine absurde Literatur. Genauso dieser Maxime ist er auch in seinem eigenen literarischen Werk gefolgt.

Künstlerische Revolte als Antwort auf das Absurde

Camus' in *Der Mythos von Sisyphos* entfaltete Kunsttheorie entspricht in wesentlichen Punkten seiner später in *Der Mensch in der Revolte* (1951) vertretenen Position. In beiden Fällen bleibt die Frage nach der Möglichkeit eines der Erfahrung des Absurden nicht nur inhaltlich, sondern auch formal entsprechenden künstlerischen Ausdrucks unberücksichtigt.

nicht schaffen – das ändert nichts. Der absurde Schöpfer hängt nicht an seinem Werk. Er könnte darauf verzichten" (MS 82).

In *Der Mensch in der Revolte* sieht es Camus allerdings auch in inhaltlicher Hinsicht nicht mehr als Ziel der Kunst an, die Absurdität des Daseins zu gestalten. Stattdessen legt er den Akzent hier ganz auf den Aspekt der Auflehnung bzw. der "Revolte" gegen diese Absurdität. Entscheidend ist für ihn nun das künstlerische Streben danach, "dem Leben die Form zu geben, die es nicht hat":

"Es genügt nicht zu leben, man braucht ein Schicksal und dies, ohne den Tod abzuwarten. Es ist also richtig, zu sagen, der Mensch habe eine Vorstellung einer besseren Welt als dieser. Allein besser bedeutet nicht verschieden, sondern zur Einheit gebunden." (MR 297).

Dieses Einheitsverlangen sieht Camus in exemplarischer Weise im Roman verwirklicht:

"Der Mensch gibt sich hier schließlich selbst die Form und die beruhigende Grenze, die er vergeblich in seinem Leben verfolgt. Der Roman fertigt Schicksal nach Maß an. So macht er der Schöpfung Konkurrenz und triumphiert vorübergehend über den Tod. Eine eingehende Analyse der berühmtesten Romane würde in jedes Mal verschiedener Perspektive zeigen, dass das Wesen des Romans in dieser unaufhörlichen Korrektur besteht, immer in gleicher Richtung verlaufend, und die der Künstler nach seiner eigenen Erfahrung vornimmt. Weit entfernt davon, moralisch oder rein formal zu sein, zielt diese Korrektur zuerst auf die Einheit und drückt damit ein metaphysisches Bedürfnis aus." (MR 300)

Um Ausdruck der "Revolte" im Sinne Camus' zu sein, muss das im Roman widergespiegelte Gestaltungsverlangen allerdings stets die Balance halten zwischen der Ablehnung der Absurdität des Daseins und der grundsätzlichen Bejahung des Lebens:

"Durch die Behandlung, die der Künstler der Wirklichkeit aufzwingt, behauptet er seine Kraft der Ablehnung. Doch was er von ihr in seiner erschaffenen Welt bewahrt, deckt die Zustimmung auf, die er mindestens für einen Teil des Wirklichen hegt, den er aus dem Schatten des Werdens zieht, um ihn ins Licht der Schöpfung zu stellen. " (MR 304)

Die vollständige Ablehnung der Wirklichkeit führt nach Camus zu rein formalen Werken, die er als "nihilistisch" verwirft. Die Leugnung des Absurden habe dagegen den Versuch zur Folge, "die rohe Wirklichkeit zu verherrlichen" (ebd.). Der "Ehrgeiz" des Künstlers sei dabei "die Einübung nicht der Einheit, sondern

der Totalität der wirklichen Welt" (MR 306). Der in Camus' Augen eben hierauf abzielende Realismus sei deshalb – wie er unter Anspielung auf die Doktrin des sozialistischen Realismus ergänzt – auch "die offizielle Ästhetik einer Revolution der Totalität" (ebd.).

Reiner Realismus – im Sinne einer vollständigen und objektiven Wiedergabe der Wirklichkeit – ist zudem nach Camus ebenso unmöglich wie reiner Formalismus. Die realistischen Romane müssten "gegen ihren Willen aus dem Wirklichen eine Auswahl" treffen, da "Auswahl und Übersteigung der Wirklichkeit (...) die Hauptbedingungen des Denkens und des Ausdrucks" seien (ebd.).

Ebenso sei auch dem Formalismus immer "eine Grenze (...) gesteckt", da "selbst die reine Geometrie, in der die abstrakte Malerei manchmal endet, (...) der Außenwelt die Farben und die perspektivischen Beziehungen" entnehmen müsse (MR 305). So verleugne sich "der schöpferische Akt (...) in diesen beiden Arten von Werken" in eben dem Maße, in dem er "in der absoluten Verneinung oder der absoluten Bejahung" die Wirklichkeit selbst verleugne (MR 304).

Absurde Kunst und die Kunst des Absurden

Camus' Kunst- und Literaturtheorie ist nicht unwidersprochen geblieben. Indem sie nämlich die Revolte gegen die Wirklichkeit zum Maßstab für ein im Sinne der Philosophie des Absurden gelungenes Kunstwerk macht, muss sie notwendigerweise von der Annahme einer prinzipiell vorhandenen Form und Formbarkeit der "Außenwelt" ausgehen.

Demgegenüber verknüpfen sowohl Jean-Paul Sartre als insbesondere auch Samuel Beckett die Erfahrung des Absurden gerade mit der Einsicht in den grundsätzlichen Konstruktcharakter dessen, was wir als "Realität" bezeichnen. In ihren Werken dekonstruieren sie folglich gerade die scheinbar klaren Konturen der Wirklichkeit, indem sie deren Bindung an die sprachlich vermittelten Kategorisierungs- und Beziehungsmuster des menschlichen Denkens vor Augen führen.

Für Beckett ergab sich hieraus die Frage, inwieweit die Erfahrung der Absurdität des Daseins sprachlich überhaupt adäquat ausgedrückt werden könne. Denn die sprachlichen Strukturen und die in sie eingeschriebenen Denk- und Deutungsmuster verleugnen ja gerade die Absurdität des Daseins. Wie sollen dieselben sprachlichen Strukturen dann dazu dienen können, diese Absurdität zum Ausdruck zu bringen?

Die "Revolte" Becketts und Sartres bestand vor diesem Hintergrund gerade nicht in dem Versuch, eine real nicht vorhandene Einheit zu erschaffen. Stattdessen richteten sie ihre künstlerische Arbeit gerade an dem Ziel aus, die durch die Sprache suggerierte Einheit der Realität in ihrem trügerischen Charakter vor Augen zu führen.

Camus' Poetologie des Absurden ist indessen nicht nur in epistemologischer Hinsicht fragwürdig. Problematisch ist vielmehr auch, dass hier – anders als noch in *Der Mythos von Sisyphos* – die künstlerische Revolte vollständig von der Ebene der historischen Realität getrennt wird. Camus' Kunsttheorie gerät so in eine bedenkliche Nähe zu dem konservativen Konzept eines sich in der Kunst manifestierenden Reichs des reinen Geistes, in dem sich die menschliche Freiheit unabhängig vom Gang der Geschichte offenbare.

Dies geht etwa aus Aussagen hervor, die der Kunst die Aufgabe zuschreiben, die "Schönheit [zu] erhalten" – weil einmal "der Tag kommt, da die Revolutionen ihrer bedürfen" (MR 314). Gleches gilt für die Forderung, die Kunst solle den Menschen lehren, dass er "sich nicht mit der Geschichte erschöpft und (...) auch in der Natur einen Lebensgrund findet" (MR 313).

Wie problematisch eine solche ahistorische Konzeption von Kunst ist, wird deutlich, wenn Camus ausgerechnet eine Passage aus dem in russischer Gefangenschaft verfassten Tagebuch des Nazi-Autors Edwin Erich Dwinger als Beispiel für sein künstlerisches Ideal anführt. Dwingers Freikorpsroman *Die letzten Reiter* (1935) zählt nach Ernst Loewy (1966: 344) "zum Blutrünstigsten, was diese Art 'Schrifttum' hervorgebracht hat". Camus dient das Dwinger-Zitat dennoch als Beleg dafür, dass "geheimnisvolle Melodien und grausame Bilder entchwundener Schönheit inmitten von Verbrechen und Wahnsinn das Echo jenes Aufstandes" vermitteln könnten, "der während der Jahrhunderte für die menschliche Größe zeugte" (MR 313).

Camus' *Mensch in der Revolte* wurde so auch zum Anlass des Bruchs zwischen Camus und Sartre. Dieser warf seinem einstigen Weggefährten vor, sein Konzept der Revolte beruhe auf der Vorstellung eines "zeitlosen Kampf[s] gegen die Ungerechtigkeit unseres Schicksals" bzw. gegen die "blindnen Mächte des Universums" (KiF 45; vgl. hierzu auch Royle 1982; Koechlin 1990).

2. Das Absurde und das Groteske



Nicoletto da Modena: *Groteske*; Kupferstich, frühes 16. Jahrhundert
Victoria and Albert (V&A) Museum, London (Wikimedia commons)

Das Absurde weist zahlreiche Berührungs punkte mit dem Grotesken auf, unterscheidet sich von diesem aber auch in vielfältiger Hinsicht. Für eine genauere Bestimmung der Prosa des Absurden erscheint es daher notwendig, Wechselbeziehungen und Differenzen zwischen dem Absurden und dem Grotesken zumindest überblicksartig herauszustellen. Hierfür muss zunächst das Groteske näher bestimmt werden.

Herkunft des Begriffs "grotesk"

Der Begriff "grotesk" (ital. "grottesca") geht zurück auf die römischen Grotten (ital. "grotta", Plural "grotte"), in denen Ende des 15. Jahrhunderts eine bestimmte Art von antiker Ornamentik entdeckt worden war. Deren zentrales Kennzeichen war eine Vermischung unterschiedlicher Sphären. So konnten an die Stelle von Säulen Blumenstängel treten, die manchmal mit Tier- oder Menschenköpfen versehen waren.

Als in der Renaissance Maler wie Raffael die neu entdeckten antiken Gestaltungsformen zu adaptieren begannen, wurden die entsprechenden Elemente der Gemälde als "sogni dei pittori" (Malerträume) bezeichnet (vgl. Kayser 1957: 14). Dies unterstrich den Bruch mit den konventionellen Deutungsmustern der Realität, der die neuen bildnerischen Elemente auszeichnete.

Darin, dass die Traumlogik hier der Alltagslogik gleichberechtigt an die Seite gestellt wurde, lag für die Zeitgenossen Raffaels wohl auch das Beunruhigende der neuen Malweise. Denn in dieser wurde dem Verdacht Ausdruck verliehen, dass die menschliche Wirklichkeitswahrnehmung nicht notwendig der Wahrheit entsprechen muss. Insofern war es wohl auch kein Zufall, dass die Malweise gerade in der Renaissance – die ja in vielerlei Hinsicht das bisherige Weltbild revidierte – auf fruchtbaren Boden fiel.

Interessant sind in diesem Zusammenhang die von Luca Signorelli zwischen 1499 und 1504 am Dom zu Orvieto angebrachten Grotesken, bei denen die in sich verschlungene, ungeordnete Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt des unteren Bildteils im oberen Bildteil mit einer klaren, wohlgeordneten Welt kontrastiert wird. Beide Welten sind dabei allerdings nicht klar voneinander geschieden, sondern gehen in der Mitte ineinander über.

Das Groteske dient damit hier der Gestaltung eines bestimmten Aspekts der menschlichen Existenz, der sich auf die Teilhabe des Menschen an der Welt der Materie, seine Natur- und Triebhaftigkeit, bezieht. Dem wird im oberen Bildteil

die hellere Welt des Geistes gegenübergestellt, an der die menschliche Existenz – wie der gleitende Übergang zwischen den beiden Bildteilen vor Augen führt – ebenfalls Anteil hat.

Das Groteske und das Erhabene

Aus dieser Vermischung der Sphären ergibt sich zugleich, dass dem Menschen in seinem subjektiven Erleben sowohl das "Oben" als auch das "Unten" zugänglich sind. Der Erfahrung des "Oben" entspricht dabei das "Sich-Erheben" über die eigene Verstrickung in das chaotisch erscheinende Brodeln der Materie.

Während dem "erhebenden" Gefühl die spezifischen Darstellungsweisen des Erhabenen korrespondieren, entsprechen der Erfahrung des "Unten" gerade Gestaltungsformen, die dem vollständigen Versinken im Chaos der Welt Ausdruck verleihen. An die Stelle der Empfindung größtmöglicher Klarheit tritt hier das Gefühl einer umfassenden Entgrenzung. Dem entspricht auf der Ebene der subjektiven Erfahrung der Rausch und auf der Ebene der künstlerischen Darstellung eine Gestaltungsform, bei der sich alles unterschiedslos miteinander vermengt, bei der die Grenzen der Dinge aufbrechen und ineinander übergehen. Eben dies wurde in der Renaissance auf den Namen "grottesca" getauft.

Das Erhabene und das Groteske lassen sich damit auch als anthropologische Konstanten verstehen, die sich als solche mit den religionsgeschichtlichen Begriffen des Apollinischen und des Dionysischen berühren.¹² Vor diesem Hintergrund lassen sich dann auch noch weitere Kunstformen und kulturelle Praktiken des späten Mittelalters dem Bereich des Grotesken zuordnen.

So lebten seinerzeit etwa im Karneval typische Elemente des dionysischen Kultes wieder auf.¹³ Zu denken ist dabei nicht nur an Rausch und Maskerade, sondern vor allem auch an die vorübergehende Suspension oder Umkehrung der Alltagskonventionen. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür ist die Eselsmesse, bei der ein Esel an die Stelle des Geistlichen trat und die Gemeinde statt Gebeten und Gesängen nur Eselslalte von sich gab (vgl. Zacharias 1982: 70).

¹² Dabei handelt es sich freilich um Idealtypen, die eine Mischung der Elemente in den religiösen Praktiken zu Ehren der beiden Götter nicht ausschließen (vgl. Kerényi 1966: 106 ff. und 197 ff.).

¹³ Zum Themenbereich "Literatur und Karneval" vgl. auch Bachtin (1929 und 1965).

Karneval und Totentänze als "groteske" Praktiken

Noch enger sind die Affinitäten zur Groteske im Falle der *dances macabres* (Totentänze)¹⁴, die im Gefolge der großen Pestepidemien (ab 1347) kreiert wurden. Die Vermischung sonst voneinander getrennter Daseinssphären wird hier dadurch auf die Spitze getrieben, dass der Tod nicht nur als lebende Gestalt in Erscheinung tritt, sondern dabei auch noch wilde, oft obszön wirkende Tanzsprünge vollführt. Seine Darstellung wird hier also gerade mit besonders intensiven Formen der Lebensäußerung verbunden.

Sowohl im Karneval als auch im Totentanz kam es damit zu einer Überschreitung der Grenzen des Gewohnten und Alltäglichen. Im Karneval stand dabei allerdings eher der Versuch im Vordergrund, für sonst unterdrückte Triebe bzw. Verhaltensweisen eine begrenzte Zeit lang ein Ventil zu öffnen. Zugleich wurden etwaige Unzufriedenheiten mit den gesellschaftlichen Verhältnissen in Lachen aufgelöst. So hatte der Karneval eine kathartische Wirkung und trug im Endeffekt gerade zu einer Stärkung der herkömmlichen Ordnung bei.

Demgegenüber überwog im *danse macabre* von Anfang an das Grauen. Nicht nur schien der Tod mit seinem Grinsen die Lebenden hier auszulachen. Mit seinen Tanzgebärden äffte er sie vielmehr auch nach und verspottete sie so gerade in ihrer Lebenslust. Diese Wirkung beruhte außer auf seinen Bewegungen auch auf der bloßen Vorstellung des tanzenden Todes. Diese führte auf sehr anschauliche Weise das Enthalterein des Todes im Leben vor Augen und fasste so den Vanitas-Gedanken in einem einprägsamen Bild zusammen.

Dem spöttisch-hämischen Grinsen des Todes entsprach dabei die lachhafte Erscheinung derer, die in vollem Ornat, mit den Insignien ihrer Macht oder ihrem Goldschatz in der Hand vom Tod in sein Reich überführt wurden. In anderen Fällen – wie etwa in den Darstellungen von Mädchen in der Blüte ihrer Jahre, die in sehn suchtvoller Gebärde den wollüstig grinsenden Tod umarmen – stand stärker der Aspekt der Vergänglichkeit irdischer Lüste im Vordergrund.

Die Totentänze hatten damit zwar einerseits die didaktische Funktion, die Zuschauer von der Notwendigkeit einer gottgefälligen Lebensführung zu überzeugen. Schließlich überraschte der Tod seine Opfer stets mitten im Leben und ließ

¹⁴ Die Etymologie von 'makaber' ist unklar. Vorgeschlagen wird u.a. eine Herleitung aus arab. 'maqabir' (Gräber), die jedoch nicht unumstritten ist (vgl. Kaiser 1983: 53; zum Themenkomplex 'Totentanz' allgemein vgl. auch Hammerstein 1980).

ihnen somit keine Zeit, sich den Höllenstrafen durch eine rechtzeitige Buße zu entziehen.

Andererseits enthielten die *danses macabres* aber zugleich auch ein befrein-des, sozialkritisches Element. Dies ergab sich daraus, dass die Totentänze die Gleichheit aller Stände vor dem Tod besonders hervorhoben. Dabei führten sie zugleich die Lächerlichkeit derer vor Augen, die im Glauben an ihre gesell-schaftliche Unentbehrlichkeit darauf zu vertrauen schienen, dass der Tod sie verschonen würde. Indem die Totentänze so ein Ventil für sozialen Unmut schufen, verhinderten sie freilich auch den offenen Ausbruch sozialer Unruhen und wirkten sich insofern ebenso stabilisierend auf die herrschende Ordnung aus wie der Karneval.

Das Makabre als Sonderform des Grotesken

Das Makabre lässt sich damit als Sonderform des Grotesken beschreiben, bei der das für dieses charakteristische Ineinanderfließen sonst voneinander ge-trennter Daseinssphären sich speziell auf die Vermischung von Leben und Tod bezieht.

Als das radikal Andere des Lebens ist der Tod allerdings selbst in besonderer Weise mit der Nachtseite des Ichs verbunden. So gesehen, stellt das Makabre letztlich nur eine extreme Variante des Eindringens des Anderen in den Alltag des Menschen dar. Die Bilder vom tanzenden Tod erinnern denn auch selbst an die Struktur von Träumen, in denen ja ebenfalls die Alltagslogik durch die frei assoziierende Logik der Phantasie ersetzt wird. Makabre und andere groteske Gestaltungsweisen treffen sich demzufolge auch in der spezifischen Mischung aus Erheiterung und Grauen, die entsprechende Kunstwerke auslösen können. Die enge Verknüpfung beider Empfindungen resultiert zum einen aus der Tat-sache, dass in der Groteske der illusionäre Charakter des menschlichen Glau-bens, das eigene Leben in der Hand zu haben und selbst über es bestimmen zu können, als solcher entlarvt wird. Zum anderen vermitteln groteske Darstel-lungsweisen auch stets einen Eindruck von der trügerischen Struktur der menschlichen Wirklichkeitswahrnehmung. Sie nähren den Zweifel, dass die Wirklichkeit nicht so ist, wie wir sie sehen. Daraus ergibt sich unmittelbar das beunruhigende Gefühl, dass unserer Wahrnehmung zentrale Aspekte verbor-gen bleiben, die aus dieser Verbogenheit heraus unser Dasein (mit-)bestim-men.

Wechselbeziehungen und Differenzen zwischen dem Grotesken und dem Absurden

Für eine Herausarbeitung von Wechselbeziehungen und Differenzen zwischen dem Grotesken und dem Absurden müssen zunächst die verschiedenen Ebenen, auf denen beide diskutiert und analysiert werden können, voneinander abgegrenzt werden. Unterschieden werden kann dabei etwa zwischen

1. dem Grotesken bzw. dem Absurden als anthropologischen Grundkonstanten, d.h. als Ausdruck einer bestimmten Sichtweise des menschlichen Daseins und des dieser entsprechenden Empfindungsmodus;
2. der Frage nach den strukturellen Voraussetzungen für die Entstehung des Grotesken und des Absurden;
3. der konkreten Manifestation des Grotesken bzw. des Absurden auf der Ebene des Individuums und/oder der gesamtgesellschaftlichen Ebene;
4. der Frage nach den künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten des Grotesken und des Absurden.

Das Absurde als anthropologische Grundkonstante

Als anthropologische Grundkonstante bezeichnet das Absurde

- a) das Faktum, dass der Mensch seine Existenz nur dann in einen metaphysischen Sinnzusammenhang zu stellen vermag, wenn er – im Sinne des "credo quia absurdum" ("Ich glaube daran, weil es absurd ist") – die seine rationalen Kapazitäten übersteigende Eigenart dieses Sinnzusammenhangs gerade als Bestätigung für dessen Vorhandensein ansieht;
- b) die nie zum Ziel führende Suche nach einem allgemeinverbindlichen Sinn des menschlichen Daseins, sofern der Einzelne (mit Camus) den nach Kierkegaard hierfür notwendigen "Sprung in den Glauben" für sich ablehnt;
- c) den Widerspruch zwischen dem sich selbst als immateriell – und in diesem Sinne "ewig" – wahrnehmenden menschlichen Bewusstsein und dessen materieller und damit vergänglicher Grundlage.

Als diese Aspekte des menschlichen Daseins zusammenfassende mythologische Denk-Bilder können neben dem von Camus genannten Sisyphos (vgl. Kap. 1) auch Prometheus und Tantalos angesehen werden.

Im Falle von Prometheus ist dies in der Strafe begründet, die die Götter ihm für sein anmaßendes Verhalten auferlegen. Als Überbringer des Feuers, dem Bild für Wissen und Erkenntnisfähigkeit, an die Menschen, möchte er sich selbst zum Demiurgen erheben und die Welt aus eigener Machtvollkommenheit neu erschaffen. Zur Strafe lassen die Götter ihn an einen Felsen schmieden, wo bis in alle Ewigkeit ein Adler an seiner Leber frisst.

Da die Leber in zahlreichen Mythologien als Sitz der Seele bzw. des menschlichen Geistes angesehen wird, fasst das Bild in prägnanter Weise die Grundkonstellation des menschlichen Daseins zusammen: Indem der Mensch sich seines Verstandes bedient, muss er zugleich die physische Grundlage seiner geistigen Kapazitäten (und damit deren Instabilität und Vergänglichkeit) erkennen.

Wie Prometheus wird auch Tantalos für seine Auflehnung gegen die Götter bestraft. Während Prometheus für den Diebstahl des Feuers zur Rechenschaft gezogen wird, muss Tantalos für den Raub der Götterspeisen Nektar und Ambrosia büßen. Wie Prometheus hat zudem auch er die Allmacht der Götter in Frage gestellt.¹⁵ Seine Strafe besteht darin, dass er auf ewig Speisen und Getränke vor Augen hat, sich diese ihm jedoch entziehen, sobald er danach greift. Dies lässt sich zum einen – im Sinne Schopenhauers – als Bild für den rastlos nach immer neuen Zielen strebenden, nie befriedigten menschlichen Willen deuten. Zum anderen kann der Mythos jedoch auch im übertragenen Sinne verstanden werden. Dann spiegelt sich in ihm eine Grundkonstellation des Absurden wider: nämlich ein geistiges Streben, dessen "Ziel" sich im Moment der Annäherung "entzieht" (Wolfgang Hildesheimer, FV 60).

Das Groteske als anthropologische Grundkonstante

Das Groteske bezeichnet demgegenüber – als Gegenpol zum Erhabenen – eine Situation, in der die zentralen Kategorien, mit denen der Mensch seine Welt zu ordnen versucht, zusammenbrechen, ineinander übergehen und/oder verkehrt werden. Es steht demzufolge für

¹⁵ Im Mythos von Tantalos stellt dieser die Götter auf die Probe, indem er einen seiner Söhne tötet und diesen den Göttern als Festmahl vorsetzt. Die Götter erkennen dies allerdings sofort und bringen den Sohn wieder ins Leben zurück.

- a) den Einbruch des Todes in die Sphäre des Lebens;
- b) die Überflutung des Bewusstseins mit Elementen des Unterbewusstseins und ein dem entsprechendes, der rationalen Kontrolle ganz oder teilweise entzogenes Handeln;
- c) die Auflösung bzw. Verkehrung der zur Regelung des Alltags entwickelten Deutungsmuster, Normen und Verhaltenskonventionen.

Das zentrale mythologische Denk-Bild hierfür ist – als Gott des ekstatisch die Grenzen des Ichs sprengenden Rausches sowie der Zerstörung und Erneuerung des Lebens – Dionysos.

Strukturelle Voraussetzungen für die Entstehung des Grotesken und des Absurden

Als strukturelle Voraussetzung für die Entstehung des Grotesken und des Absurden erscheint jeweils der Vergleich. So hat Camus dargelegt, dass die Welt bzw. die Existenz des Menschen nicht per se absurd ist, sondern das Absurde erst durch die Konfrontation des Sinnanspruchs des menschlichen Geistes mit der Kontingenz seiner Existenz entsteht (vgl. Kapitel 1).

Ebenso entsteht auch das Groteske durch das Aufeinandertreffen zweier einander ausschließender Elemente – nur dass diese anderer Natur sind als im Falle des Absurden. Das Existenzgefühl des Grotesken vermittelt dem Menschen nicht die Einsicht in die grundsätzliche Sinnlosigkeit seines Daseins. Stattdessen wird hier die Alltagslogik mit der Logik des "Anderen" konfrontiert – sei es des Todes, des Unbewussten oder des kulturell Andersartigen.

Anders als das Absurde, resultiert das Groteske damit nicht aus dem Aufeinandertreffen von Sinnanspruch und Sinnverweigerung. Entscheidend ist vielmehr, dass eine bestimmte Situation den auf der Basis der Alltagslogik an sie gerichteten Erwartungen in fundamentaler Weise widerspricht, indem sie ganz oder teilweise der Logik des "Anderen" folgt.

Zusammenhang von absurdem und groteskem Existenzgefühl mit bestimmten soziokulturellen Konstellationen

Die konkrete Manifestation des grotesken ebenso wie des absurden Existenzgefühls ist grundsätzlich auch unabhängig von gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen denkbar. So kann die Empfindung des Grotesken etwa durch Rauschzustände oder schizoide Bewusstseinsstörungen und das Daseinsgefühl des Absurden durch den Tod eines geliebten Menschen hervorgerufen werden. Bedeutsamer erscheint im gegebenen Zusammenhang allerdings die Frage, unter welchen gesamtgesellschaftlichen Konstellationen das Existenzgefühl des Grotesken bzw. des Absurden in einer Kultur dominant werden kann.

Dabei scheint das Absurde insbesondere mit Kriegen, Seuchen oder auch schweren Wirtschaftskrisen im Zusammenhang zu stehen. Die Empfindung des Grotesken wird dagegen eher in Zeiten des geistigen Umbruchs sowie bedeutender technischer oder politischer Veränderungen aktiviert. Es resultiert dann daraus, dass die Erwartungen des Einzelnen an die Strukturiertheit seines Alltags nicht mehr Schritt halten können mit den sich vollziehenden Veränderungen. Das Groteske ist insofern ein Indikator bzw. ein "Medium des kulturellen Wandels" (Fuß 2001).

Diese Unterscheidung ist freilich nur idealtypisch zu verstehen. So ist der spätmittelalterliche "danse macabre" etwa vor dem Hintergrund der Pest-Epidemie zu sehen. Die Darstellungen des Todes, der wahllos mit König und Bauersmann, reichem Kaufmann und armem Tagelöhner ins Grab tanzt, sind jedoch im Kern grotesk. So drücken sich hierin zugleich die Umbrüche jener Jahre aus, wie sie sich etwa im Wachstum der Städte und den dadurch bedingten sozialen Umwälzungen manifestiert haben.

In der barocken Vanitas-Dichtung, die vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges entstanden ist, steht dagegen das Existenzgefühl des Absurden im Vordergrund – das hier freilich noch von dem ungebrochenen Glauben an Gott abgemildert wird. Dies zeigt, dass beide Empfindungsweisen einander nicht gegenseitig ausschließen müssen.

Sobald der Tod ins Leben einbricht – wie im Krieg oder in Pandemie-Zeiten – werden Leben und Tod nicht mehr als getrennte Bereiche wahrgenommen. Hierdurch kann einerseits die eigene Existenz in ihrer Kontingenz und Absurdität wahrgenommen werden, andererseits aber auch das gesamte Alltagsleben in seiner angemaßten Bedeutungsschwere grotesk erscheinen.

Groteskes und Absurdes hängen demnach hier eng miteinander zusammen. Welche Betrachtungsweise des Daseins jeweils überwiegt, ist dabei eine Frage der Perspektive. Grundsätzlich bleibt die Empfindung des Grotesken stets enger auf das Alltagsleben bezogen, da für sie ja gerade der Vergleich der Logik des "Anderen" mit der Alltagslogik charakteristisch ist. Die Empfindung des Absurden vollzieht sich dagegen jenseits derselben, indem sie nicht eine bestimmte Alltagslogik, sondern allgemein die alltägliche Logik der menschlichen Selbstwahrnehmung mit der Logik des Todes konfrontiert.

Das Groteske als künstlerisches Darstellungsmittel

Als künstlerisches Darstellungsmittel kann das Groteske dazu dienen, die fundamentale Erwartungswidrigkeit des Alltagslebens in Zeiten des Umbruchs sowie die daraus folgende Desorientierung vor Augen zu führen. In diesem Sinne sind groteske Ausdrucksformen etwa im Expressionismus eingesetzt worden.

Das Gestaltungsprinzip, aus dem sich die groteske Wirkung ergab, war dabei die Simultaneität, durch die die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen vor Augen geführt werden konnte. Das hierfür eingesetzte künstlerische Mittel war in der bildenden Kunst die Collage und in der expressionistischen Lyrik der Reihungsstil (vgl. beispielsweise die Gedichte [Weltende](#) von Jakob van Hoddis und [Die Dämmerung](#) von Alfred Lichtenstein).

Die Funktion dieses Gestaltungsprinzips war es dabei nicht nur, die Geschwindigkeit des Wandels sowie das Herausfallen der Dinge aus den vertrauten Zusammenhängen zu dokumentieren. Vielmehr war mit dem Rückgriff auf das Groteske auch das Bestreben verknüpft, die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt sowie vor allem seine Fremdbestimmung durch den ursprünglich von ihm selbst initiierten technisch-industriellen Entwicklungsprozess kritisch zu hinterfragen.

Groteske Darstellungsformen und das Existenzgefühl des Absurden

Außer in gesellschaftskritischer Absicht können groteske Darstellungsformen auch mit dem Ziel eingesetzt werden, die grundsätzliche Fremdheit des Menschen in der Welt, wie sie sich aus der Tatsache seines Zum-Tode-Seins ergibt, zum Ausdruck zu bringen. Zwar müssen sich – wie der "danse macabre" zeigt – die soziale und die existentielle Bezugsebene keineswegs gegenseitig aus-

schließen. Steht indessen die Thematisierung des Zum-Tode-Seins des Menschen im Vordergrund, so resultieren die grotesken Darstellungsmittel unmittelbar aus dem Existenzgefühl des Absurden und dienen dazu, dieses künstlerisch darzustellen.

In diesem Sinne wird der Begriff des Grotesken sowohl von Wolfgang Hildesheimer als auch von Jean-Paul Sartre¹⁶ und Eugène Ionesco¹⁷ verwendet. Groteske Ausdrucksformen werden dabei jeweils als Symptom bzw. Spiegel des Existenzgefühls des Absurden gedeutet bzw. eingesetzt. So erzielt Sartre die Wirkung des Grotesken durch das Herauslösen der Dinge aus ihrem üblichen Wahrnehmungs- und Verwendungszusammenhang, Ionesco durch die Darstellung eines aus seinem Funktionszusammenhang herausgelösten Handelns. Ähnlich sieht Hildesheimer (FV 94) die Wirkung des Grotesken u.a. daraus hervorgehen, dass wir bei einem Gespräch nicht "auf die Worte hören", sondern stattdessen nur "auf die Gebärde" achten.

Künstlerische Darstellungsmittel für das Existenzgefühl des Absurden

Groteske Ausdrucksmittel sind indessen nur eine Möglichkeit unter anderen, um das Existenzgefühl des Absurden künstlerisch zu gestalten. Dieses kann daneben auch noch zum Ausdruck gebracht werden

- a) über einen von Gleichgültigkeit bestimmten Erzählton, der – wie von Camus in *Der Fremde* (vgl. 3.1.) vorgeführt – das "Klima der Absurdität" spürbar macht, in dem sich der Protagonist bewegt. Auf der syntaktisch-lexikalischen Ebene entspricht dem häufig ein besonders karger Ausdrucksstil, wie er sich etwa in einem parataktischen Satzbau und einer bilderarmen Sprache manifestiert;

¹⁶ So beschreibt Roquentin, der Protagonist in Sartres Roman *Der Ekel*, seine Erfahrung der 'befreiten' Dinge mit den Worten: "Sie [die Dinge] sind da, grotesk, eigensinnig, riesenhaft, und es erscheint blöd, sie Sitzbänke zu nennen oder irgendetwas über sie zu sagen: ich bin inmitten der Dinge, der unnennbaren. Allein, ohne Wörter, ohne Schutz, sie umringen mich, unter mir, hinter mir, über mir. Sie verlangen nichts, sie drängen sich nicht auf: sie sind da." (E 143; vgl. 3.2.).

¹⁷ Vgl. das Vorwort Ionescos zu seinem Theaterstück *Die Stühle*: "Meine Figuren besitzen nichts als ihre Ängste, ihre Gewissensbisse, ihre Misserfolge und die Leere ihres Lebens. Wesen, die von abwesendem Sinn umgeben sind, können nur grotesk sein." (AA 182)

- b) durch eine monologisch-monomanische Erzählweise, die, wie in den Werken Thomas Bernhards, das "Entsetzliche" in der "ver-rückten" Geistesverfassung der Protagonisten widerspiegelt;
- c) als Kontemplation des Protagonisten über die absurde Konstellation der eigenen Existenz, wie u.a. in Becketts *Molloy*-Trilogie (vgl. 3.4.) und in Wolfgang Hildesheimers monologischer Prosa (vgl. 4.4.);
- d) als Parabel, aus der sich die Absurdität des Daseins per Analogieschluss ergibt, wie etwa im existentialistischen Theater Jean-Paul Sartres oder in der frühen Prosa Ilse Aichingers (vgl. 4.6.);
- e) über eine dem Prosagedicht verwandte Schreibweise, die das Absurde – wie in der späteren Prosa Ilse Aichingers – durch Ausdrucksformen, die die konventionellen Sinngebungsverfahren bewusst konterkarieren, in sich aufnimmt (vgl. 4.6.);
- f) mittels einer "poetischen Metaphernsprache" (Esslin 1961: 332), wie sie in zahlreichen Werken des Theaters des Absurden und teilweise auch in der Prosa Ingeborg Bachmanns zu beobachten ist.

Befreiende Wirkung grotesker und absurder Darstellungsformen

Sowohl groteske als auch absurde Darstellungsformen können in befreiender Absicht eingesetzt werden. Dabei ergibt sich die befreiende Wirkung im Falle grotesker Ausdrucksmodi jedoch unmittelbarer als bei absurden Gestaltungsweisen.

Dies liegt zum einen daran, dass groteske Darstellungsformen – wie insbesondere der Surrealismus gezeigt hat – gezielt dafür genutzt werden können, die Präsenz des "Anderen" in der Alltagswirklichkeit künstlerisch zu gestalten und so auf die Befreiung verdrängter Triebe und Wünsche hinzuwirken. Zum anderen kann mit Hilfe grotesker Ausdrucksweisen jedoch auch die "Ver-rücktheit" der realen Verhältnisse vor Augen geführt werden. Dies dient dazu, die Logik des Verkehrten als solche zu erkennen und letztlich zu überwinden. In diesem Sinn ist die Groteske etwa als Mittel der Faschismuskritik (s.u.), daneben aber auch – wie u.a. von Friedrich Dürrenmatt – als (Zerr-)Spiegel der sozialen Verhältnisse in der modernen Industriegesellschaft eingesetzt worden.

Die befreiende Wirkung einer künstlerischen Gestaltung des Absurden ergibt sich hingegen eher indirekt – nämlich aus der durch sie anzuregenden größeren Bewusstheit des Einzelnen, der durch sie zur Einsicht in die Grundbedingungen

seiner Existenz und damit zu einer freieren Verfügung über diese gelangen kann.

Auf moralischem Gebiet besteht die Freiheit dabei in der Erkenntnis, dass der Imperativ des gesellschaftlichen Normenkanons angesichts des Zufallscharakters eines jederzeit vom Tod bedrohten Lebens seinen apodiktischen Anspruch einbüßt. Daraus folgt freilich auch die ethische Verpflichtung, einem eigenen, auf universellen Menschenrechten basierenden ethischen Kompass zu folgen und dafür den vorhandenen Gesetzen und moralischen Werten nötigenfalls auch aktiv zu widersprechen.

Die größere geistige Autonomie geht demnach auch mit einer größeren Eigenverantwortung einher. Nicht mehr möglich ist es dann, inhumanes Verhalten mit dem Hinweis auf die Befolgung allgemein anerkannter gesellschaftlicher Normen zu entschuldigen.

Entlarvung der "Logik des Verkehrten" in der Groteske

Sowohl das Absurde als auch das Groteske können als Mittel der Gesellschaftskritik fungieren. Die Zielrichtung ist dabei allerdings jeweils eine andere. Verdeutlichen lässt sich dies am Beispiel des Einsatzes von Schreibweisen des Grotesken und des Absurden im Rahmen faschismuskritischer Literatur.

Grotesker Darstellungsmittel bedienen sich etwa Günter Grass in der *Blechtrommel* (1959) und Italo Calvino in seinem 1947 erschienem Roman *Il sentiero dei nidi di ragno* ("Der Weg der Spinnennester"; dt. 1965 u.d.T. "Wo Spinnen ihre Nester bauen"). In beiden Fällen ergibt sich die Wirkung des Grotesken daraus, dass aus einer kindlichen Perspektive erzählt wird. Die echte oder gespielte Naivität führt hier dazu, dass die Ungeheuerlichkeit dessen, was in der Erwachsenenwelt als normal gilt, offen zutage tritt.

Dies gilt in ähnlicher Weise auch für Camilo José Celas Roman *La familia de Pascual Duarte* (1942), in dem ebenfalls mit einer naiven Selbstverständlichkeit von den brutalsten Verbrechen berichtet wird. Dieses im Spanischen "Tremendismo" (von "tremendo": schrecklich) genannte literarische Phänomen kann u.a. dazu dienen, die Hilflosigkeit des Protagonisten im Umgang mit der äußeren Gewalt und seinen inneren Gewaltimpulsen zu verdeutlichen. Der Unterschied zwischen ihm und seinen Mitmenschen besteht dann lediglich darin, dass die niederen Instinkte bei ihm ungeschminkter und dauerhafter zum Ausdruck kommen als bei diesen.

Die gewalttätigen Protagonisten erscheinen hier demnach gleichermaßen als Opfer wie als Täter. Sie sind damit ein erzählerisches Konstrukt, das dazu beitragen kann, den Faschismus zu entmystifizieren und in seinem Zusammenhang mit bestimmten sozioökonomischen Strukturen vor Augen zu führen.

In den entsprechenden Romanen geht es also jeweils um die Entlarvung der "Logik des Verkehrten", wie sie für den Faschismus ebenso gilt wie etwa auch für den Krieg. Die grotesken Darstellungsmitteln sollen die Leser die "Verkehrtheit" der realen Verhältnisse erkennen lassen und sie so in die Lage versetzen, diese zu überwinden bzw. dazu beizutragen, dass die für ihr Zustandekommen maßgeblichen innerpsychischen und sozioökonomischen Konstellationen sich nicht wiederholen.

Als impliziter Maßstab für die "Verkehrtheit" der realen Verhältnisse dient hier folglich die Vorstellung einer humanen, auf Frieden und Toleranz basierenden Gesellschaftsordnung. Diese soll durch ein "Zurechtrücken" der "ver-rückten" Verhältnisse wiederhergestellt werden.

Infragestellung der Alltagslogik in der Literatur des Absurden

Eben diese implizite Annahme des Vorhandenseins einer (nur vorübergehend außer Kraft gesetzten) humanen Gesellschaftsordnung wird von den Autoren des Absurden hinterfragt. Wenn sie der "Logik des Verkehrten" den Spiegel vorhalten, so allenfalls in dem Sinne, dass sie die grundsätzliche Verkehrtheit des Glaubens an die Logik des Alltags vor Augen führen wollen.

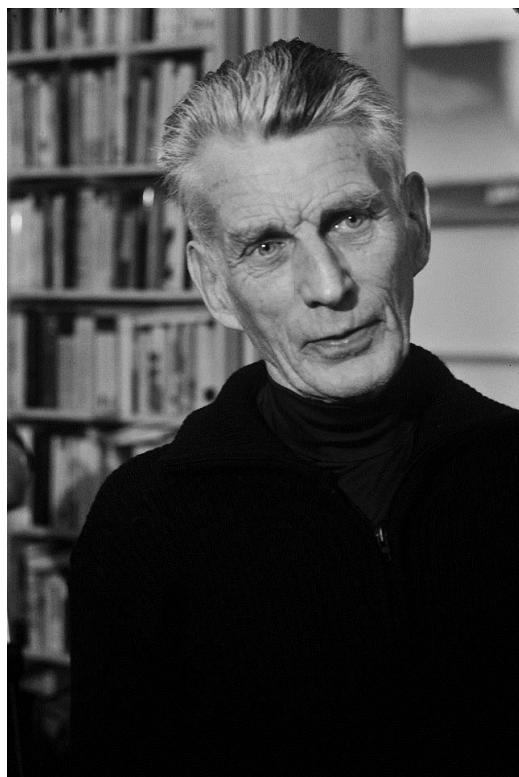
Dies hat auch zur Folge, dass formal ähnliche Ausdrucksweisen eine grundlegend andere Aussagefunktion erhalten können als in den oben genannten Fällen. So möchte etwa Cela mit dem Tremendismo gerade die extremen Folgen, die das Hineingeraten in die Logik des Verkehrten für den Einzelnen nach sich ziehen kann, veranschaulichen. Dagegen resultiert in Camus' *L'Étranger* die dem Tremendismo analoge Gleichgültigkeit des Protagonisten gerade aus einer Distanz zu der Logik des Alltags, die diese selbst in ihrer Fragwürdigkeit enthüllt (vgl. 3.1.).

Die "absurde Freiheit" erscheint damit als notwendiges Korrektiv zu dieser Logik. Sie kann dabei helfen, sich den Fallstricken, die der Alltagslogik inhärent sind, zu widersetzen. Denn sofern diese stets auf routinemäßigen Denkschemata, Deutungsmustern und Abläufen beruht, droht stets die Gefahr einer geistigen Erstarrung und der unhinterfragten Befolgung inhumaner moralischer

Gebote. Dagegen setzt Camus die sisypheische Auflehnung des seiner Absurdität bewussten Einzelnen, der aus eben diesem Bewusstsein heraus die selbstvergessenen Bahnen der Alltagslogik durchbricht.

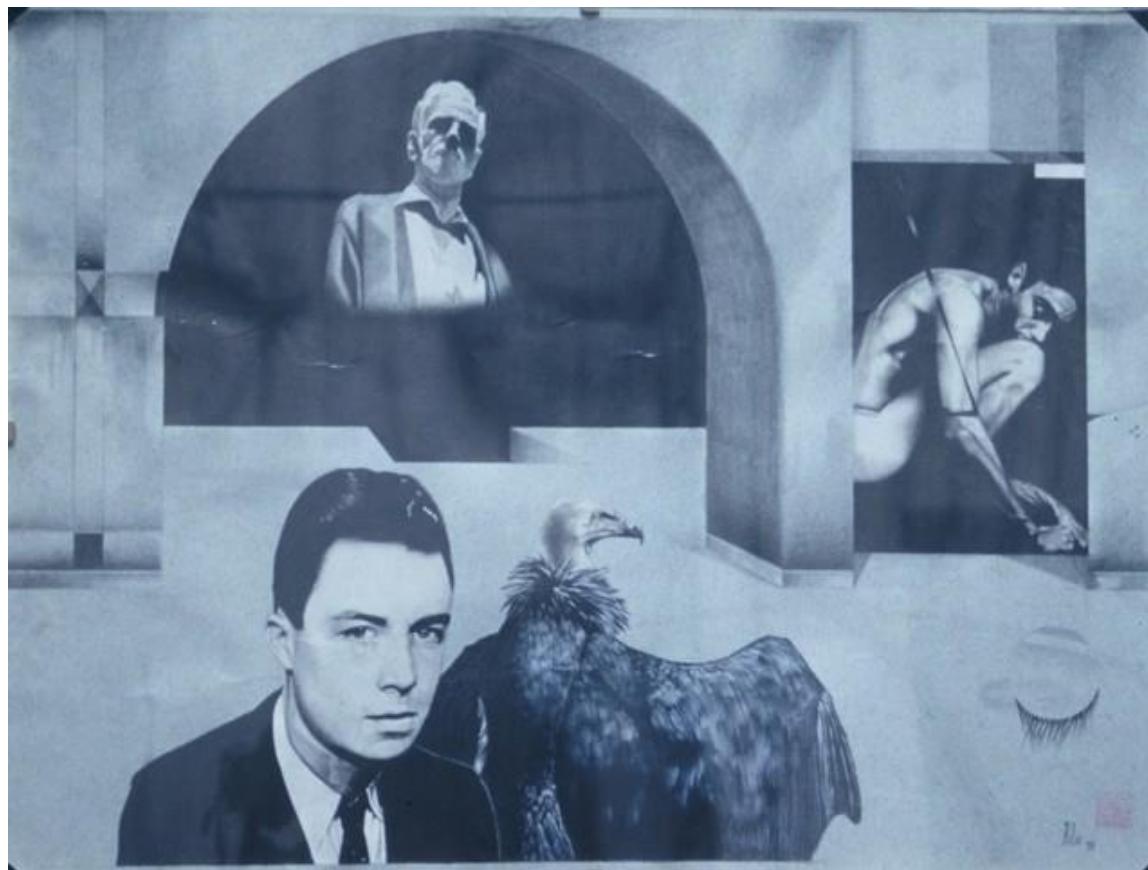


3. Die Prosa des Absurden im internationalen Kontext



Bilder (im Uhrzeigersinn): Albert Camus (Studio Harcourt 1945); Jean-Paul Sartre in Venedig (L'Unità, 1951); Samuel Beckett (Roger Pic, 1977; Bibliothèque Nationale de France); alle Fotos von Wikimedia commons

3.1. Camus' *L'Étranger* als literarischer "Versuch über das Absurde"



Eduardo Pola: Hommage an Albert Camus, 1998 (Wikimedia commons)

Ein Mord aus Gleichgültigkeit

1942, im selben Jahr wie sein "Versuch über das Absurde" (*Der Mythos von Sisyphos*), erschien auch Albert Camus' Erzählung *L'Étranger* (dt. *Der Fremde*, 1948). Die in dem Essay dargelegte Auffassung, das absurde Kunstwerk habe dem Menschen "einen genauen Fingerzeig von dem aussichtslosen Weg zu geben, den alle gehen müssen" (MS 80 f.), erfährt hier eine praktische Umsetzung.

Bereits Sartre setzte in einer frühen Rezension des Werkes die geistige Situation des Protagonisten in Beziehung zu Camus' theoretischen Reflexionen über das Absurde. So bezog er sich dabei auf ein Bild, das Camus zur Veranschaulichung der Entfremdung des Menschen von seinem Dasein gewählt hatte. Camus hatte diese mit der Situation eines Menschen verglichen, der hinter einer Glaswand in ein Telefon spricht. Die Bewegungen dieser Person würden hierdurch 'mechanisch' wirken, wie eine "sinnlos gewordene Pantomime" (MS 18; vgl. Sartre, MD 85).

In der Tat scheint Meursault, der Protagonist der in Algerien¹⁸ spielenden Erzählung, die Welt ebenfalls wie durch eine Glaswand hindurch wahrzunehmen. Entsprechend unbeteiligt reagiert er selbst auf für ihn de facto äußerst bedeutsame Ereignisse. Ein Beispiel dafür ist eine Passage, in der sein Chef ihn fragt, ob ihn eine "Änderung" in seinem Leben nicht "reizen" würde. Auf das Angebot, bei der Eröffnung eines neuen Büros in Paris mitzuwirken, antwortet Meursault nur lakonisch, "dass man sein Leben nie änderte, dass eins so gut wie das andere wäre und dass mein Leben hier mir keineswegs missfiele" (F 52).

Ähnlich fällt die Reaktion aus, als seine Freundin Marie ihn fragt, ob er sie heiraten wolle. Hierauf entgegnet Meursault, "dass das völlig belanglos wäre und dass wir, wenn sie es wünschte, heiraten könnten" (53). Die Frage, ob er sie liebe, ist für ihn ebenso bedeutungslos wie die Entscheidung, mit wem er zusammenlebt. So gibt er offen zu, dass er "den gleichen Vorschlag auch von einer anderen Frau angenommen hätte, mit der ich auf die gleiche Weise verbunden wäre" (ebd.).

¹⁸ Albert Camus wurde in Algier geboren und verbrachte dort auch seine Kindheit und Jugendzeit.

Meursaults Empfindung, "dass das alles ohne wirklichen Belang ist" (52), führt schließlich auch dazu, dass er den arabischen Bruder der ehemaligen Geliebten seines Freundes Raymond erschießt. Als er zusammen mit Raymond am Strand dem Araber und einem Kameraden von diesem begegnet und Raymond ihm seinen Revolver gibt, ist ihm die Frage von Leben oder Tod (bzw. Lebenlassen oder Töten) erneut völlig gleichgültig:

"Ich habe in dem Moment gedacht, man könnte schießen oder nicht schießen" (F 70).

Als die heikle Situation scheinbar glücklich überstanden und er mit Raymond zu der Strandhütte eines Freundes zurückgekehrt ist, laufen "hierbleiben oder weggehen" für ihn abermals "auf dasselbe hinaus" (ebd.). Die Folge ist, dass er wieder zum Strand zurückgeht und dort erneut auf den Algerier trifft. Geblendet von dessen im Mittagslicht funkeln dem Messer und betäubt von den "Beckenschläge[n]" der Sonne auf seiner Stirn, die ihn in einen "undurchdringlichen Taumel" hüllen (71 f.), schießt er den anderen nieder.

Die Hinrichtung als Ziel des Lebens

Die Erschießung des Mannes erscheint somit einerseits als Kulminationspunkt einer fortschreitenden Entfremdung des Protagonisten von seinem Dasein. Andererseits kommt dem Ereignis jedoch auch eine Katalysatorfunktion für die geistige Entwicklung Meursaults zu. Denn dadurch wird die von ihm zuvor nur unbewusst empfundene Entfremdung seiner Reflexion zugänglich. Dies verhilft ihm – analog dem von Camus in seinem *Versuch über das Absurde* beschriebenen Entwicklungsverlauf – zur bewussten Einsicht in das Wesen "dieses ganzen absurdens Lebens" (F 141).

So hat der Mord zum einen zur Folge, dass Meursault zum Tode verurteilt und dadurch dazu gezwungen wird, sich mit dem allgemeinen Zum-Tode-Sein des Menschen – als der Grundlage seiner Entfremdungsgefühle – auseinanderzusetzen. Dieser Reflexionsprozess ist zum anderen aber auch unmittelbar in dem Mord bzw. dem Geschehen, das diesem vorausgeht, angelegt. Denn bereits hier ist Meursaults Wahrnehmung des Lebens eindeutig von Tod und Zerstörung geprägt.

Das Meer etwa sieht er "mit den schnellen, erstickten Atemzügen seiner kleinen Wellen" auf dem Sand "hecheln" (70), während es ihm gleichzeitig unter

der "rote[n] Explosion" der Sonne (ebd.) "einen zähen, glühenden Brodem" zu verbreiten scheint (73). Und wenn die Sonnenstrahlen sich in einer Muschel oder einer Glasscherbe spiegeln, fühlt er "Lichtschwerter" aus dem Sand "empororscheßen" (71).

Das Geschehen am Strand deutet so bereits voraus auf Meursaults spätere Erkenntnis, seine Nächte "genaugenommen (...) damit zugebracht" zu haben, auf das "Morgengrauen" seiner Hinrichtung zu warten (F 132, ähnlich 141). Der Mord am Strand könnte so auch als fehlgeleiteter Versuch der Auseinandersetzung mit der Absurdität des Daseins verstanden werden.

Mit dem Tötungsakt hätte Meursault demnach unbewusst dasselbe Ziel verfolgt wie sein Vater, als er einmal als Zuschauer der Hinrichtung eines Mörders hatte beiwohnen wollen. Die Motive dafür kann Meursault bezeichnenderweise erst vor dem Hintergrund seiner eigenen Verurteilung zum Tode nachvollziehen:

"Er war krank bei dem Gedanken hinzugehen. Er hatte es trotzdem getan, und nach seiner Rückkehr hatte er sich fast den ganzen Vormittag übergeben. Mein Vater stieß mich damals etwas ab. Jetzt verstand ich, das war so natürlich. Wie hatte ich übersehen können, dass nichts wichtiger ist als eine Hinrichtung und dass es alles in allem das einzige wirklich Interessante für einen Menschen ist." (F 129)

So gelangt Meursault schließlich zu der Einsicht in das grundsätzliche 'Zum-Tode-Verurteilt-Sein' jedes Menschen, unabhängig von der moralischen Qualität seines Handelns. Dadurch erscheint es ihm am Ende nebensächlich, ob ein nach dem Todesurteil von ihm eingereichtes Gnadengesuch angenommen wird oder nicht. Entscheidend ist für ihn vielmehr, dass er selbst die Kraft hat, "die Ablehnung meines Gnadengesuchs [zu] akzeptieren" (134) und damit auch sein existenzielles Zum-Tode-Sein anzunehmen.

Ablehnung von Sinnprothesen

Deutlich wird dies etwa bei dem Gespräch mit dem Anstaltsgeistlichen, der den Delinquenten vergeblich dazu auffordert, sich der "Gerechtigkeit Gottes" zu unterwerfen (138). Meursault hält ihm daraufhin vor, "auch die anderen würden eines Tages verurteilt", "auch er würde verurteilt" (142).

Zwar vertritt auch der Gefängnispfarrer die Ansicht, "wir alle" seien "zum Tode verurteilt" (137). Im Unterschied zu Meursault tut dies seinem Glauben an Gott und seinem Vertrauen in dessen Gerechtigkeit jedoch keinen Abbruch. Sein Denken erscheint so als Beispiel für die von Camus im *Mythos von Sisyphos* als "philosophischen Selbstmord" (MS 39) gegeißelte Einstellung zum Leben.

Camus charakterisiert damit Denker, die "durch eine sonderbare Überlegung" das "vergöttlichen (...), was sie zerschmettert", und "einen Grund zur Hoffnung" finden "in dem, was sie hilflos macht" (MS 32). Dies unterscheidet sich deutlich von der Haltung Meursaults. Für diesen ist gerade die Einsicht, das "immer (...) ich" es bin, der stirbt, zentral. Demgegenüber bleibt die Tatsache des Sterben-Müssens im Falle der von Camus als "philosophischer Selbstmord" eingestuften Denkweise letztlich abstrakt und wird so nicht in ihrer konkreten Bedeutung für das eigene Dasein realisiert.

Das volle Bewusstsein der Sterblichkeit als Wesensmerkmal der eigenen Existenz festigt in Meursault zunächst die Überzeugung, "dass das Leben nicht lebenswert ist" (F 133). Seine zuvor bereits an den Tag gelegte Gleichgültigkeit allem und jedem gegenüber erhält nun sozusagen eine philosophische Begründung. So ist die theoretische Möglichkeit, dass er auch "anders" hätte leben können (141), für ihn ebenso belanglos wie zuvor schon die Frage seines Chefs, ob ihn eine "Änderung" in seinem Leben nicht "reizen" würde (52):

"Ich hätte das eine getan, und ich hätte das andere nicht getan. Ich hätte die eine Sache nicht gemacht, während ich eine andere gemacht hätte. Na und?" (F 141)

Freiheit durch Selbstannahme

Auf der anderen Seite verhilft die geistige Durchdringung seiner eigenen Entfremdungsgefühle Meursault jedoch auch dazu, "die Freiheit des Menschen ernst zu nehmen" (MS 52). Erst die unverrückbare Tatsache, dass es "kein Morgen" mehr gibt (ebd.), ermöglicht ihm die vollständige Einsicht in die Absurdität seines Daseins. Und erst dadurch begreift er, dass er auch früher, als er noch nicht im Gefängnis saß, "in Wirklichkeit gar nicht frei war" (ebd.).

In der Folge handelt Meursault gemäß der von Camus im *Mythos von Sisyphos* formulierten Überzeugung, wonach es nur "umso mehr Schranken" um das eigene Dasein gebe, "je mehr ich mich von einer mir gehörigen Wahrheit, von einer Art zu sein oder zu schaffen, beunruhigen lasse, je mehr ich schließlich

mein Leben ordne und dadurch beweise, dass ich ihm einen Sinn unterstelle" (ebd.). So weist er vehement das Sinnangebot des Anstaltsgeistlichen zurück. Dieser wäre, so wirft er ihm, seine eigenen Worte rückblickend paraphrasierend, vor,

"ja nicht einmal sicher, am Leben zu sein, da er leben würde wie ein Toter. Ich schiene mit leeren Händen dazustehen. Aber ich wäre meiner sicher, sicherer als er, meines Lebens sicher und dieses Todes, der bald kommen würde. Ja, ich hätte nur das. Aber zumindest besäße ich diese Wahrheit, genauso wie sie mich besäße." (F 141)

Gesteigerte Intensität des Lebens

Auch hier wandelt Meursault wieder auf den Spuren seines Schöpfers. Konkret erinnern seine Worte an die im *Mythos von Sisyphos* vertretene Auffassung, wonach "sein Leben, seine Auflehnung und seine Freiheit so stark wie möglich empfinden" bedeute, "so intensiv wie möglich" zu leben (MS 56). Analog hierzu führt auch bei Meursault die aus der Einsicht in die Absurdität seiner Existenz resultierende Freiheit zu einer gesteigerten Intensität der Wahrnehmung.

So bekennt er, "noch nie (...) so viel Geräusche (...), so schwache Töne vernommen" zu haben wie während seines Wartens auf das Morgengrauen, das ihm vielleicht den Tod bringen würde (F 132). Ähnlich führt auch für Camus die Einsicht in die Absurdität des Daseins zu einer besonderen Wachheit des Geistes. Sie offenbare sich "in der äußersten Spannung des Gedankens dessen, der zum Tode verurteilt ist", in "jene[m] Schuhband, das er trotz allem ein paar Meter entfernt liegen sieht, am Rande seines schwindelnden Sturzes" (MS 50).

Die "göttliche Verfügungsmacht des zum Tode Verurteilten, vor dem sich einmal im frühesten Morgenlicht die Gefängnistore öffnen, diese unglaubliche Interesselosigkeit allem gegenüber, außer der reinen Flamme des Lebens" (MS 53), empfindet offenbar auch Meursault. So fühlt er, mitten in der Nacht erwachend, "Landgeräusche" zu sich heraufsteigen und den "wunderbare[n] Frieden dieses schlafenden Sommers (...) wie eine Flut" in sich "eindringen". Sich "der zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt" öffnend, gelingt es ihm gerade im Angesicht des Todes, sein Leben uneingeschränkt zu bejahen:

"(...) ich fühlte mich bereit, alles noch einmal zu leben" (F 143).

Distanz zum gesellschaftlichen Normenkanon

Im *Mythos von Sisyphos* fühlt sich der "absurde Mensch, der ganz und gar dem Tode zugewandt ist", "losgelöst von allem, was nicht zu dieser leidenschaftlichen Aufmerksamkeit gehört, die sich in ihm kristallisiert" (MS 53). Analog dazu manifestiert sich auch Meursaults geistige Freiheit in der zunehmenden Distanz gegenüber dem Denken derer, die ihm den Prozess machen. So begründet etwa der Staatsanwalt seine Ansicht, Meursault habe "im vollen Bewusstsein seines Tuns" getötet, mit dessen angeblicher "Gefühllosigkeit". Diese ergibt sich für ihn daraus, dass der Angeklagte bei der Beerdigung seiner Mutter keinerlei Anzeichen von Trauer gezeigt habe (F 117 f.).

Meursault beurteilt diese Argumentationsweise – in der Art eines unbeteiligten Beobachters seines eigenen Prozesses – als "plausibel" (ebd.). Eben dadurch enthüllt er ihren rein formallogischen und deshalb realitätsfernen Charakter. Dieser ergibt sich daraus, dass der Staatsanwalt Meursaults Handeln auf der Grundlage von "moralischen" und "sozialen Vorurteilen" (MS 52) bewertet, die sich auf den konkreten Fall nur um den Preis einer Verfälschung der Motive des Angeklagten übertragen lassen.

So zieht der Protagonist aus der Tatsache, dass seine Mutter sich am Ende ihres Lebens einen "Bräutigam" zugelegt hatte, die Schlussfolgerung, dass sie, "dem Tod so nahe", sich ebenso wie er "befreit gefühlt" habe und "bereit, alles noch einmal zu leben" (F 143). Weil sie somit seiner Ansicht nach ihren Frieden mit ihrer Existenz und damit auch mit ihrem Sterben-Müssen gemacht hatte, hat für ihn auch "niemand (...) das Recht, sie zu beweinen" (ebd.).

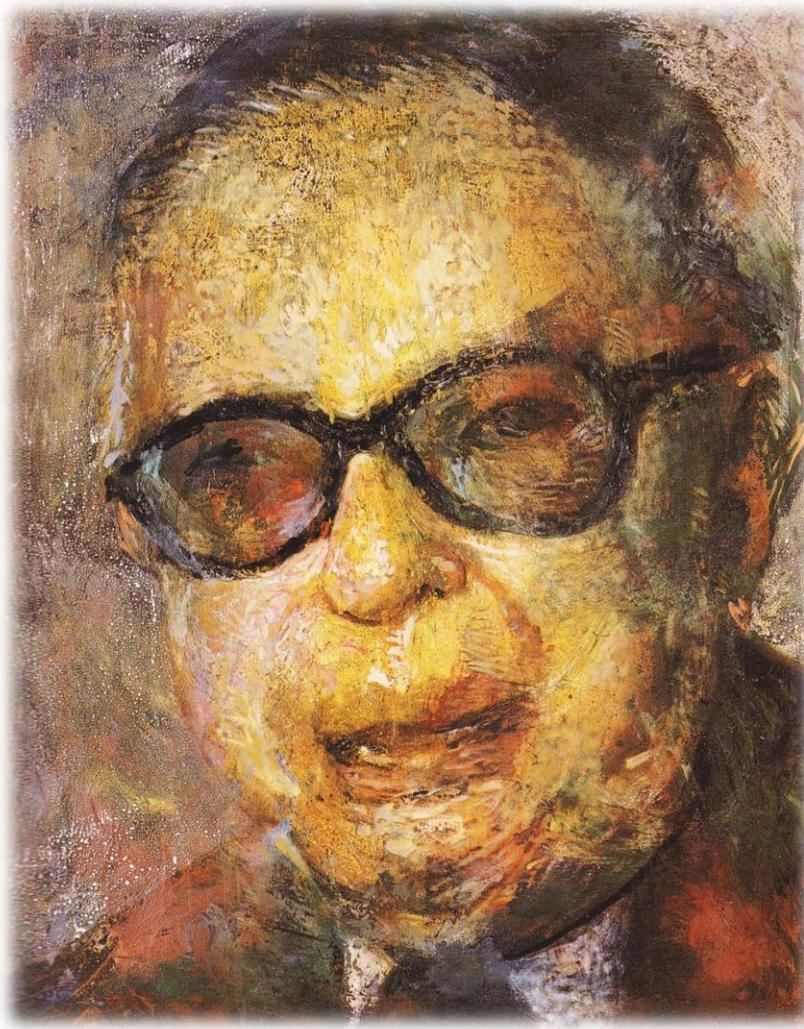
Während Meursault demnach das Leben vom Standpunkt des Existenzgefühls des Absurden aus beurteilt, bewertet der Staatsanwalt sein Handeln auf der Grundlage der "allgemein anerkannten Gebote" (MS 53). Diese erweisen sich dabei als inhuman, weil sie – wie der Staatsanwalt es von den Geschworenen verlangt – die "Tugend der Toleranz" als "ganz negativ" abqualifizieren. An deren Stelle wird ein fragwürdiger Begriff von höherer "Gerechtigkeit" gesetzt (F 119), der jedes Verständnis für ein von der Mehrheitsauffassung abweichendes Denken und Empfinden explizit ausschließt. Der scheinbaren "Seriosität" eines auf dieser Basis gefällten Urteils stellt Meursault denn auch dessen faktischen Willkür- und Zufallscharakter gegenüber:

"Die Tatsache, dass das Urteil um zwanzig Uhr statt um siebzehn Uhr verlesen worden war, die Tatsache, dass es ganz anders hätte sein können, dass es von Menschen gefällt worden war, die das Hemd wechseln, dass es im Vertrauen auf einen so ungenauen Begriff wie das französische (oder deutsche oder chinesische) Volk erlassen worden war – dies alles schien mir einer solchen Entscheidung viel von ihrer Seriosität zu nehmen." (F 128 f.)

Inhumanität aus mangelnder Wahrhaftigkeit

Die Inhumanität der "allgemein anerkannten Gebote" (s.o.) ergibt sich indessen bereits daraus, dass diese den Menschen über die Wahrheit seines Daseins hinwegtäuschen, indem sie ihn in der "Illusion" einer "ewigen Freiheit" wiegen. Dadurch verwehren sie ihm den "Zuwachs an Verfügungsrecht" über seine Existenz, den er durch die Erfassung dieser Wahrheit erlangen könnte (MS 51 f.). So gesehen, ließe sich die anfänglich unbewusste Gleichgültigkeit Meursaults auch auf die sozial vorgegebene Herangehensweise an die menschliche Existenz und die hierdurch ausgelöste Entfremdung von dieser zurückführen. Aus dieser Perspektive wäre seine Tat auch nicht mehr als Akt des Aufbegehrens gegen die gesellschaftlichen Normen zu verstehen. Sie würde dann vielmehr einer Logik folgen, die in diesen Normen selbst angelegt ist.

3.2. Der Ekel als Ermöglichungsgrund der Empfindung des Absurden bei Jean-Paul Sartre



Antonio Bisquert Pérez: Cabeza Sartre (Porträt Jean-Paul Sartres)
Foto von Dolores Bisquert, September 2016 (Wikimedia commons)

Sartres Erzählung *Le Mur* (Die Wand) und Camus' *L'Étranger*

Bereits 1937, fünf Jahre vor dem Erscheinen von Camus' *L'Étranger*, hatte Jean-Paul Sartre die Erzählung *Le Mur* ("Die Wand/Mauer", dt. 1938/39) veröffentlicht.¹⁹ Diese weist einige Parallelen zu Camus' Prosastück auf. So führt in beiden Fällen ein reales Todesurteil dazu, dass der Protagonist sich seines grundsätzlichen Zum-Tode-Seins bewusst wird. Hintergrund für die Verurteilung in *Le Mur* ist die Beteiligung Pablo Ibbietas, des Ich-Erzählers, am Spanischen Bürgerkrieg, auf Seiten der Gegner Francos.

Der Bewusstwerdungsprozess wird zwar in Sartres Text in viel gedrängterer Form wiedergegeben als bei Camus, da das Geschehen sich im Wesentlichen auf die Nacht vor der erwarteten Hinrichtung konzentriert. Die Konsequenzen sind jedoch im Wesentlichen dieselben wie für den Ich-Erzähler in *L'Étranger*. Auch bei dem Protagonisten aus Sartres Erzählung führt die Einsicht, bislang nur "Wechsel auf die Ewigkeit" ausgestellt zu haben²⁰ und folglich vom Leben "nichts begriffen" zu haben (W 23), zu einer allgemeinen Gleichgültigkeit: "nichts war mehr wichtig" (W 29). Analog zu Meursaults Feststellung, dass es "im Grunde (...) wenig ausmacht, ob man mit dreißig oder mit siebzig stirbt" (F 133), erklärt auch Sartres Ich-Erzähler, dass es ihn "kaltgelassen" hätte, wenn man ihm

"in dem Zustand, in dem ich war, mitgeteilt hätte, dass ich getrost nach Hause gehen könnte, dass man mich am Leben ließe (...): ein paar Stunden oder ein paar Jahre warten, das ist alles gleich, wenn man die Illusion, ewig zu sein, verloren hat." (W 24)

In beiden Fällen wird die Intensität der Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod zudem paradoxe Weise gerade durch dessen Unvorstellbarkeit bezeugt. Wie Meursault "vergeblich" versucht, sich "eine bestimmte Sekunde vorzustellen, in der das Schlagen dieses Herzens nicht mehr in meinem Kopf weitergehen würde" (F 132), kann auch Pablo seinen "Tod nicht klar denken" (W 24): "Das ergab keinen Sinn, ich stieß nur auf Wörter oder auf Leere" (W 22). Eben weil sein Denken sich an seinem bevorstehenden Tod wie an einer unüber-

¹⁹ Zu dem Prosastück, dessen Handlung sich vor dem Hintergrund des Spanischen Bürgerkriegs entfaltet, veröffentlichte Camus 1939 eine Rezension (vgl. Camus, E II).

²⁰ Die Wendung findet sich wortgleich in Camus' *Mythos von Sisyphos* (vgl. MS 53).

windbaren "Wand" bricht, fährt er auch den mit ihm zum Tode verurteilten Tom an, er solle das 'Maul halten', als der diese Tatsache offen ausspricht:

"Ich müsste es schaffen, zu denken ... zu denken, dass ich nichts mehr sehen werde, dass ich nichts mehr hören werde und dass die Welt für die anderen weitergeht. Wir sind nicht dafür geschaffen, das zu denken, Pablo." (W 20)

Entfremdungsgefühle eines zum Tode Verurteilten

Wie bei Camus sind dabei auch hier wieder die Entfremdungsgefühle, die mit der bewussten Erfassung des eigenen Zum-Tode-Seins einhergehen, von zentraler Bedeutung. Im Falle von Sartres Protagonist betreffen diese

1. die "Dinge", die plötzlich "komisch" aussehen, da sie vor dem Hintergrund des eigenen Todes aus ihnen nur für die Lebenden unzweifelhaften Verwendungszusammenhängen heraustreten:

"Ich brauchte nur die Bank, die Lampe, den Kohlenhaufen anzusehen und ich spürte, dass ich sterben würde. Natürlich konnte ich meinen Tod nicht klar denken, aber ich sah ihn überall, auf den Dingen, an der Art, wie die Dinge abgerückt waren und sich auf Distanz hielten, zurückhaltend, wie Leute, die am Bett eines Sterbenden leise sprechen." (W 24)

2. die Mitmenschen, zu denen der Tod den Einzelnen in eine unüberwindbare Distanz bringt. Die Unumstößlichkeit dieses Faktums wird in *Le Mur* dadurch vor Augen geführt, dass es gerade an einer Pablo besonders nahe stehenden Person – nämlich seiner Freundin Concha – veranschaulicht wird:

"Wenn sie mich ansah, wanderte etwas von ihr zu mir. Aber ich dachte, dass das vorbei war: wenn sie mich *jetzt* ansähe, würde ihr Blick in ihren Augen bleiben, er ginge nicht bis zu mir. Ich war allein." (W 24)

Paradoxerweise geht die durch das Bewusstsein des nahen Todes bewirkte psychische Entfremdung von den Mitmenschen gerade mit der realen Einführung aller individuellen Unterschiede einher:

"Ich war in meinem Stolz gekränkt: vierundzwanzig Stunden hindurch hatte ich neben Tom gelebt, hatte ihm zugehört, hatte mit ihm gesprochen, und ich wusste, dass wir nichts gemeinsam hatten. Und jetzt glichen wir uns wie Zwillinge, bloß weil wir zusammen krepieren würden." (W 20 f.)

1. die eigene Vergangenheit und überhaupt das eigene Leben, das Pablo vor dem Hintergrund des eigenen Zum-Tode-Seins ebenso wenig "lebenswert" (Camus, F 133) erscheint wie Meursault: "kein Leben war etwas wert" (W 28). Der Tod habe, so stellt er fest, "allem seinen Reiz genommen":

"Ich erinnerte mich an eine Nacht, die ich auf einer Bank in Granada verbracht hatte: ich hatte seit drei Tagen nichts gegessen, ich war rasend, ich wollte nicht krepieren. Darüber musste ich lächeln. Mit welcher Gier ich dem Glück, den Frauen, der Freiheit nachlief. Wozu? Ich hatte Spanien befreien wollen, (...) ich hatte mich der anarchistischen Bewegung angeschlossen, ich hatte in öffentlichen Versammlungen gesprochen: ich nahm alles ernst, so als wäre ich unsterblich gewesen." (W 23)

2. den eigenen Körper, der Pablo den "Eindruck" vermittelt, "an ein riesiges Ungeziefer gebunden zu sein" (W 25):

"(...) mein Körper, ich sah mit seinen Augen, ich hörte mit seinen Ohren, aber das war nicht mehr ich; er schwitzte und zitterte ganz von selbst, und ich erkannte ihn nicht mehr wieder. Ich musste ihn berühren und ansehen, um zu wissen, was mit ihm war, als wäre es der Körper eines anderen." (W 24)

Vollendete Absurdität

Trotz der fraglos vorhandenen Analogien zwischen den beiden Werken erweist sich Sartres Erzählung bei näherer Betrachtung tendenziell als weitaus unversöhnlicher als Camus' *L'Étranger*. Zwar ist auch bei Camus der Schluss unversöhnlich. So wünscht sich der zum Tode verurteilte Meursault hier, "dass am Tag meiner Hinrichtung viele Zuschauer da sein würden und dass sie mich mit Schreien des Hasses empfangen" (F 143). Dem steht jedoch der wiedergefundene innere Frieden des zum Tode Verurteilten gegenüber.

Das von Meursault nach seiner eigenen Empfindung durch seine Bluttat zerstörte "Gleichgewicht des Tages" (F 73) stellt er am Schluss, als er die Übereinstimmung zwischen "der zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt" und seinem eigenen Inneren verspürt, für sich selbst auf einer höheren Ebene wieder her. Dass

er der Gesellschaft und ihrem das Absurde negierenden Wertekanon weiterhin unversöhnlich gegenübersteht, liegt demnach gerade daran, dass es ihm selbst am Ende gelungen ist, die Absurdität seines Daseins anzunehmen.

In *Le Mur* dagegen wird die Überzeugung des Protagonisten, dass nach der bewussten Erfahrung der Absurdität der menschlichen Existenz "nichts (...) mehr wichtig" und "kein Leben" mehr "etwas wert" sei (W 28 f.), durch den Schluss der Erzählung noch zusätzlich unterstrichen. Von den falangistischen Offiziere gedrängt, ihnen als Preis für sein Leben das Versteck eines für den Widerstand gegen Franco wichtigen Freundes zu verraten, versucht Pablo sie mit einer falschen Ortsangabe lächerlich zu machen. Allerdings stellt sich heraus, dass sein Freund sich aufgrund einer Reihe von Zufällen ausgerechnet an diesen Ort begeben hatte. Als Pablo erfährt, dass sein Freund dort nach einem kurzen Feuergefecht mit den Falangisten getötet worden ist, hat er das Gefühl, dass alles um ihn herum "sich zu drehen" beginne. Am Ende findet er sich

"auf der Erde sitzend wieder: ich lachte so sehr, dass mir Tränen in die Augen traten" (W 31).

Camus' Protagonist empfindet zum Schluss den "wunderbare[n] Frieden" des "schlafenden Sommers" (F 143). Gerade durch seine Einsicht in die Absurdität des Daseins gelingt es ihm, sich dem Leben vorbehaltlos hinzugeben. Pablo dagegen, der Ich-Erzähler aus Sartres Erzählung, gerät durch die Erfahrung der Lächerlichkeit des Daseins am Ende an den Rand des Wahnsinns.

Die "ekelhafte Gegenwart" des Körpers

Dieser Unterschied ist insbesondere darin begründet, dass in *Le Mur* das Zum-Tode-Sein viel stärker als bei Camus mit der Erfahrung der fleischlichen Natur des Menschen verknüpft wird. Deutlich wird dies insbesondere daran, dass es für die auf ihre Hinrichtung Wartenden nicht mehr möglich ist, die Funktionen ihres Körpers zu kontrollieren. So uriniert der mit Pablo inhaftierte Tom, ohne es zu merken (vgl. W 21). Und Pablo selbst spürt zunächst gar nicht, dass ihm – obwohl es in der Zelle "saukalt" ist – der Schweiß ausbricht (W 17).

Diese körperlichen Symptome der Todesangst machen es Pablo fortan unmöglich, sein Ich unabhängig von seinem Körper zu denken. An die Stelle der zuvor unhinterfragt vollzogenen Aufspaltung der eigenen Existenz in Geist und Körper

tritt nun das ständige Bewusstsein von der Bindung an bzw. der Identität mit einer der eigenen Verfügungsgewalt letztlich entzogenen Materie. Der Verlust der Illusion, "unsterblich" zu sein (W 23), manifestiert sich damit hier ganz konkret in der Empfindung der "ekelhafte[n] Gegenwart" des Körpers (W 25).

Sartres Roman *La Nausée* (Der Ekel)

Der Ekel als Voraussetzung für ein gesteigertes Existenzgefühl

Ähnlich wie in *Le Mur* wird auch in Sartres 1939 veröffentlichtem Roman *La Nausée* (dt. "Der Ekel", 1949) der Zustand des Ekels bestimmt als "Existenz, die sich existieren fühlt" (E 190). Der Protagonist dieses Werkes, Antoine Roquentin, leidet "seit jenem berühmten Tag", als er "Steine übers Wasser hüpfen lassen wollte", unter periodisch wiederkehrenden "Ekelanfällen[n]":

"Ich wollte gerade diesen Kiesel schleudern, ich habe ihn angesehen, und da hat alles angefangen: ich habe gefühlt, dass er *existierte*." (E 140)

Als dergestalt "die Augen blendende Evidenz" (E 140) bezieht sich auch für Roquentin die "nausée"²¹, ähnlich wie für den Protagonisten aus *Le Mur*, in besonderem Maße auf "die ekelhafte Gegenwart" des Körpers (W 25). Anders als dort, wird diese hier allerdings nicht über die extremen körperlichen Reaktionen erfahren, wie sie durch die Todesangst ausgelöst werden. Ihr Erleben beruht vielmehr auf etwas, das Sartre später in seinem ersten philosophischen Hauptwerk, *Das Sein und das Nichts* (1943, dt. 1952/1962), unter expliziter Bezugnahme auf *La Nausée* beschrieben hat als

"faden Geschmack ohne Distanz (...), der mich bis in meine Bemühungen, mich von ihm zu befreien, begleitet und der *mein* Geschmack ist" (SuN 597).

In *La Nausée* führt dieses Phänomen auf Seiten des Ich-Erzählers beispielsweise zu einer bewussteren Empfindung des Speichelflusses:

²¹ Der Begriff lässt sich auch mit "Übelkeit" übersetzen und ist insofern wesentlich stärker auf den körperlichen Widerwillen bezogen als etwa "dégoût".

"In meinem Mund ist schäumendes Wasser. Ich schlucke es herunter, es gleitet durch meine Kehle, es streichelt mich – und schon ist es wieder da, bildet sich neu in meinem Mund. Ich habe für immer eine kleine, weiße – unaufdringliche – Wasserlache im Mund, die meine Zunge umspült. Und diese Lache, das bin wiederum ich. Und die Zunge. Und die Kehle, das bin ich." (E 114)

Im Alltag enthüllt sich der Körper dem Bewusstsein Sartre zufolge durch einen zwar "unüberwindliche[n]", aber doch "diskrete[n]" Ekel (SuN 597). Roquentins "Ekelanfälle" (s.o.) sind jedoch – ungeachtet der Tatsache, dass auch er den "Normalzustand" des alltäglichen Ekels kennt (E 177) – von solcher Intensität, dass sie zu einer verfremdenden Wahrnehmung des eigenen Körpers führen. So erscheint ihm etwa seine sich auf dem Tisch ausbreitende Hand "wie ein umgefallenes Tier", das ihn an eine "tote Krabbe" erinnert:

"Ich fühle ihr Gewicht auf dem Tisch, der nicht ich bin. Das dauert lange, lange, dieser Eindruck von Gewicht, das vergeht nicht. Es gibt keinen Grund, weshalb das vergehen sollte. Auf die Dauer ist es unerträglich ... Ich ziehe meine Hand zurück, ich stecke sie in die Tasche. Aber sofort spüre ich, durch den Stoff, die Wärme meines Schenkels. Sofort reiße ich meine Hand aus meiner Tasche; ich lasse sie an der Stuhllehne herunterhängen. Jetzt spüre ich ihr Gewicht am Ende meines Armes. Sie zieht ein bisschen, kaum, schlaff, schlabberig, sie existiert." (E 114 f.)

Bei Roquentin führt somit gerade ein intensiviertes Existenzgefühl dazu, dass ihm der eigene Körper als etwas Fremdes erscheint. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass das menschliche Bewusstsein durch eine Wahrnehmung der Materialität des Körpers zu der unmittelbaren Einsicht gelangen kann, "dass es nicht sein eigener Grund ist" (SuN 549) – dass es also an den Körper als Voraussetzung seines Daseins gebunden bleibt:

"Das Bewusstsein hört nicht auf, einen Körper 'zu haben'." (SuN 597).

Die Dinge und die Wirklichkeit

Die sich im Ekel enthaltende "Evidenz" der Existenz (E 140) manifestiert sich für Roquentin indessen nicht nur in einer bestimmten Form der Körpererfahrung, sondern auch in einer veränderten Wahrnehmung seiner Umwelt. Als er sich in einer Straßenbahn auf einer Sitzbank niedergelassen hat, versucht er den Ge-

genstand zwar "wie bei einem Exorzismus" mit dem entsprechenden Begriff zu belegen. Dabei muss er jedoch die Erfahrung machen, dass sich das Wort

"weigert (...), sich auf dieses Ding zu legen. Das Ding bleibt, was es ist, mit seinem roten Plüschtuch, Tausenden von roten Pfötchen, in die Luft gestreckt, ganz steif, von toten Pfötchen. Dieser riesige, in die Luft gereckte Bauch, blutrot, aufgeblasen – aufgebläht, mit allen seinen toten Pfötchen, dieser Bauch, der in diesem Gehäuse schwebt, in diesem grauen Himmel, das ist keine Sitzbank. Das könnte genauso gut ein toter Esel sein, zum Beispiel, vom Wasser aufgebläht, der dahintreibt, den Bauch nach oben, auf einem großen grauen Fluss; und ich säße auf dem Bauch des Esels, und meine Füße hingen ins klare Wasser." (E 143)

Ebenso wendet in Roquentins Augen das Meer den Spaziergängern nur die Oberfläche so. Es erscheint ihnen daher womöglich frühlingshaft "grün", während "das wirkliche Meer (...) kalt und schwarz" ist und es "unter diesem dünnen grünen Film, der dazu da ist, die Leute zu täuschen", "rumort". Roquentin sieht dagegen stets das, "was darunter ist" (E 141 f.). Dadurch haben sich für ihn

"die Dinge (...) von ihren Namen befreit. Sie sind da, grotesk, eigensinnig, riesenhaft, und es erscheint blöd, sie Sitzbänke zu nennen oder irgendetwas über sie zu sagen: ich bin inmitten der Dinge, der unnennbaren. Allein, ohne Wörter, ohne Schutz, sie umringen mich, unter mir, hinter mir, über mir. Sie verlangen nichts, sie drängen sich nicht auf: sie sind da." (E 143)

Aufgrund der 'Unnennbarkeit' der Dinge erscheint Roquentin deren vermeintliche "Vielfalt" und "Individualität" nurmehr als "Schein, Firnis":

"Dieser Firnis war geschmolzen, zurück blieben monströse und wabbelige Massen, ungeordnet – nackt, von einer erschreckenden und obszönen Nacktheit." (E 145)

Umkehrung des Verhältnisses von esséntia und exíistentia

Roquentins Empfindung, dass die Wörter nicht der Wirklichkeit der Dinge entsprechen, hängt eng mit der für den Existenzialismus zentralen Umkehrung des Verhältnisses von Essenz und Existenz zusammen. Bis zum Existenzialismus galt die exíistentia als die sich wandelnde und deshalb unbedeutende äußere Erscheinung der Dinge, deren Wahrheit sich allein in ihrem Wesen – der esséntia

– enthüllt. Dagegen geht der Existenzialismus von einem Vorrang der Existenz vor der Essenz aus.²² Dass dieser Wandel auch im Zentrum der sich an Roquentin vollziehenden Veränderungen steht, enthüllt dieser selbst, indem erbekennst:

"Wenn man mich gefragt hätte, was die Existenz sei, hätte ich in gutem Glauben geantwortet, dass das nichts sei, nichts weiter als eine leere Form, die von außen zu den Dingen hinzuträte, ohne etwas an ihrer Natur zu ändern. Und dann, plötzlich: auf einmal war es da, es war klar wie das Licht: die Existenz hatte sich plötzlich enthüllt. Sie hatte ihre Harmlosigkeit einer abstrakten Kategorie verloren: sie war der eigentliche Teig der Dinge." (E 145)

Die Sprache hat nun allerdings die Eigenart, die Dinge unter die abstrakten Kategorien zusammenfassender Begriffe zu subsumieren. Dadurch vernachlässigt sie die konkreten Erscheinungen der Dinge – also ihre Existenz – und kann damit auch deren Wirklichkeit nicht adäquat wiedergeben. Die von der Sprache ebenso vorausgesetzte wie konstruierte "Welt der Erklärungen und Gründe" ist demnach "nicht die der Existenz". Roquentin wird dies im Verlauf einer Kontemplation über die Wurzel eines Baumes klar:

"Ich konnte mir noch so oft wiederholen: 'Es ist eine Wurzel' – das verfling nicht mehr. Ich sah ein, dass man von ihrer Funktion als Wurzel, als Saugpumpe, nicht *auf das* kommen konnte, auf diese harte und kompakte Seehundshaut, auf dieses ölige,

²² Der Existenzialismus zieht damit freilich nur die radikale Konsequenz aus dem schon seit Descartes philosophisch verarbeiteten Zerfall des mittelalterlichen Ordos, als der von Gott gesetzten Ordnung und ihrer Spiegelung im feudalistischen Ständestaat. Bei Kant – der das Wesen der Dinge an menschliche Verstandeskategorien zurückband und dadurch das Wesen-an-und-für-sich in ein Wesen-für-den-Menschen umdefinierte – erreichte die "Krise der Metaphysik" schließlich ihren Höhepunkt. Hegels Versuch, Kants Philosophie als Symptom einer allgemeinen "Entzweiung von Wesen und Dasein" zu deuten und diese als gewolltes, der Erreichung einer höheren Stufe der Selbstbewusstheit dienendes Heraustreten eines göttlichen Geistes aus der Einheit mit sich selbst zu interpretieren, wurde von den "existierenden Denkern" selbst wieder als spekulativ verworfen. Während die Jung- bzw. Linkshegelianer Hegels Gedanken einer künftigen Einheit von essentia und existentia historisch zu konkretisieren versuchten und im Anschluss an Marx in die Utopie eines sozialrevolutionären Projektes umwandelten, machte Kierkegaard das veränderte Existenzkonzept zum "Leitbegriff" seiner Philosophie. Der hieraus abgeleitete Begriff der "existierenden Denker" trägt der Tatsache Rechnung, dass Geist und Existenz nicht voneinander zu trennen sind, sich alles Denken also stets im Rahmen eines konkreten Daseins vollzieht. Hieran setzten später auch Philosophen wie Friedrich Nietzsche und der heute weniger beachtete Max Stirner an (vgl. Seibert 1997: 3 ff.).

schwielige, eigensinnige Äußere. Die Funktion erklärte nichts: sie ließ in groben Zügen verstehen, was eine Wurzel war, aber keineswegs *diese hier*. Diese Wurzel, mit ihrer Farbe, ihrer Form, ihrer erstarrten Bewegung, war ... unterhalb jeder Erklärung." (E 147)

Trügerische Einheit des Ichs

Im Hintergrund steht auch hier wieder der Gedanke eines Vorrangs der existencia vor der essentia. Dieser hat zur Folge, dass die Dinge nicht mehr als abstrakte Summen von Eigenschaftsbündeln zu bestimmen sind und stattdessen die Eigenschaften selbst in den Vordergrund treten. In der Wahrnehmung Roquentins scheinen sie den Dingen zu "entweichen", sich "halb zu verfestigen" und selbst "beinah ein Ding" zu werden (E 147).

Analog dazu ist auch die Einheit des "Ich" aus dieser Sicht nur ein Abstraktum. So kommt es Roquentin auch "hohl" vor, "wenn ich jetzt 'ich' sage":

"Und was ist das, Antoine Roquentin? Das ist etwas Abstraktes. Eine blasse kleine Erinnerung an mich flackert in meinem Bewusstsein. Antoine Roquentin ... Und plötzlich verblasst das Ich, verblasst, und es ist aus damit, es erlischt." (E 190)

Das konkret existierende Ich erscheint damit hier lediglich als eine Summe zufällig zusammentreffender Eigenschaften. Es hat keinen Kern, kein Wesen, keine feste Substanz. Es kann so sein, wie es ist – aber es könnte ebenso gut, wie Sartre in *Das Sein und das Nichts* ausführt, "auch nicht sein". Eben deshalb hat es "die ganze Kontingenz des Faktums" (SuN 180). Indem das Ich sich im Ekel seiner "Faktizität bewusst" wird²³, hat es zugleich "das Gefühl seiner völligen Grundlosigkeit [gratuité], es erfasst sich als *für nichts* da seiend, als *zu viel*" (ebd.).

Entsprechend diesen Ausführungen Sartres münden auch bei Roquentin seine "Ekelanfälle" (E 140) in die Einsicht, dass "das Wesentliche die Kontingenz" sei:

"Ich will sagen, dass die Existenz ihrer Definition nach nicht die Notwendigkeit ist. Existieren, das ist *da sein*, ganz einfach; die Existierenden erscheinen, lassen sich *antreffen*, aber man kann sie nicht *ableiten*." (E 149)

²³ Im Zusammensein mit Anderen kann sich die Faktizität der Existenz Sartre zufolge auch durch das Schamgefühl enthüllen (sofern dieses – wie im Erröten – körperlich manifest wird; vgl. SuN 457 ff. und 622).

Der für alles Existierende zentralen Kategorie der Kontingenz könnte das Ich nur dadurch entgehen, dass es ein "notwendiges und sich selbst begründendes Sein" (ebd.) als Quelle seines eigenen Daseins postulieren würde. Eine solche metaphysische Begründung der menschlichen Existenz wird indessen von Roquentin ausdrücklich zurückgewiesen:

"Kein notwendiges Sein kann die Existenz erklären: die Kontingenz ist kein Trug, kein Schein, den man vertreiben kann; sie ist das Absolute, folglich die vollkommene Grundlosigkeit. Alles ist grundlos, dieser Park, diese Stadt und ich selbst." (E 149)

Dass jede Existenz – und damit auch das menschliche Dasein – "grundlos" ist, bedeutet konkret, dass der Mensch sich inmitten einer "verschwenderischen Fülle von Seiendem ohne Anfang" befindet:

"All dieses Existierende (...) kam nirgendwoher und ging nirgendwohin. Mit einem Schlag existierte es, und dann, mit einem Schlag, existierte es nicht mehr: Die Existenz ist ohne Gedächtnis; von den Verschwundenen bewahrt sie nichts – nicht einmal eine Erinnerung. Die Existenz überall, bis ins Unendliche, zu viel, immer und überall; die Existenz – die immer nur durch die Existenz begrenzt ist." (E 151)

Absurdität als zentrales Charakteristikum der Existenz

Die Existenz ist somit einerseits eine "Fülle", die "der Mensch nicht verlassen kann". Andererseits entsteht jedoch "alles Existierende (...) ohne Grund" und zerfällt ebenso grundlos ("durch Zufall") wieder (E 152). Dies verursacht in Roquentin "unermesslichen Überdruss" (E 153). Dieselbe innige Verbindung mit der "Fülle" des Seins, die Dichter früherer Zeiten im Sinne des Einsseins mit dem Kosmos gedeutet und entsprechend gepriesen hatten, ist ihm nur Anlass für die Empfindung von Ekel:

"Meine Ohren dröhnten von Existenz, mein eigenes Fleisch zuckte und öffnete sich, gab sich dem allgemeinen Knospen hin, es war abstoßend." (E 151)

Der Grund für diese Umkehrung der poetischen Tradition liegt darin, dass der Gedanke einer grundsätzlichen Sinnhaftigkeit des Daseins, der einer positiven

Konnotierung der Vereinigung mit dem Ganzen des Seins unausgesprochen zu grunde liegt, von Roquentin ja gerade zurückgewiesen wird.

Roquentins Dilemma wird dadurch noch verschärft, dass er sich der Unmöglichkeit, die von ihm verabscheute Existenz zu verlassen, vollauf bewusst ist. Einen Ausweg aus dieser hält er noch nicht einmal im Sinne eines Gedankenspiels – einer geistigen Vernichtung des Existierenden, einer Art negativ-prometheischem Akt – für möglich. Denn auch die Antithese zum Existieren – das Nicht-Existieren – erweist sich bei näherem Hinschauen als Teil der Existenz:

"Um sich das Nichts vorzustellen, musste man schon da sein, mitten in der Welt, und die Augen weit offen haben und leben; das Nichts, das war nur eine Idee in meinem Kopf, eine existierende Idee, die in dieser Unermesslichkeit schwebte: Dieses Nichts war nicht *vor* der Existenz gekommen, es war eine Existenz wie jede andere und war nach vielen anderen erschienen." (E 153)

Selbst der Gedanke, "mich zu beseitigen, um wenigstens eine dieser überflüssigen Existenzen zu vernichten" (E 146), erscheint Roquentin nicht als Ausweg. Denn durch den Selbstmord könnte er ja lediglich seine Existenz selbst vernichten, nicht aber deren Überflüssigkeit – die er durch diesen Akt im Gegenteil gerade besonders hervorheben würde.

Ähnlich heißt es auch bei Camus, dass der Selbstmord "dank der Zustimmung, die ihm zugrunde liegt", das genaue "Gegenteil" dessen bewirke, was er eigentlich bezwecke. Er sei nicht Ausdruck einer Auflehnung gegen die Absurdität des Daseins, sondern bestätige diese vielmehr (MS 49). So ist Roquentins Einsicht, dass "selbst mein Tod (...) zu viel gewesen" wäre (E 146), auch unmittelbar verbunden mit der Erkenntnis, "dass die Existenz absurd" ist (E 234).²⁴ Die Absurdität wird ihm dabei zu einer so grundlegenden Kategorie für die Bestimmung des Existierenden, dass sie als geradezu synonym mit diesem erscheint:

"Die Absurdität, das war keine Idee in meinem Kopf, keine Einflüsterung, sondern diese lange tote Schlange zu meinen Füßen, diese Holzschlange. Schlange oder Kralle oder Wurzel oder Geierklaue, was auch immer. Ohne etwas deutlich zu formulieren, begriff ich, dass ich den Schlüssel der Existenz, den Schlüssel meines Ekels, meines ei-

²⁴ Erstaunlicherweise musste Sartre ausgerechnet diese für das Verständnis des Werkes zentrale Stelle auf Veranlassung seines Lektors für die Erstveröffentlichung des Romans streichen.

genen Lebens gefunden hatte. Tatsächlich geht alles, was ich anschließend erfassen konnte, auf diese fundamentale Absurdität zurück." (E 146 f.)

Geistige Freiheit durch Einsicht in die Absurdität des Daseins

Im Ekel enthüllt sich dem Existierenden demnach unmittelbar "seine Faktizität und seine Kontingenz" (SuN 597) und damit zugleich auch die Absurdität des Daseins. So meint auch Roquentin in seinen "Ekelanfälle[n]" (s.o.) "die nackte Welt" zu sehen. Dies hat bei ihm zur Folge, dass er glaubt, "ersticken" zu müssen "vor Wut auf dieses dicke, absurde Sein" (E 152). Denn er empfindet nicht nur deutlich, dass das Leben "keinen Sinn" (E 153) hat, sondern ist sich zugleich bewusst, dass es vor dieser Sinnlosigkeit kein Entrinnen gibt. Analog zu dem Protagonisten aus *Le Mur*, vor dessen Augen sich am Ende alles zu "drehen" anfängt (W 31), führt das Bewusstsein dieser absoluten Grundlosigkeit auch bei Roquentin zu der Empfindung, dass "alles (...) zu schwimmen" beginne (E 149).

Diese Empfindung ist indessen nicht ausschließlich negativ konnotiert. Auch Camus hatte ja in *L'Étranger* die "Freiheit im Hinblick auf die allgemein anerkannten Gebote" (MS 53) hervorgehoben, die die Einsicht in die Absurdität des Daseins dem Einzelnen vermitteln könne. In ähnlicher Weise wird auch in *La Nausée* die befreiende Wirkung der Distanz zu den Normen und den unhinterfragten Regeln des Alltagslebens betont, in die Roquentin durch diese Erkenntnis gerät.

Besonders augenfällig wird dies in einer Passage gegen Ende des Romans. Darin beobachtet Roquentin von einem Hügel aus die "kleinen schwarzen Männchen" beim Durchqueren ihrer Stadt – ihres "schöne[n] bürgerliche[n] Gemeinwesen[s]" – und mokiert sich dabei über die fehlende Reflektiertheit ihres Tuns:

"Sie machen Gesetze, sie schreiben populistische Romane, sie verheiraten sich, sie haben die maßlose Dummheit, Kinder zu machen." (E 178)

Was Roquentin an diesem Tun kritisiert, ist die Grundannahme, die es in Gang hält: die Illusion, "dass alles mechanisch abläuft, dass die Welt starren und unwandelbaren Gesetzen gehorcht". Diese für alle anderen selbstverständliche Weltsicht ist für ihn – dem der Ekel zum "Normalzustand" geworden ist – nun

ihrerseits fremd geworden (E 177 f.). So imaginiert er auch für die von ihm beobachteten Stadtbewohner Szenen, in denen sich "die große, verschwommene Natur" in ihre Stadt "einschleicht" und sie ihre Faktizität als jenen "*faden Geschmack ohne Distanz*" (SuN 597) erfassen lässt, als die er selbst sie ohne Unterlass verspürt:

"Sie werden sanfte Berührungen an ihrem ganzen Körper fühlen, wie das Streicheln, mit dem die Binsen im Fluss die Schwimmer streifen. Und ihnen wird klar werden, dass ihre Kleider lebende Dinge geworden sind. Und ein anderer wird merken, dass ihn etwas im Mund kratzt. Er wird vor einen Spiegel treten, den Mund öffnen: und seine Zunge wird ein riesiger, äußerst reger Tausendfüßler geworden sein, der mit den Füßchen strampelt und ihn am Gaumen kratzt. Er wird ihn ausspucken wollen, aber der Tausendfüßler wird ein Teil seiner selbst sein, und er wird ihn mit seinen Händen herausreißen müssen." (E 179)

Absolute Grundlosigkeit alles Existierenden

Das Empfinden der Faktizität und Kontingenz seines Daseins lässt Roquentin zwar freier erscheinen als jene, die – wie es Pablo in *Le Mur* mit Blick auf sein eigenes früheres Verhalten kritisiert – alles so "ernst" nehmen, als wären sie "unsterblich" (W 300). Auf der anderen Seite gleicht diese Freiheit jedoch, wie Roquentin selbst einräumt, "ein wenig dem Tod" (E 176). Denn sie ist gleichbedeutend mit der Einsicht in die absolute Grundlosigkeit aller Existierenden.

"Ich bin frei: ich habe keinen einzigen Grund mehr zu leben" (ebd.).

Deshalb geht die Freiheit hier – wie schon im Falle der Protagonisten aus *L'Étranger* und *Le Mur* – mit einer völligen Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben einher. Diese erscheint so als unmittelbare Folge der durch den Ekel vermittelten Existenzgewissheit:

"Jetzt weiß ich: Ich existiere – die Welt existiert –, und ich weiß, dass die Welt existiert. Das ist alles. Das ist alles. Aber das ist mir egal. Merkwürdig, dass mir alles so egal ist: das erschreckt mich." (E 140)

Ebenso wie in *Le Mur* den Protagonisten angesichts des Zum-Tode-Verurteilt-Seins aller Menschen die Empfindung überfällt, dass "kein Leben (...) etwas

wert" sei (W 306), ist auch Roquentin die Überzeugung von dem grundsätzlichen Wert der menschlichen Existenz abhandengekommen.

Besonders drastisch kommt die fehlende Ehrfurcht vor dem Leben der Anderen bei einem Restaurantbesuch des Ich-Erzählers zum Ausdruck. Dabei lässt er weder den Wert des fremden Lebens noch die Tatsache, dass nach einer Mordtat die übrigen Restaurantgäste auf ihm "herumtrampeln" würden, als Grund dafür gelten, seinem Gegenüber nicht das "Käsemesser (...) ins Auge [zu] bohren". Was ihn davon abhält, ist vielmehr die Tatsache, dass damit nur ein weiteres "überflüssiges Ereignis hervorgerufen" würde:

"Es gibt schon genug Dinge, die einfach so existieren" (E 140).

Imagination einer anderen Welt in der Kunst

Trotz seiner Überzeugung, dass es für keinen Existierenden einen Ausweg aus der Existenz geben kann, ist für Roquentin allerdings die Wahrnehmung einer "anderen Welt" möglich, in der "die Kreise, die Melodien ihre reinen und strengen Linien bewahren" (E 146). Diese Welt ist die Welt des Nichtexistierenden und damit auch des Nicht-Absurden:

"Ein Kreis ist nicht absurd, er erklärt sich sehr gut aus der Umdrehung einer Geraden um einen ihrer Endpunkte. Aber ein Kreis existiert auch nicht." (E 147)

So ist zwar "die Welt der Erklärungen und Gründe (...) nicht die der Existenz" (ebd.). Immerhin ist es dem Existierenden jedoch möglich, sich ahnungsweise eine Vorstellung von jener "anderen Welt" zu bilden. Eben hierauf beruht auch die Hoffnung, doch noch "von der Sünde zu existieren reingewaschen" werden zu können (E 198), von der Roquentin am Ende erfasst wird.

Angedeutet wird diese Hoffnung, als der Protagonist in einer Kneipe die Klänge seines Lieblingslieds hört. Dabei kommt ihm zum Bewusstsein, dass zwar all das, was zur Hervorbringung dieser Melodie notwendig ist, der Sphäre des "sinnlos Existierende[n]" zugehört: "die Platte wird verkratzt und nutzt sich ab, die Sängerin ist vielleicht tot". Die Melodie selbst wird jedoch "überhaupt nicht von dem leichten Krächzen der Nadel auf der Platte berührt". Sie befindet sich insofern "auf der anderen Seite der Existenz, in jener anderen Welt, die man von weitem sehen kann, aber ohne ihr je nahe zu kommen":

"Hinter dem Existierenden, das von einer Gegenwart in die nächste fällt, ohne Vergangenheit, ohne Zukunft, hinter diesen Klängen, die von Tag zu Tag zerfallen, zerkratzt werden und in den Tod gleiten, bleibt die Melodie dieselbe, jung und fest wie ein erbarmungsloser Zeuge." (E 196 f.)

Bezogen auf die Literatur ergibt sich hieraus für Roquentin die Hoffnung, "eine andere Art von Buch" verfassen zu können. Dessen zentrales Charakteristikum bestünde darin, dass man "hinter den gedruckten Wörtern, hinter den Seiten etwas ahnen" würde, "das nicht existierte, das über der Existenz wäre" (E 199).

3.3. Ethische und literaturtheoretische Schlussfolgerungen aus dem Existenzgefühl des Absurden bei Camus und Sartre



*Jean-Paul Sartre und Albert Camus bei einem Künstlertreffen nach der Aufführung des Theaterstücks "El deseo pillado por la cola" von Pablo Picasso;
Ausschnitt aus einem Foto von The Brassai Photograph, 1944*

Philosophie der Musik: Sartre, Schopenhauer, Wittgenstein

Die besondere Wirkung der Musik, die am Ende von *La Nausée* beschworen wird, ist vor Sartre schon von anderen Philosophen hervorgehoben worden. So zeichnet sie sich etwa für Arthur Schopenhauer dadurch aus, dass sie "nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen, oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt". Hieraus ergibt sich für ihn logischerweise, dass die Musik "auf den Willen, d.i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt". Indem die Musik somit "ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht", ohne den Umweg der Sprache oder bildliche Darstellungen, erweist sie sich als eine ganz und gar "selbstständige Kunst", die damit "die mächtigste unter allen ist" (Schopenhauer 1844: 526).

Die von Sartre hervorgehobene Besonderheit der Musik, einen künstlerischen Ausdruck jenseits der Sprache und der Welt der existierenden Dinge zu ermöglichen, lässt darüber hinaus auch an Ludwig Wittgensteins Konzept des "Unausprechlichen" denken. Dieses war für den Philosophen gleichbedeutend mit dem sich nur "zeigenden", aber nicht in Worte zu fassenden Mystischen (vgl. Wittgenstein, TLP 85: 6.522). Hierin lässt sich zugleich ein später Widerhall des platonischen Denkens sehen, also eines untergründig wirksamen Glaubens an das ewige Reich des Geistes bzw. der unveränderlichen Ideen, als dem festen, wesenhaften Kern hinter den sich ständig wandelnden Erscheinungen der Dinge.

Sartres existenzphilosophische Kunsttheorie in *Was ist Literatur?*

In seiner Schrift *Was ist Literatur?* (1947, dt. 1950) hat Sartre sein Denken später allerdings klarer von derartigen spekulativen Konzepten abgegrenzt und den Gedanken einer befreienden Wirkung der Kunst rein existenzphilosophisch begründet. Als "Endziel der Kunst" bezeichnet er es dort, die Welt zu "vereinnahmen, indem man sie so vorführt, wie sie ist, aber als wenn sie ihre Quelle in der menschlichen Freiheit hätte" (WiL 49).

Demnach könnte die Kunst dem Menschen dazu verhelfen, der Grundlosigkeit seiner Existenz zumindest momentweise zu entfliehen. Denn durch sie kann der Mensch die Welt im Geiste neu erschaffen und sie in diesem Sinne selbst "begründen". Dabei ist es nach Sartre "nebensächlich, ob der ästhetische Ge-

genstand das Produkt einer 'realistischen' (oder sich als solche ausgebenden) oder einer 'formalen' Kunst ist". Entscheidend sei, dass in beiden Fällen "die natürlichen Verhältnisse umgekehrt" würden. So erscheine beispielsweise ein Baum in einem Gemälde zwar

"zunächst als das Produkt einer kausalen Verkettung. Aber die Kausalität ist eine Illusion; sie wird zwar als eine Insinuation bleiben, solange wir das Gemälde betrachten, aber sie wird von einer tiefen Zweckmäßigkeit getragen werden: wenn der Baum an einen bestimmten Platz gestellt ist, so weil das übrige Gemälde *verlangte*, dass diese Form und diese Farben in den Vordergrund gestellt würden. Über die Ursächlichkeit der Phänomene erreicht also unser Blick die Zweckmäßigkeit als die eigentliche Struktur des Gegenstands, und jenseits der Zweckmäßigkeit erreicht er die menschliche Freiheit als ihre Quelle und ihre ursprüngliche Grundlage." (WiL 48)

Diese Deutung verändert auch den Blick auf die vom Kunstwerk im Rezipienten hervorgerufene "Affektion (...), die man gewöhnlich ästhetische Lust nennt und die ich für meinen Teil lieber ästhetische Freude nennen würde" (WiL 49). Sartre führt diese auf das Bewusstsein zurück,

"dass ich vereinnahme und verinnere, was das Nicht-Ich *par excellence* ist, da ich ja das Gegebene in einen Imperativ verwandle und die Tatsache in einen Wert: Die Welt ist *meine Aufgabe*, das heißt, die wesentliche und frei gebilligte Funktion meiner Freiheit besteht gerade darin, dass ich den einzigen und absoluten Gegenstand, der das Universum ist, in einer unbedingten Bewegung zum Sein kommen lasse." (WiL 50)

In diesem Sinn ist nach Sartre "jedes Gemälde, jedes Buch (...) eine Vereinnahmung der Totalität des Seins":

"Wenn der Maler uns ein Feld oder eine Blumenvase darbietet, so sind seine Gemälde offene Fenster auf die ganze Welt; jenen roten Weg, der zwischen den Kornfeldern verschwindet, verfolgen wir sehr viel weiter, als van Gogh ihn gemalt hat, zwischen andren Kornfeldern, unter andren Himmeln, bis zu einem Fluss, der sich ins Meer ergießt; und die tiefe Erde, die die Existenz der Felder und der Zweckmäßigkeit trägt, verlängern wir bis ins Unendliche, bis ans andre Ende der Welt. So zielt die schöpferische Handlung über die wenigen Gegenstände, die sie produziert oder reproduziert, auf eine totale Übernahme der Welt." (WiL 49)

Existenzialistische als engagierte Literatur

Über die Realisierung der jeweils eigenen Freiheit hinaus ist für das Kunstwerk Sartre zufolge auch die Anerkennung der Freiheit des Anderen konstitutiv. Dieser "Pakt zwischen den menschlichen Freiheiten" (WiL 50) vollzieht sich für ihn zunächst durch die sich wechselseitig voraussetzenden Freiheiten von Scheibenden und Lesenden im künstlerischen Produktions- und Rezeptionsprozess:

"Da der Schreibende eben durch die Mühe des Schreibens, die er sich macht, die Freiheit seiner Leser anerkennt und da der Lesende allein dadurch, dass er das Buch aufschlägt, die Freiheit des Schriftstellers anerkennt, ist das Kunstwerk, von welcher Seite man es auch nimmt, ein Akt des Vertrauens in die Freiheit des Menschen." (WiL 52)

Darüber hinaus ergibt sich laut Sartre die befreiende Wirkung der Literatur jedoch auch aus der spezifischen Form von Engagement, die er als kennzeichnend für sie ansieht. Dieses Engagement ist zunächst im existenzialistischen Sinn eines bewussten "Inter-esses", im Sinne eines bewussten Dazwischen- bzw. Inmitten-Seins, zu verstehen. Konkret bedeutet dies die bewusste Annahme des Involviertseins des Existierenden in seine Existenz.

Sartre bezeichnet das Schreiben in dem Zusammenhang auch als "eine bestimmte Art", "die Freiheit zu wollen". Wer einmal angefangen habe zu schreiben, sei folglich "wohl oder übel engagiert" (WiL 55). Diese Aussage versteht er ausdrücklich auch im politischen Sinn. Das soziale bzw. politische Engagement ergibt sich dabei für ihn notwendig aus dem existentiellen Engagiertein. Denn der künstlerische Aneignungsprozess der Welt zielt ja gerade darauf ab, dass "freie Menschen ihr gegenüber ihre Freiheit empfinden". Deshalb wäre es

"nicht denkbar, dass die Entfesselung von Hingabe, die der Schriftsteller hervorruft, zur Besiegelung einer Ungerechtigkeit verwendet würde und dass der Leser in den Genuss seiner Freiheit käme, wenn er ein Werk liest, das die Unterdrückung des Menschen durch den Menschen billigt oder akzeptiert oder auch nur zu verurteilen sich enthält." (WiL 53)

So ist nach Sartre bereits dem künstlerischen Akt selbst die Auflehnung gegen die Einschränkung der Freiheit Anderer inhärent. Daneben ergibt sich für ihn aus jedem literarischen Kunstwerk jedoch stets auch ein konkreter Handlungsimpuls zum Einsatz gegen gesellschaftliche bzw. politische Unterdrückung.

Dies liegt daran, dass Schreiben seiner Auffassung nach stets bedeutet, die Welt zu "enthüllen und sie zugleich der Hingabe des Lesers als eine Aufgabe [zu] stellen". Da sich "aber andererseits die reale Welt (...) nur dem Handeln offenbart, weil man sich nur darin fühlen kann, sofern man sie überschreitet, um sie zu verändern, fehlte es dem Universum des Romanciers an Dichte, wenn man es nicht in einer Bewegung, es zu transzendieren, entdeckte" (WiL 51). Ein solches "imaginäres Engagement im Handeln" (ebd.) ergibt sich für Sartre nun jedoch gerade nicht durch "erbauliche Reden oder durch tugendhafte Figuren". Vielmehr resultiert es ihm zufolge aus der "Hingabe" des Schriftstellers an sein Werk, in der sich seine Freiheit bezeuge. Diese bewirke, dass selbst dann, wenn er "eine ungerechte Welt schaffe und an der Existenz erhalte", dies in einer "Bewegung" geschehe, "die sie auf ihre Aufhebung hin überschreitet".

Die so verstandene Hingabe muss nach Sartre "das Gewebe des Buches selbst sein, der Stoff, aus dem Menschen und Dinge gemacht sind". Dadurch übertrage sie sich auf den Leser, der dann die "Welt mit ihren Ungerechtigkeiten" nicht mehr "mit Kälte betrachten", sondern sie mit seiner "Entrüstung beleben" werde. Dies, so Sartre, sei die Voraussetzung dafür, dass der Leser die Welt "mit ihrer Natur von Ungerechtigkeiten, das heißt von aufzuhebenden Missständen, enthüllen" und neu "schaffen" könne (WiL 51 f.).

Mit seiner Literaturtheorie entgeht Sartre so dem zweifachen Dilemma, wie es sich aus der Philosophie des Absurden ergibt. Erstens ist durch diese Konzeption von Literatur die aus der Einsicht in die Absurdität der Existenz zu gewinnende Freiheit nicht mehr rein negativ konnotiert. Sie erscheint vielmehr als Auftrag, die Welt in freier Hingabe an sie neu zu begründen. Daraus ergibt sich zweitens eine neue Wertigkeit des menschlichen Daseins, die zudem im künstlerischen Prozess, der die Freiheit des Anderen mit voraussetzt, unmittelbar erfahrbar ist.

Auf diese Weise trägt Sartres Kunsttheorie dazu bei, jenen "existentialistischen Humanismus" zu begründen, der darauf beruht, dass "die Entdeckung meines Innersten zugleich auch den Anderen, als eine mir gegenüberstehende Freiheit", enthüllt (EH 166). Dadurch kann ich gar nicht anders, als "gleichzeitig mit meiner Freiheit die der anderen zu wollen":

"Ich kann meine Freiheit nur zum Ziel machen, indem ich auch die der Anderen zum Ziel mache." (EH 172).²⁵

Camus' Roman *La Peste* als Metapher für existenzielle und politische Verblendung

Der Ansatz von Sartre, die aus der Einsicht in die Absurdität des Daseins abgeleitete Tatsache der eigenen Freiheit mit der Evidenz der Freiheit des Anderen zu verbinden, weist auch Parallelen zu Camus' Versuch auf, die Philosophie des Absurden mit humanistischen Prinzipien in Einklang zu bringen. So steht in seinem 1947 erschienenen Roman *La Peste* (dt. *Die Pest*, 1948) die Seuche zwar zunächst für "das Leben" selbst (P 181). Sich der "Pest" zu stellen, bedeutet daher auch, dem Absurden "ins Auge zu sehen" (MS 49). Und da der Einzelne sich der Absurdität seiner Existenz nicht entziehen kann, werden diejenigen, die vor der Pest zu fliehen versuchen, erst recht von ihr dahingerafft (vgl. u.a. 172 f.). Die Tatsache, dass man gerade dann an der Pest stirbt, wenn man sich dem Bewusstsein des eigenen "Verpestetseins" verweigert, wird jedoch in dem Buch ausdrücklich auch politisch verstanden. Wenn den "Verpesteten (...)" der menschliche Schlaf wichtiger als das Leben" ist (P 148), so schließen sie damit auch die Augen vor ihrem Eingebundensein in die diversen Wirkmechanismen der strukturellen Gewalt. Dieses manifestiert sich darin,

"dass selbst diejenigen, die besser sind als andere, es heute nicht mehr vermeiden können, zu töten oder töten zu lassen, weil das in der Logik liegt, in der sie leben, und dass wir in dieser Welt keine Bewegung machen können, ohne dabei Gefahr zu laufen, den Tod zu bringen." (P 149)

²⁵ Diese Position ist u.a. von Georg Lukács aus marxistischer Sicht kritisiert worden. In der Folge hat Sartre seine Ethik neu konzipiert und stärker mit marxistischen Überlegungen verknüpft. Das bedeutendste Zeugnis hierfür ist sein zweites philosophisches Hauptwerk, die *Kritik der dialektischen Vernunft* (1960, deutsche Übersetzung von Kapitel 1 1964, vollständig 1967). Im gegebenen Zusammenhang ist indessen allein Sartres Versuch von Interesse, die grundsätzliche Vereinbarkeit der Philosophie des Absurden mit einer humanistischen Ethik aufzuzeigen. Die einschlägigen Ausführungen von Lukács finden sich in seiner Schrift *Existentialismus oder Marxismus?* (1951). Eine Entgegnung auf Lukács hat später wiederum Gianni Vattimo (1990) formuliert. Ihm zufolge bietet der existenzialistische Humanismus Sartres durchaus eine geeignete Grundlage für eine postmoderne Ethik.

Die "Pest" dieser strukturellen Tötungslogik trägt jeder "in sich (...), weil kein Mensch, nein, kein Mensch auf der ganzen Welt frei davon ist" (ebd.). Dies zu erkennen, ist jedoch zugleich die Voraussetzung für die Einsicht, "dass diese Welt ohne Liebe eine tote Welt" (P 154) und der einzige "Weg (...) zum Frieden" das "Mitgefühl" ist (P 150).

Tendenziell wird damit die Absurdität des Daseins nicht mehr nur aus der existentiellen Situation des Menschen, sondern auch aus weltpolitischen Entwicklungen und der spezifischen Verfasstheit der jeweiligen Gesellschaft abgeleitet. Camus' Überlegung, dass die "Rückkehr zum Bewusstsein, die Flucht aus dem täglichen Schlaf (...) die ersten Schritte der absurden Freiheit" darstellen (MS 53), erhält vor diesem Hintergrund auch eine politische Bedeutung. Insofern nämlich die Absurdität nicht nur ein allgemeines Charakteristikum der Existenz ist, sondern sich auch aus der Art und Weise des Zusammenlebens der Menschen ergibt, ist die Auflehnung gegen sie gleichbedeutend mit dem Einsatz gegen jedwede Form von gesellschaftlicher Unterdrückung.

Mythologisierung soziohistorischer Entwicklungen?

Dabei ist allerdings zu beachten, dass die Pest in dem Roman als ein zwar periodisch wiederkehrendes, jedoch immer wieder vergehendes Unheil beschrieben wird – als eine "Krankheit", die "sich zurückzog, nachdem sie alle ihre Ziele erreicht hatte" (P 159). Dies lässt die Pest eher als ein Bild für das vorübergehende Aus-den-Fugen-Geraten der sozialen Ordnung erscheinen, wie es durch Formen von Gewaltherrschaft oder durch Kriege bewirkt wird.

Gleichzeitig ergeben sich jedoch aus der so verstandenen Seuche selbst auch wieder die Kraft zu ihrer Überwindung, da durch sie die Widerstandskräfte des Menschen gegen den "Pestbazillus" und damit ihr Wille, sich für den Frieden einzusetzen, gestärkt werden. In diesem Sinne wird auch am Ende des Romans, nachdem die Pest besiegt ist, festgestellt,

"dass der Pestbazillus niemals ausstirbt oder verschwindet, sondern jahrzehntelang in den Möbeln und der Wäsche schlummern kann, dass er in den Zimmern, den Kellern, den Koffern, den Taschentüchern und den Bündeln alter Papiere geduldig wartet, und dass vielleicht der Tag kommen wird, an dem die Pest zum Unglück und der Belehrung der Menschen ihre Ratten wecken und erneut aussenden wird, damit sie in einer glücklichen Stadt sterben." (P 182)

Durch diese Beschreibung erinnert die Pest an jene Seuchen, die dem Gott des Alten Testaments zur Bestrafung und Bekehrung der von ihm abgefallenen Menschen dienen. Damit aber wird nicht nur der durch die Pest bezeichneten sozialen Katastrophe implizit ein positiver Sinn unterlegt.²⁶ Gleichzeitig wird auch die Unvermeidbarkeit einer periodischen Wiederkehr der Pest angedeutet, was auf die Unmöglichkeit eines dauerhaften Friedens schließen lässt.

Eine solche Sichtweise ließe sich eventuell noch im Sinne einer realistisch-pessimistischen Sicht der menschlichen Geschichte rechtfertigen. Die damit einhergehende Mythologisierung soziohistorischer Entwicklungen erscheint allerdings – was auch Sartre an dem Werk kritisiert hat (s.o.) – nicht ganz unproblematisch. Denn sie erschwert ja gerade jenes Heraustreten aus dem "täglichen Schlaf" (MS 53), für das Camus sich sowohl in seinen Schriften als auch in seinem gesellschaftlichen Handeln so engagiert eingesetzt hat. Damit wird nicht nur das Erwachen zum vollen Bewusstsein der existenziellen Voraussetzungen des eigenen Daseins zur Utopie. Auch die Einsicht in das Verflochtensein des eigenen Lebens mit den Zusammenhängen struktureller Gewalt muss so notwendig rudimentär bleiben.

Literarästhetische Leerstellen bei Sartre und Camus

Die ethische Frage, ob sich aus der "absurden Freiheit" und der aus ihr folgenden Erkenntnis, dass es eine "allgemeine Moral" nicht geben kann (Sartre, EH 158), ein neuer Humanismus ableiten lässt, ist von Sartre und Camus somit auf je eigene Weise beantwortet worden. Das literarästhetische Problem, inwieweit sich in und mit einer Sprache, die sich dem Absurden verweigert, die Erfahrung des Absurden zum Ausdruck bringen lässt, hat indessen weder der eine noch der andere in befriedigender Weise gelöst.

Zwar wird in *La Nausée* die Problematik immerhin als solche benannt. Roquentin ist sich vollauf bewusst, dass er, wenn er sich "mit Wörtern herumschlägt", nicht zu den Dingen vordringt. Denn deren "nackte Existenz" (E 152) vermag er

²⁶ Dies lässt sich zwar konkret auf die Erfahrung des bedingungslosen Eintretens für einander und für die gemeinsam vertretene Sache zurückführen, wie es Camus in der Résistance erlebt hatte. Allerdings wird ja gerade diese mögliche historische Konkretisierung im Roman zu Gunsten einer parabolischen Verallgemeinerung der positiven Wirkung des Unglücks zurückgestellt.

nur "ohne Worte" (E 146) zu denken. Nichtsdestotrotz stellen seine Aufzeichnungen in ihrer Gesamtheit den Versuch dar, seine Erfahrungen in der von ihm selbst als hierfür unzureichend erkannten Sprache auszudrücken. Auch hindert ihn seine Bindung an diese augenscheinlich nicht daran, seine "Ekelanfälle" (E 140) gedanklich zu durchdringen und aus ihnen die Absurdität seines Daseins abzuleiten.

Dies impliziert entweder die Möglichkeit eines sprachunabhängigen Denkens oder unterstellt, dass es Roquentin möglich ist, die ihm durch die Alltagssprache gesetzten Grenzen durch eine Neuordnung des sprachlichen Materials zu überwinden. Auf Letzteres deuten in der Tat die zahlreichen Versuche Roquentins hin, seine Fremdheitsgefühle durch eine metaphorische Redeweise in Worte zu fassen. Diese kann ihre Wirkung jedoch nur dann entfalten, wenn man die konventionelle Verwendungsweise der jeweiligen sprachlichen Zeichen kennt und so die verfremdende Wirkung, die sich aus der semantischen Vermischung der Referenzen ergibt, nachvollziehen kann. Sie setzt somit ebenfalls die Bindung an die gewohnte sprachliche Realitätsvermittlung voraus, deren Segmente von ihr nur neu angeordnet werden. Die grundsätzliche Problematik einer Bindung des Denkens an Strukturelemente der Sprache – wie etwa Kausalität oder überhaupt Relationalität – bleibt damit hierbei unberücksichtigt.²⁷

Kann das Absurde in einer Sprache ausgedrückt werden, die sich dem Absurden verweigert?

Auch bei Camus spielt die Problematik der sprachlichen Vermittlung des absurdnen Existenzgefühls allenfalls eine untergeordnete Rolle. In *L'Étranger* ließe sich die weitgehend emotionslose Konstatierung des eigenen Zustands durch den Ich-Erzähler immerhin noch im Sinne eines Hinweises auf die Inadäquatheit der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten für sein inneres Erleben interpretieren. Auch ihn hindert dieses Dilemma indessen nicht daran, zu einer höheren

²⁷ Implizit folgt Sartre demnach der Annahme Kants, dass zentrale Kategorien der Umweltwahrnehmung durch den menschlichen Verstand vorgegeben seien. Die zentrale sprachkritische Frage, inwieweit diese Kategorien nicht lediglich durch die Sprache generiert werden, obwohl sie durch die Entwicklung des Wissens obsolet geworden sind, wird von ihm nicht gestellt.

Bewusstheit seiner Existenz zu gelangen und diesen Bewusstwerdungsprozess sprachlich zum Ausdruck zu bringen.

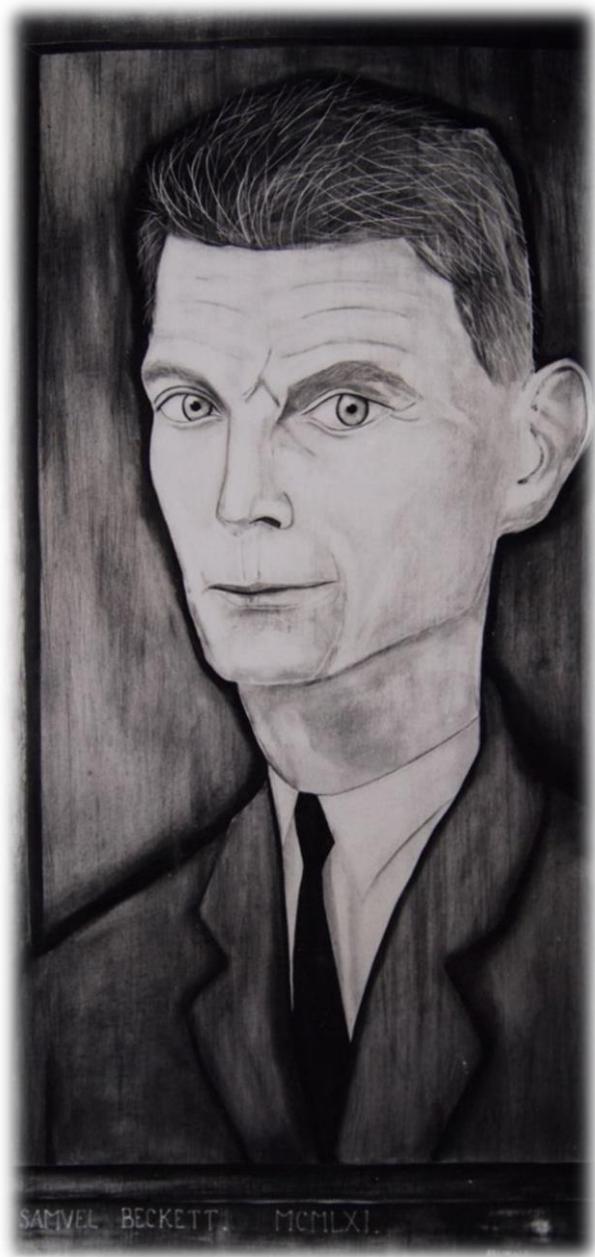
Hier sorgt freilich die begrenzte Ich-Perspektive noch dafür, dass der seiner Existenz unsichere Einzelne als solcher "zur Sprache kommt". Damit spiegelt sich in seiner Rede gewissermaßen das "vernunftwidrige Schweigen" der Welt (MS 29) wider. Für *La Peste* hat Camus dagegen einen auktorialen Erzähler gewählt. In seiner Fähigkeit, das Geschehen zu überschauen und zu ordnen, suggeriert dieser die Möglichkeit einer Sinn schaffenden Deutung der Wirklichkeit, was dem Existenzgefühl des Absurden strukturell widerspricht.

Auch Sartres spätere Literaturtheorie scheint sich eher von der Erfahrung des Absurden und seinem adäquaten sprachlichen Ausdruck wegzbewegen, als dieses Problem einer Lösung näher zu bringen. So impliziert die Idee einer "Vereinnahmung der Totalität des Seins" im Medium der Kunst (WiL 49) die Möglichkeit einer einheitlichen Deutung der Realität. Die Kunst erscheint damit als Rettungsanker für die an dem "vernunftwidrigen Schweigen" der Welt abprallende Sinnsuche des seiner Absurdität bewussten Einzelnen.

Auch wenn Sartre das "Endziel der Kunst" darin sieht, dass der Künstler die Welt "so vorführt, wie sie ist, aber als wenn sie ihre Quelle in der menschlichen Freiheit hätte" (WiL 49), bleibt hierbei die sich aus der Weltsicht des Absurden ergebende Sprachproblematik unberücksichtigt. Denn die Frage, "wie die Welt ist", müsste ja angesichts der Präformierung des Denkens durch eine das Absurde missachtende Sprache zunächst selbst problematisiert werden.

Ein von der Erfahrung des Absurden ausgehender Autor hätte insofern gerade den Zweifel am So-Sein der Realität zum Ausgangspunkt seines Schreibens zu machen. Eben dies ist in der Prosa Samuel Becketts der Fall.

3.4. Samuel Becketts Molloy-Trilogie



Reginald Gray: Porträt Samuel Becketts, Paris 1961 (Wikimedia commons)

Die Protagonisten: Molloy, Moran, Malone, Mahood

Becketts *Molloy*-Trilogie ist zwischen 1945 und 1950 in Paris entstanden. Die ersten beiden Teile, *Molloy* und *Malone meurt* (Malone stirbt) wurden 1951 veröffentlicht (dt. 1954 und 1958). Teil 3, *L'Innommable* (Der Unnennbare), erschien 1953 (dt. *Der Namenlose*, 1959).

Der erste Band der Trilogie zerfällt seinerseits noch einmal in zwei Teile. Protagonist des ersten Teils ist Molloy, der mit gelähmten Beinen im Bett seiner toten Mutter liegt und rekapituliert, wie er an diesen Ort gelangt ist. Im zweiten Teil erhält ein gewisser Moran von Gaber, einem Boten seines Chefs Youdi, den Auftrag, sich "mit der Angelegenheit Molloy zu befassen" (Mo 136). Konkret ist damit gemeint, Molloy aufzuspüren und auf ihn "in der einen oder anderen Art einzuwirken, je nach den Anweisungen" (Mo 188).

Der Protagonist des zweiten Bandes der Trilogie, Malone, ist ebenso wie Molloy bettlägerig. Den Tod vor Augen, erfindet er Geschichten, um sich "zu zerstreuen" (Ms 268). Seine am Ende auseinanderbrechenden Sätze, die schließlich in ein letztes "nichts mehr" (Ms 394) münden, legen nahe, dass er über dem Erzählen verstirbt.

Der Ich-Erzähler des dritten Bandes präsentiert sich selbst als denjenigen, "der schreibt": "Ich bin es, der schreibt" (N 410). Dabei gibt er sich als Schöpfer nicht nur der "Kreaturen" (N 408) der vorangegangenen Bände der Trilogie, sondern auch der Protagonisten früherer Werke Becketts zu erkennen. "Diese Murphys, Molloys und Malones"²⁸ hätten ihn, wie er sich nun selbtkritisch eingesteht,

"nur meine Zeit verlieren, mich umsonst leiden lassen, indem sie mir erlaubten, von ihnen zu sprechen, als ich nur von mir hätte sprechen dürfen, um schweigen zu können" (N 413).

Andererseits ist das Ich jedoch auch wieder das Objekt eines anderen Erzählers, den es selbst zunächst als Basilius, dann als Mahood bezeichnet:

"Er war es, der mir Geschichten über mich erzählte, für mich lebte, aus mir herausging, wieder zu mir kam, wieder in mich ging, mich mit Geschichten überhäufte." (N 421)

²⁸ Murphy, sein zweites längeres Prosawerk, verfasste Beckett zwischen 1933 und 1935 in London, wo das Werk 1938 auch veröffentlicht wurde. Die deutsche Fassung erschien 1958.

Mahoods Sprechen ist zugleich auch der Grund dafür, dass das Ich nicht zu sich selbst finden kann:

"Seine Stimme hörte nicht auf, für mich zu zeugen, als ob sie mit meiner verflochten wäre, und sie hinderte mich so, zu sagen, wer ich war, was ich war" (N 421 f.).

Wenn diese Stimme mittlerweile auch "weniger" geworden ist, so ist sie doch "immer noch hier". So bleibt dem Ich nichts anderes übrig, als darauf zu hoffen, dass sie eines Tages "restlos" aus seiner eigenen Stimme "verschwinden" werde (N 422).

Die strukturelle Verknüpfung der einzelnen Teile der Trilogie

Alle Teile der Trilogie sind – worauf schon die jeweils mit "M" beginnenden Namen der einzelnen Protagonisten hindeuten – auf das Engste miteinander verflochten. So verspürt Moran während seiner Suche nach Molloy "eines Nachts" plötzlich einen "stechende[n] Schmerz" im Knie und hat in der Folge ein steifes Bein. Er erleidet damit dasselbe Schicksal, das auch Molloy am Anfang seines Berichts zu beklagen hat (am Ende ist auch sein zweites Bein gelähmt).

Durch seine Suche nach Molloy scheint Moran sich diesem indessen nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich anzugeleichen. Als er am Ende wieder nach Hause zurückkehrt und feststellen muss, dass er mittlerweile "drückende Schulden" hat und "die Gesellschaft (...) den Strom abgestellt" hat, weist er deren Angebot zurück, ihn wieder mit Elektrizität zu versorgen. Sein lakonischer Selbstkommentar dazu: "So ein Mensch bin ich geworden" (N 242 f.).

Moran verzichtet somit freiwillig auf die Annehmlichkeiten jenes bürgerlichen Lebens, das auch der vagabundierende Molloy hinter sich gelassen hat. In diesem Sinne sagt er von sich auch, er werde es "nicht mehr ertragen", ein (bürgerlich lebender) "Mensch zu sein". Deshalb werde er dies auch "nicht mehr versuchen" (N 243).

Moran ist mit Molloy damit nicht nur durch seine Bewegungsunfähigkeit, sondern auch durch die Art seiner geistigen Betätigung verbunden. Dies gilt in ähnlicher Weise auch für die Verknüpfung Malones mit dem Protagonisten des ersten Bandes. Ein Beleg dafür ist etwa die Selbsteinschätzung, die Moran am

Ende des für seinen Chef Youdi verfassten Berichts über seine Suche nach Molloy zum Ausdruck bringt. Sein Empfinden, dass er "jetzt freier" sei, lässt sich unmittelbar auf jenen freien Umgang mit der Realität beziehen, wie ihn der Erzähler Malone in seinen Geschichten praktiziert. So deuten die letzten Sätze von Morans Bericht auch eine Infragestellung des Wahrheitsanspruchs der scheinbar unabänderlichen äußereren Realität an:

"Dann ging ich in das Haus zurück und schrieb 'Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben.' Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht." (N 243)

Molloys schmerzhafte Suche nach sich selbst

Die Grundkonstellation des zweiten Bandes – die eines im Angesicht des Todes Geschichten erfindenden Erzählers – knüpft indessen weniger an das Erleben Morans als an das Molloys an. Denn dessen beschwerliche Reise zu seiner Mutter erscheint letztlich als Chiffre für eine Auseinandersetzung mit den Grundbedingungen der eigenen Existenz, d.h. als eine Reise zu den eigenen Wurzeln.

Dies wird gleich zu Beginn seines Berichts deutlich, wenn er feststellt, er habe den Entschluss, seine Mutter zu besuchen, kurz vor dem Hören des "Angelus, das an die Fleischwerdung erinnert", gefasst (Mo 19). Dabei wird freilich die christliche Metaphysik vollständig auf den Kopf gestellt. Denn in *Molloy* geht es ja keineswegs um die Fleischwerdung Christi und die darin begründete Hoffnung auf ewiges Leben bzw. auf eine transzendente Dimension des irdischen Lebens. Im Mittelpunkt steht vielmehr der Erkenntnisprozess eines Ichs, das sich einer geistigen Welt zugehörig fühlt, sich dann jedoch sukzessive seiner fleischlichen Natur bewusst wird.

So erhält auch Molloys geplanter Besuch bei seiner Mutter eine unverkennbar metaphorische Komponente. Den Protagonisten treibt die "Notwendigkeit" an, "sobald wie möglich etwas Klarheit in diese Beziehung" zu bringen sowie "die passende Form dieser Klarheit und die wirksamen Mittel, sie zu schaffen", zu erkunden (Mo 120).

Welcher Art diese "Klarheit" in der Beziehung zu seiner "Mutter" sein soll, wird am Ende des Textes deutlich. Die konnotative Nähe zu "Erdmutter" oder "Mutter Natur" kommt hier deutlich zum Ausdruck. Zwar bewegt der Protagonist sich mit dem entscheidenden Schritt auf die Mutter zu aus dem Wald heraus, in

den er hineingeraten war. Gleichzeitig erkennt er eben dadurch jedoch, dass dieser Wald sein Leben war. Das Dickicht des Waldes steht damit hier für das Verwobensein in die Vielfalt der Daseinsbezüge, also für das Existieren. Den Wald zu verlassen ist daher gleichbedeutend mit der Annäherung an das eigene Grab:

"Der Wald endete in einem Graben, ich weiß nicht aus welchem Grund, und in diesem Graben liegend, erkannte ich, was mit mir geschehen war. Und ohne Zweifel hatte ich in dem Moment, als ich in ihn hineinfiel, die Augen geöffnet" (Mo 126).

So lässt "das Licht der Ebene" (Mo 126) den Protagonisten zwar 'blitzartig' die Struktur seiner Existenz erkennen: "Ich war mit einem Male in ihm" (dem Licht; ebd.). Der Weg zur Klarheit über die eigenen Wurzeln wird für Molloy jedoch "zu einem wahren Gang auf den Kalvarienberg, mit zahllosen Stationen und ohne Hoffnung auf die Kreuzigung" – und die mit ihr verbundene Vorstellung der Wiederauferstehung (Mo 108).

Der Bewusstwerdungsprozess findet dabei eine Entsprechung in der realen Dekomposition, die Molloy während der Reise an sich erlebt. So kann er sich am Ende, nachdem auch sein zweites Bein steif geworden ist, nur noch "platt auf dem Bauch liegend" fortbewegen. Er ist genötigt, seine Krücken als "Enterhaken" zu benutzen und sich mit ihnen voranzuziehen. Indem er sich "wie ein Reptil" fortbewegt, bezeugt er zugleich seine 'Erdverbundenheit'.

Selbstfindung als Reise in den Tod

Erdverbundenheit ist hier allerdings nicht emphatisch-positiv, sondern eher im Sinne eines Gebundenseins an die Erde zu verstehen. Die Assoziation deutet damit auf eine Antizipation des 'Wieder-zu-Erde-Werdens' hin. Dies zeigen die Analogien, die sich in dieser Hinsicht zu den folgenden Teilen der Trilogie ergeben. So erfindet der Ich-Erzähler in Band 3 den Namen "Worm" (Wurm) als Bezeichnung für das, was er sein werde, "wenn ich mich nicht mehr Mahood zu nennen brauche" (N 460).

Dies korrespondiert wiederum mit dem "Leiden", dessen "Opfer" Moran im Verlauf seiner Suche nach Molloy wird. Die "Schwäche" seines "eigenen Fleisches" nämlich spürt Moran gerade durch Schmerzen in jenem Teil seines Körpers, der von den Würmern als Erstes zerfressen wird: den "Eingeweiden". Dies

führt auch bei ihm dazu, dass er sich nur noch reptilienhaft ("gekrümmt") fortbewegen kann (Mo 229 f.).

Moran ist sich dabei allerdings nicht sicher, ob er sich seinen "Untergang" "bis ins Letzte vorgestellt" hat (ebd.). Molloy dagegen hat in dieser Hinsicht offenbar "die Schwelle überschritten". Dies zeigt der Anfang seines Berichts – der ihn in der Verfassung zeigt, in der er sich am Ende seiner Reise befindet:

"Alles verschwimmt. Noch ein wenig mehr, und man ist blind. Es sitzt im Kopf. Er tut nicht mehr mit, er sagt: Ich tue nicht mehr mit. Taub wird man auch, und die Geräusche werden schwächer. Kaum dass man die Schwelle überschritten hat, ist es so." (Mo 8)

Angesichts des schmerhaften Charakters dieser Antizipation der eigenen Dekomposition räumt Molloy ein, durchaus an der Sinnhaftigkeit seiner Reise zweifelt zu haben. Zuweilen sei er in Versuchung gewesen, "in jenem Wald zu bleiben", in dem "meine Mutter nicht (...) war" (Mo 121). Das Dunkel des Waldes – und damit des Nichtwissens – erhält dabei eine positive Akzentuierung. Deutlich wird dies auch an der bedrohlichen Konnotation, mit der das 'Licht der Erkenntnis' beschrieben wird. So spricht Molloy von dem "reißenden, fahl-schimmernden Strudel eines seltsamen Lichts", das ihn am Ende des Waldes erwarte (Mo 119).

Die Frage, warum er sich dennoch "Tag und Nacht in gerader Linie auf meine Mutter zu" und damit aus dem Wald heraus bewege (Mo 126), beantwortet er sich selbst damit, dass er "kein ausschließlich physisches Wesen" sei. Wäre er im Wald geblieben, so hätte er "das Gefühl gehabt, mich über einen Imperativ hinwegzusetzen". Dabei betreffen alle Imperative "die Beziehung zu meiner Mutter und die Notwendigkeit, so bald wie möglich etwas Klarheit in diese Beziehung zu bringen". Dies macht abermals deutlich, dass das mögliche Verweilen im Wald als Gegenteil des Erlangens von "Klarheit" zu verstehen ist.

Und nicht nur das. Schon die Vorstellung, den Wald nicht zu verlassen, führt zu dem "peinliche[n] Empfinden, gefehlt zu haben, ja beinahe im Zustand der Sünde zu sein" (Mo 119 f.). Erneut wird hier die christliche Symbolik mit Gedanken verbunden, die der christlichen Glaubenswelt diametral entgegengesetzt sind: Während in der christlichen Lehre die Sündhaftigkeit der Menschen gerade damit begründet wird, dass sie von dem 'Baum der Erkenntnis' geges-

sen haben, gilt es Molloy umgekehrt als "Sünde", sich der Einsicht in die Bedingungen seiner Existenz zu verweigern.

Die Trilogie als "Spiralbahn"

Wie Molloy selbst seinen Weg als "Spiralbahn" (Mo 94) beschreibt, sind auch die einzelnen Teile der Trilogie kreisförmig ineinander verschlungen. Sie bezeichnen dabei jeweils unterschiedliche Stufen der Auseinandersetzung mit dem eigenen Dasein. Am unteren Ende dieser Bewusstheitsskala steht fraglos Moran, der anfangs in einem "kleinen Korbstuhl" in seinem "Gärtchen" sitzt, sich an der "sonntägliche[n] Ruhe" erfreut (Mo 128) und so die "letzten Augenblicke des Glücks und des Friedens" (Mo 129) genießt.

Der Auftrag Youdis reißt ihn jedoch mit einem Mal aus dieser hermetisch gegen die Nachtseite der Existenz abgeschlossenen Welt heraus. Am Ende ist er nicht mehr derselbe Mensch, der er am Anfang seines Berichts war. Zwar kehrt er auf "ungefähr den gleichen Wegen", auf denen er fortgegangen war, wieder nach Hause zurück; aber "Wege ändern ihr Aussehen, wenn man sie in umgekehrter Richtung zurücklegt" (Mo 229). Während seiner Reise ist nicht nur sein Zuhause ein anderes geworden. Auch er selbst hat sich so stark verändert, dass er es nun "nicht mehr ertragen" (Mo 243) würde, seinen früheren Lebenswandel wieder aufzunehmen. Seine Bemerkung, er werde nun, nach Abschluss seiner Reise, "vielleicht (...) Molloy treffen" (Mo 242), lässt sich insofern durchaus im Sinne einer Anknüpfung an dessen Lebensweise verstehen.

Aufschlussreich ist in dem Zusammenhang auch eine Bemerkung von Molloy am Ende seines Berichts. Nachdem er seine jüngere Vergangenheit, die ihn auf den Weg zu seiner "Mutter" gebracht hatte, zu Ende beschrieben hat, tauchten – so heißt es dort – "andere Szenen meines Lebens vor mir auf" (Mo 127). Dies könnte man auch im Sinne einer Identität Morans und Molloys verstehen. Dabei würde "Moran" die fernere und "Molloy" die jüngere Vergangenheit des Erzählers bezeichnen.²⁹

Dies könnte auch als Erklärung dafür dienen, dass die Geschichte Molloys in der Trilogie vor der von Moran steht. Die Reihenfolge, in der die beiden Berichte dargeboten werden, wäre dann darin begründet, dass das erlebende Ich zu-

²⁹ Diese These wird u.a. von Barnard (1970: 32) vertreten. Dagegen betont Birkenhauer (1971: 92 ff.) stärker die Eigenständigkeit der einzelnen Protagonisten.

nächst die von Molloy repräsentierte Bewusstseinsstufe erreichen musste, um ganz zu begreifen, was mit ihm auf der früheren, durch Moran bezeichneten Stufe seiner Existenz geschehen war. Die Kreisbewegung, durch die beide Geschichten miteinander verbunden sind, ergäbe sich dann daraus, dass Moran sich einerseits auf die durch Molloy bezeichnete Existenzform zubewegt, andererseits aber diese Entwicklung erst in Worte gefasst werden kann, nachdem die durch Molloy bezeichnete Bewusstseinsstufe erreicht worden ist.

Beide Geschichten setzen sich so zum einen gegenseitig voraus. Zum anderen sind sie aber gemeinsam wiederum Voraussetzung für Band 2 der Trilogie. Dies bezeugt auch die am Ende seines Berichts geäußerte Vermutung Molloys, er sei wohl "ganz allein und seit jeher auf dem Wege zu meiner Mutter" gewesen (Mo 121). Aus der Tatsache, dass die Ankunft bei der Mutter mit der Einsicht in das eigene Schicksal – die sukzessive Dekomposition des Körpers – zusammenfällt, ergibt sich dabei eine eindeutige Verbindung zu Malone.

Malones erzählerische Selbstzweifel

Schon aus dem Namen "Malone" ("mal" + "alone"³⁰) lässt sich eine Anknüpfung an den von Molloy durchlaufenen Bewusstwerdungsprozess herauslesen. Der Gedanke des Alleinseins wäre dabei hier im Sinne der existentialistischen "Jemeinigkeit" des Todes (Heidegger) zu verstehen, wie sie bereits von Kierkegaard herausgestellt worden war.³¹ Das Aufgreifen des Gedankens einer "Rückkehr" zu "Mama" (Mo 125) kommt in Band 2 daneben auch darin zum Ausdruck, dass Malone das "Geborenwerden" als "meine jetzige Idee" bezeichnet (Ms 308).

Das von Molloy mit der Reise zu seiner Mutter verbundene Ziel, "Klarheit in diese Beziehung zu bringen" (Mo 120), wird in *Malone stirbt* allerdings bereits als erreicht vorausgesetzt. Malone ist sich der Tatsache, dass "Geborenwerden" stets auch Zum-Tode-Verurteilt-Sein bedeutet, voll bewusst. Anders als in Band

³⁰ Daneben ließe sich der Name auch auf die von Molloy gesuchte "Mama" (frz. "maman") beziehen; vgl. Mo 125: "Manchmal sagte ich 'Mama' – ohne Zweifel, um mich zu ermutigen."

³¹ Vgl. UN 303 f., wo Kierkegaard betont, dass die "Ungewissheit des Todes" "unmöglich im allgemeinen verstanden werden kann, falls ich nicht auch so ein Mensch im allgemeinen bin": "(...) dass *ich* sterbe, ist für mich gar nicht so etwas im allgemeinen". So etwas könne "mein Sterben" nur "für andere" sein. Zu Heideggers Auseinandersetzung mit dem "Sein zum Tode" vgl. *Sein und Zeit*, § 46 ff. (Heidegger 1927: 235 ff.).

1 der Trilogie stehen deshalb hier nicht mehr Dekompositionserfahrungen, sondern vielmehr die hieraus zu ziehenden Konsequenzen im Vordergrund.

Dabei gelangt Malone angesichts des unvermeidbaren Zersetztwerdens alles Lebendigen zu der Einsicht, dass "*nichts (...) wirklicher*" ist "*als nichts*" (Ms 264).³² Dies lässt ihn auch beständig an dem Sinn der von ihm erzählten Geschichten zweifeln. Zwar genießt er die Freiheit, "eine kleine Kreatur zu machen, nach meinem Ebenbild" (Ms 309) – und spielt so auf die prometheische Kraft an, sich im Bewusstsein des eigenen Zum-Tode-Seins selbst neu zu erschaffen.³³

Auf der anderen Seite bezeichnet er seine eigenen Geschichten jedoch selbst mehrfach als "langweilig" bzw. "jämmerlich" (vgl. Ms 257, 259, 262, 296). Der Grund dafür ist offenbar, dass er in seinen Geschichten die für ihn zentrale Wahrheit des "Nichts" nicht adäquat ausdrücken kann. Alle seine "Anekdoten[n]" (Ms 353) bleiben zwangsläufig an eine wie auch immer strukturierte äußere Realität gebunden. Folglich kreisen sie auch um Figuren, die sich – selbst wenn sie die Erfahrung der eigenen Dekomposition reflektieren – in dieser Realität als dem ihnen zugehörigen Umfeld bewegen.

So gibt Malone auch der Hoffnung Ausdruck, dass es nach seinem Tode "aus sein" werde "mit den Murphy, Mercier, Molloy, Moran und Malone und so wei-

³² Beckett spielt hier auf einen philosophischen Leitgedanken Demokrits an (vgl. Esslin 1985: 331).

³³ Das philosophische Hintergrundkonzept ist hier das heideggersche "Vorlaufen in den Tod" (vgl. Heidegger 1927: 262 ff.), im Sinne des Antizipierens des eigenen Sterbenmüssens. Das Konzept liegt auch dem Freiheitsbegriff Sartres zugrunde, erfährt dabei allerdings charakteristische Veränderungen. Während Heidegger den Tod als Strukturelement des Daseins ansieht, bezeichnet für Sartre der Tod gerade die dem Dasein gesetzte Grenze, die als solche kein Bestandteil der menschlichen Existenz mehr ist (vgl. SuN 937 f.). Diese scheinbar rein ontologische Differenz ist insofern auch ethisch von nicht zu unterschätzender Relevanz, als Heideggers Sicht des Todes eher jenem Stolz auf das eigene Sterben-Können Vorschub leistet, wie er etwa für den Schützengraben-Mystizismus eines Ernst Jünger charakteristisch ist. Demgegenüber leitet Sartre aus der prinzipiellen Möglichkeit, das eigene Dasein in Nicht-Sein zu überführen, indem die Grenze zum Tod überschritten wird, einen ethischen Rigorismus ab, der beispielsweise die Berufung auf einen Befehlsnotstand radikal ausschließt (vgl. SuN 950 ff.). Dies ändert allerdings nichts daran, dass bei beiden Denkern das Bewusstsein des eigenen Sterben-Müssens als zentrale Voraussetzung der geistigen Freiheit – und damit auch der Möglichkeit des Menschen, sein Dasein selbst zu "entwerfen" – erscheint.

ter, es sei denn, dass es jenseits des Grabs weitergeht" (Ms 323).³⁴ Dieser Satz weist zum einen zurück auf Band 1 der Trilogie sowie auf frühere Prosawerke Becketts, die so mit der von Malone repräsentierten Bewusstseinsstufe in Verbindung gebracht werden. Zum anderen weist er jedoch auch voraus auf den dritten Band der Trilogie, deren Ich-Erzähler er zu Malone in Beziehung setzt.

Diese Beziehung ist freilich nicht so zu verstehen, dass der "Unnennbare" bzw. "Namenlose"³⁵ nun etwa die "jenseits des Grabs" weiterlebende Seele Malones darstellen würde. Vielmehr scheint sich in ihm wiederum die nächsthöhere Bewusstseinsstufe zu manifestieren, die durch den von Malone bezeichneten geistigen Prozess erreicht worden ist. Die Wendung "jenseits des Grabs" wäre dann so zu verstehen, dass Malone am Ende – wie die beiden letzten Worte von Band 2 bezeugen ("nichts mehr", Ms 394) – das Bewusstsein der eigenen Dekomposition so stark verinnerlicht hat, dass er aufhört, in der für ihn charakteristischen – erzählenden – Weise zu reden.

Eben hieraus ergibt sich auch das Dilemma, vor das sich der Ich-Erzähler des dritten Bandes gestellt sieht. Dabei geht es um die Frage, wie 'jenseits des Erzählens' noch weitergeredet könne – wobei "reden" hier im Sinne einer die Existenz des Menschen in gültiger Weise zum Ausdruck bringenden künstlerischen Rede zu verstehen ist.

L'Innommable: Die Schwierigkeit, von sich selbst zu sprechen

Die Hoffnung des "Namenlosen", "die Vorstufen hinter mir zu haben" (N 399), erweist sich vor diesem Hintergrund von Anfang an als trügerisch. Denn zwar vermag er nun zu erkennen, dass "diese Murphys, Molloys und Malones" ihn daran gehindert haben, "von mir zu sprechen" (N 413 f.). Diese Erkenntnis ist

³⁴ Mit dem Namen "Mercier" spielt Beckett auf seinen ersten französischsprachigen, 1946/47 entstandenen Roman *Mercier et Camier* an, den er erst 1970 – also fast 20 Jahre nach dem Erscheinen von *Malone meurt* – zur Veröffentlichung freigab.

³⁵ Beide Übersetzungsvarianten haben etwas für sich: Die Unnennbarkeit betont stärker das Durchbrechen der sprachlichen Konventionen und die Annäherung an das "Unausprechliche" im Sinne Wittgensteins (TLP 85: 6.522; vgl. Teil II, Kap. 3.4.). Gleichzeitig klingt hierin auch die buchstäbliche "Unfassbarkeit" des in die Vielfalt seiner Daseinsaspekte zerfallenden Ichs an. Die Namenlosigkeit hebt dagegen auf das ab, was hieraus folgt: die "Abseitsstellung" in einer Gesellschaft, deren Ordnung auf der klaren Benennung von Personen und Dingen beruht.

jedoch untrennbar mit dem durch diese Figuren bezeichneten Erzählvorgang und dem damit einhergehenden Bewusstwerdungsprozess verbunden.

Folglich muss der Ich-Erzähler sich auch gleich zu Beginn eingestehen, "dass sie alle hier sind, von Murphy an jedenfalls". Die kurz darauf erfolgende Präzisierung, "dass *wir* alle hier sind" (N 399; Hervorhebung von mir), macht dabei deutlich, dass das Ich an die von ihm geschaffenen "Kreaturen" (N 408) eben deshalb gebunden bleibt, weil sie ein integraler Teil seines eigenen Bewusstseins sind. Dies zeigt auch die Vorstellung des Erzählers, Malone – für den bezeichnenderweise entfernte Ähnlichkeiten mit Molloy konstatiert werden (vgl. N 399) – kreise "um mich herum, wie der Planet um seine Sonne" (N 402). Die vom Ich imaginierten Gestalten erscheinen so als Spiegelungen seines Bewusstseins, die von ihm ebenso abhängen, wie es selbst an sie gebunden bleibt.

Dieses Bild eines geistigen Planetensystems lässt sich zunächst als Anknüpfung an die schon in den vorangegangenen Bänden der Trilogie beschriebene Kreisbewegung des Denkens ansehen. So sagt etwa Molloy über sich, sein Geist sei "ständig mit der Notwendigkeit" beschäftigt, "im Kreise zu gehen, ununterbrochen im Kreise zu gehen" (Mo 125). Er ist demnach ein Gefangener seiner eigenen Denkprozesse: "Ich bin niemals aus mir selbst herausgekommen" (Mo 90).

Das Gefangensein in starren Sprach- und Denkmustern

Dieses Gefangensein im eigenen Denken findet seine Begründung nun allerdings weniger in der Ausweglosigkeit der menschlichen Existenz selbst als vielmehr in dem Gebundensein an Vorstellungsformen, die dieser strukturell nicht entsprechen. Der Gedanke des Namenlosen, dass "diese Murphys, Molloys und Malones" ihn von sich selbst abgelenkt hätten, ist folglich in erster Linie im Sinne einer Prägung des eigenen Denkens durch die tradierten Deutungsmuster der Wirklichkeit zu verstehen. Diese haben zur Folge, dass auch die eigene Existenz nur in den Kategorien des tradierten Realitätsbegriffs wahrgenommen werden kann. Um zu sich selbst zu finden, ist es demnach notwendig, diesen Realitätsbegriff radikal in Frage zu stellen. Eben dies tut der "Unnennbare", indem er versichert:

"Ich werde nicht mehr von Körpern und Flugbahnen, von Himmel und Erde sprechen, ich weiß nicht, was das ist. Sie haben mir gesagt, erklärt, beschrieben, wie das alles ist, wozu es dient, tausendmal, einer nach dem anderen, bei den verschiedensten Gele-

genheiten, in vollkommener Übereinstimmung, bis ich den Anschein hatte, wirklich auf dem Laufenden zu sein." (N 442)

Als Medium, in dem sich diese unmerkliche Festlegung auf eine bestimmte Konzeption von Wirklichkeit vollzieht, erscheint in *L'Innommable* die Sprache. Sie wird folglich, in Umkehrung zentraler Positionen des abendländischen Denkens, als Faktor beschrieben, der Erkenntnis und Individuation behindert:

"Ah, sie haben mich gehörig zugerichtet, aber sie haben mich nicht dabei gekriegt, nicht ganz, noch nicht. Für sie zeugen, bis ich krepiere, als ob man an solchem Spiel krepieren könnte, das ist es, was ich für sie tun soll. Den Mund nicht auftun zu können, ohne sie zu proklamieren, als ihr Artgenosse, das ist es, wozu sie mich erniedrigt zu haben glauben. Mir eine Sprache eingetrichtert zu haben, von der sie sich einbilden, dass ich mich ihrer nie bedienen könnte, ohne mich zu ihrer Sippschaft zu bekennen, ein feiner Trick." (ebd.)

Da das Ich unhintergehbar an die sprachliche Vermittlung der Wirklichkeit und damit auch an die mit der Sprache tradierten Deutungsmuster der Realität gebunden bleibt, kann es nur versuchen, diese von innen heraus zu durchbrechen. Es muss sich also darum bemühen, das in der Sprache kristallisierte Denken mit den Mitteln der Sprache selbst zu überwinden. Nur so wäre dann auch eine unverstellte Sicht auf die eigene Existenz möglich:

"Über mich muss ich jetzt sprechen, selbst wenn ich es mit ihrer Sprache tun muss, es wird ein Anfang sein, ein Schritt zum Schweigen, zum Ende des Wahns, des Wahns, sprechen zu müssen und es nicht zu können, außer von Dingen, die mich nichts angehen, die nicht zählen, an die ich nicht glaube, mit denen sie mich überfüttert haben, um mich zu hindern, dass ich sage, wer ich bin, wo ich bin und dass ich tue, was ich tun muss." (ebd.)

Mahood und Basilius als personifizierte Sozialisationsinstanzen

Vor diesem Hintergrund ist auch die fortgesetzte Anwesenheit der "Murphys, Molloys und Malones" (s.o.) in der Welt des Ichs zu sehen. Sie zeugen von der Bindung an die gesellschaftlich vermittelte Realität, der das Ich – solange es

spricht – nicht entgehen kann.³⁶ Dies geht auch aus den Eigenschaften der Figur hervor, die das Ich in Band 3 als sein Alter Ego imaginiert. Die anfangs Basilius, dann Mahood genannte Figur tritt zunächst als Teil einer Gruppe von "Delegierten" (N 405) auf, die dem Ich die gesellschaftliche Sicht der Realität vermitteln. Sie erscheinen damit gewissermaßen als Gestalt gewordene Sozialisationsinstanzen.

Dem entspricht auch, dass das Ich sich nicht mehr sicher ist, ob es die "Delegierten" wirklich gesehen hat oder von ihnen "fernunterrichtet" worden ist. In jedem Fall seien sie es aber gewesen, "die mich rechnen und urteilen lehrten", die "mir Vorträge über die Liebe, über die Intelligenz" gehalten und auf diese Weise nach ihrem Bilde geformt hätten:

"Besonders einer von ihnen namens Basilius, glaube ich, flößte mir starken Widerwillen ein. Ohne den Mund zu öffnen, nur dadurch, dass er mich mit seinen vom vielen Sehen erloschenen Augen anstarrte, machte er mich jedes Mal ein wenig mehr zu dem, den er haben wollte. Schaut er mich aus der Finsternis, in der er hockt, immer noch an? Maßt er sich immer noch meinen Namen an, den sie mir angehängt haben, in ihrem Jahrhundert, beharrlich, von einer Jahreszeit zur anderen?" (N 406)

Die hier anklingende Identität von Ich und Basilius – der sich den Namen des Ichs "angemaßt" haben soll – tritt kurz darauf noch deutlicher hervor. Dabei handelt es sich um eine Passage, in der der Erzähler Basilius in "Mahood" umbenannt. Diesen führt er mit folgenden Worten ein:

"Er war es, der mir Geschichten über mich erzählte, für mich lebte, aus mir herausging, wieder zu mir kam, wieder in mich ging, mich mit Geschichten überhäufte. (...) Immer wenn er abwesend war, versuchte ich, mich wieder zu fassen, zu vergessen, was er mir gesagt hatte, über mich, über meine Missgeschicke, lächerliche Missgeschicke, schrullige Schmerzen, angesichts meiner wahren Situation, abscheuliches Wort. Aber seine Stimme hörte nicht auf, für mich zu zeugen, als ob sie mit meiner verflochten wäre, und sie hinderte mich so, zu sagen, wer ich war, was ich war" (N 421 f.).

"Basilius" bzw. "Mahood" erscheint so als Personifizierung des Anteils der gesellschaftlichen Vermittlung an der Ich- und Realitätswahrnehmung. Dieser wird von dem Ich als so dominant erlebt, dass es keine Möglichkeit sieht, die

³⁶ Die Kontinuität zu Malone ergibt sich auch dadurch, dass das Ich in derselben Weise "eine Geschichte von Mahood" (seinem Alter Ego) erzählt, um sich "auszuruhen" (N 422), wie Malone Geschichten erzählt, um sich "zu zerstreuen" (Ms 268).

internalisierte Fremdwahrnehmung aus dem Prozess der Selbstfindung herauszuhalten. Eben dies bringen auch die für sein Alter Ego gewählten Namen zum Ausdruck.

"Basilius" bedeutet "der Königliche". Der Name deutet damit das Unterworfensein des Ichs unter die herrschende Form der Wirklichkeitserfahrung an. Deinen Vermittlung erfolgt dabei nicht nur über die Sprache im engeren Sinn, sondern auch über eine weiter gefasste Kommunikation. Zu denken ist dabei etwa an die symbolische Sprache der Institutionen oder an die Rituale der Alltagskommunikation, die auch über Mimik und Gestik zum Ausdruck gebracht werden.

Bezeichnend ist auch die Begründung, die der Erzähler für die Umbenennung von Basilius in Mahood gibt. Abgesehen davon, dass sich in den identischen Anfangsbuchstaben wohl auch die Kontinuität der Figur zu **Malone** widerspiegelt, wird die Umbenennung damit motiviert, dass "Basilius (...) sich wichtig" mache (ebd.). Dies deutet darauf hin, dass der Name "Mahood" als eine Art Steigerungsform zu "Basilius" angesehen werden muss. In der Tat bezeichnet ja das Suffix "-hood" auch allgemein "the state or time of being".³⁷ Es stellt so einen unmittelbaren Bezug her zwischen der gesellschaftlichen Vermittlung von Ich- und Realitätswahrnehmung und dem Seinsbewusstsein des Einzelnen.³⁸

Soweit die Bindung an "Basilius" bzw. "Mahood" das Ich an seiner Selbstverwaltung hindert, erscheint es plausibel, dass es deren Stimme zum Schweigen bringen muss. Denn nur dann kann es zu einer unverstellten Sicht auf seine Existenz gelangen. Konkret führt dies zu dem Bemühen, all das zu verlernen, was dem Ich durch Basilius-Mahood "eingetrichtert" (406) worden ist. Erst wenn es – so legt der folgende Ausruf nahe – die gesellschaftlich vermittelten Deutungsmuster nicht mehr versteht, kann das Ich zu einem eigenen Verständnis seiner Realität vordringen:

"Teure Verständnislosigkeit, dir werde ich letzten Endes verdanken, ich zu sein." (N 443)

³⁷ Dictionary of Contemporary English: 541. Gütersloh 1985: Langenscheidt-Longman.

³⁸ Daneben erinnert "Mahood" allerdings auch an "mahout", eine Bezeichnung für indische Elefantenhalter und -reiter. Der Name greift so zugleich die Ironisierung des Herrschaftsanspruchs von Basilius auf. Diese klingt etwa in der Bemerkung des Erzählers an, Basilius mache sich "wichtig" (s.o.).

Namenlosigkeit als Widerstand gegen "lügnerische Redefiguren"

Diese Überlegung ist indessen nicht erst in *L'Innommable* das bestimmende Strukturprinzip. Bereits für Molloy ist der Widerstand gegen "lügnerische Redefiguren" (Mo 122) und das durch sie bedingte "trägerische Denken" (Mo 37) der zentrale Beweggrund seines Handelns. Auch er beklagt sich über den das Denken präformierenden Zustand einer "feige mit Namen belastete[n] Welt" (Mo 42). Dieser Zustand bedinge, dass sein "Auge (...) mit dem Spinngewebe des Denkens nur schlecht verbunden zu sein" scheine und er "für das, was sich oft sehr deutlich darin widerspiegelte, (...) schwer eine Bezeichnung finden" könne (Mo 68 f.).

Wenn Molloy beim Verhör durch einen Kommissar seinen Namen nicht gleich zu nennen weiß, so drückt sich hierin folglich auch der Widerstand gegen die Einbeziehung seiner Existenz in dieses Benennungs- und Kategorisierungssystem aus. Molloy hat nicht nur – wie Wolfgang Hildesheimer (FV 55) diese Passage deutet – "Mühe, die Sprache derer zu verstehen, die die Ordnung der Welt vertreten". Vielmehr setzt er sich, nicht anders als der Erzähler in *L'Innommable*, mit seiner "Verständnislosigkeit" (N 443) auch aktiv zur Wehr gegen den "Namen (...), den sie mir angehängt haben" (N 406).

Der Name erscheint hier als Signum der Subsumierung unter die Raster, durch die die Sprache den Einzelnen die Realität zu sehen zwingt. Die Eigenart von Molloys "Auffassungsvermögen, das erst nach mehrfachem Anklopfen einen Widerhall gab, oder das möglicherweise einen Widerhall gab, aber auf einer niedrigeren Stufe als die Urteilskraft", erscheint insofern als Akt des Widerstands. Es entspringt dem bewusst forcierten Verlernen der Alltagskommunikation und der durch sie präfigurierten Wahrnehmungsmuster:

"(...) die Worte, die ich hörte, und ich hörte sie infolge meines ziemlich scharfen Gehörs recht gut, vernahm ich beim ersten Mal, und selbst beim zweiten und oft sogar beim dritten Mal, als reine Laute, die kein Sinn belastete, und wahrscheinlich liegt hier einer der Gründe, warum jede Unterhaltung so unsagbar mühsam für mich war. Und meine eigenen Worte, die fast immer auf eine geistige Anstrengung zurückgehen mussten, kamen mir oft vor wie das Gesumme von Insekten. Und das erklärt, warum

ich so wenig redselig war; es fiel mir nicht nur schwer, zu verstehen, was andere zu mir sagten, sondern auch, was ich selbst zu ihnen sagte." (Mo 68)³⁹

Zeitweilig gelangt Molloy tatsächlich dahin, "dass ich vergesse, wer ich bin, und mich vor meinen Augen wie ein Fremder bewege". In solchen Situationen kommt ihm sogar "der Himmel anders" vor, "als er ist", und die Erde scheint ihm "falsche" – d.h. von der konventionellen Wirklichkeitswahrnehmung abweichende – Farben anzunehmen (Mo 57). Dennoch kann er selbst in diesen Augenblicken nicht einfach aus der Sprache austreten. Dies erklärt auch seine ambivalente Haltung zu dem Gedanken, "Sprechen" sei "Erfinden". Diesen formuliert er nur, um ihn gleich darauf zu widerrufen:

"Sprechen ist Erfinden. Falsch – ganz wie zu erwarten war. Man erfindet nichts, man glaubt zu erfinden, sich zu entkommen, aber man stammelt nur seine Lektion herunter, kleine Brocken einer Strafarbeit, die man gelernt und wieder vergessen hat." (Mo 42)

Schweigen als einziger Ausweg aus den Fesseln der Sprache

Mit der Zurückweisung der Möglichkeit, die Realität mit den Mitteln der Sprache neu erfinden zu können, stellt Molloy nicht nur das hoffnungsvolle Ende des Berichts von Moran in Frage, wo eben diese Freiheit angedeutet wird (s.o.). Seine Worte weisen zugleich voraus auf das notwendige Scheitern Malones, der sein Schreiben an dieser Prämisse ausrichtet.

Sein Versuch, die Realität erzählend neu zu "erfinden" (Ms 267), soll Malone dazu dienen, sein wahres Selbst "wiederzufinden" (Ms 309). Dies scheitert jedoch daran, dass auch er hierbei an die Sprache und an die durch sie bestimmte Realitätswahrnehmung gebunden bleibt. Alles, was er erreichen kann, ist ein radikaler Zweifel an der Wahrheit der ihm vermittelten Weltsicht. Dieser kommt etwa in der folgenden Passage zum Ausdruck. Über die Evozierung eines "in der Dämmerung des Morgenrots endenden Tag[es]" wird darin der Tag-Nacht-Rhythmus und damit die Zeit als Regulativ der Wirklichkeitswahrnehmung in Frage gestellt:

³⁹ Ähnlich hebt auch Malone hervor, er gehöre "nicht zu jenen, die auf den ersten Blick alles erfassen können, sondern ich muss lange hinschauen und den Dingen Zeit lassen für den langen Weg, der mich von ihnen trennt" (Ms 325).

"Einmal, als es völlig dunkel bei mir war, erwartete ich die Morgendämmerung mit einer leichten Ungeduld, da ich ihrer bedurfte, um gewisse Dinge zu tun, die ich schwerlich in der Dunkelheit tun kann. Und allmählich wurde es tatsächlich wieder hell, und ich konnte mit meinem Stockhaken die Dinge erreichen, die ich brauchte. Aber da erwies es sich, dass diese Helle gar nicht der Morgen, sondern der Abend war. Und die Sonne war, anstatt am Himmel immer höher zu steigen, wie ich erwartet hatte, im Begriff unterzugehen, und die Nacht, deren Ende ich auf meine Weise gerade begrüßt hatte, begann unerbittlich von neuem." (Ms 301)

Das Bewusstsein der fortgesetzten Bindung an die Strukturen der Sprache und das von ihr nahe gelegte Denken in Ketten von Ursache und Wirkung hatte schon Molloy darüber klagen lassen, dass er sich selbst ständig irgendwelche Motive zuschreiben müsse. Dabei könnte sich vielleicht "einfach irgendwo etwas geändert" haben, "was bewirkte, dass auch ich mich ändern musste" (Mo 122 f.). Malone träumt vor diesem Hintergrund folgerichtig davon, "dass das Subjekt sich vom Verbum entfernt und das Objekt irgendwo im Leeren landet" (Ms 321). In *L'Innommable* wird dieser Traum radikaliert zu dem Wunsch, "diese tote Sprache der Lebenden zum Schweigen zu bringen" (N 461).

Das Schweigen wird damit zum einen deshalb angestrebt, weil es die einzige Möglichkeit zur Überwindung der gesellschaftlich vermittelten Realitätswahrnehmung darstellt. Zum anderen erscheint es jedoch auch als adäquate Ausdrucksform für die Tatsache, dass der Mensch "zum Nicht-Dasein (...) zurückkehren" muss (Mo 58) und für ihn insofern "*nichts (...)* wirklicher" ist "*als nichts*" (Ms 264). Diesen Aspekt betont auch Hildesheimer, wenn er anmerkt, 'alle Prosa Becketts' sei "die Geschichte einer einzigen Reduktion". Das "Beckettsche Ich" spreche stets

"seiner Desintegration entgegen und damit seiner syntaktischen Auflösung, denn das Ich und seine Sprache sind identisch" (FV 56).

Selbst wenn sich allerdings, wie Ingeborg Bachmann (W 4: 236) anmerkt, "Becketts Ich" im "Gemurmel" verliert, so ist "die Nötigung zu reden (...) trotzdem da". Wenn sich das Ich auch "der Welt entzogen hat, weil es von ihr geschändet, erniedrigt und aller Inhalte beraubt wurde" (ebd.), so bleibt es doch auf ihre Sprache angewiesen, um sich dem Schweigen anzunähern.⁴⁰ Dadurch aber

⁴⁰ Ingeborg Bachmann interpretiert das Weiterreden des Beckettschen Ichs allerdings im Sinne eines "Heroismus" (W 4: 236), der dessen eigener Situationswahrnehmung kaum

bleibt dieses – und damit auch die mit ihm verbundene Erfahrung des Nichts – grundsätzlich unerreichbar.

Auch Molloys Traum von einer Aufhebung seiner Individualität ("Unteilbarkeit") ist deshalb zum Scheitern verurteilt. Die erträumte Selbstauflösung des Ichs, den Ausbruch aus dem Korsett der Form, die andere ihm gegeben haben, kann auch er lediglich mit Hilfe eines sprachlichen Gleichnisses evozieren:

"Manchmal vergaß ich nicht nur, wer ich war, ich vergaß mein Dasein. In solchen Zeiten war ich nicht mehr dieser geschlossene Kasten – dem ich es verdankte, dass ich mich so gut konserviert hatte –, sondern eine Wand fiel nieder, und ich ließ mich von sanften Stängeln und Wurzeln durchdringen, von Reishölzern, die schon seit langem kein Leben mehr in sich hatten und bald verbrannt werden würden, ich füllte mich an mit der Ruhe der Nacht und der Erwartung des Sonnenaufgangs" (Mo 67).

Das Ziel: "Reden, um nichts zu sagen"

Wenn der Erzähler sich wünscht, zu "reden, um nichts zu sagen" (N 413), so sind diese Worte folglich doppeldeutig. Sie können einerseits so verstanden werden, dass, wie in der oben zitierten Passage aus *Molloy*, redend etwas über das Nichts – bzw. das Nicht-mehr-Sein des redenden Individuums – ausgesagt werden soll. Andererseits klingt darin auch der Wunsch an, jede Anbindung an die Alltagskommunikation und den in ihr wirksamen Zwang, den Worten einen bestimmten Sinn beizumessen, zu vermeiden. "Nichts zu sagen", d.h. nichts Außersprachliches zu bezeichnen, könnte der Sprache aus dieser Perspektive einen Eigen-Sinn geben. Es würde der Vermittlung eines "non-sense" dienen, der als solcher auf das Nichts verwiese. Dieses Unterfangen hält das Ich in *L'Innommable* allerdings nicht für sehr erfolgversprechend:

"Reden, um nichts zu sagen, scheint jedoch unmöglich zu sein, man glaubt es zu erreichen, aber man übersieht immer etwas, ein kleines Ja, ein kleines Nein, genug, um ein ganzes Dragonerregiment auszurotten." (N 413)

gerecht wird. Denn diese ist ja gerade von der verzweifelten Einsicht in das Dilemma, noch im Austritt aus der Gesellschaft an deren Strukturen gebunden zu bleiben – und so "über mich selbst, im eigentlichen Sinn", keine Erkenntnis gewinnen zu können (N 458) –, geprägt. Das "Weiterreden" geschieht insofern weniger aus Heroismus als vielmehr schlicht deshalb, weil es keine Alternative dazu gibt.

Vollkommenes Schweigen ist demnach für den Menschen zeitlebens unerreichbar. Denn die Vorstellung eines solchen Schweigens ist an eine Verbildlichung des eigenen Nicht-mehr-Seins gebunden, wie sie sich in *L'Innommable* in der Figur des "Worm" (s.o.) ausdrückt. Diese ist jedoch selbst wieder sprachlich vermittelt und bleibt damit ebenfalls an die gesellschaftlich präformierte Realitätswahrnehmung gekoppelt. Der diese personifizierende Mahood und die Gestalt des Worm sind insofern untrennbar miteinander verbunden: Ohne Mahood ist Worm nicht denkbar, d.h. Mahood ist immer auch in der von Worm repräsentierten Vorstellung des Nicht-mehr-Seins präsent.

Umgekehrt ist Worm auch nicht mehr vorstellbar, wenn das Ich sich "nicht mehr Mahood zu nennen" braucht (N 460) und ganz in Worm aufgeht. Dann nämlich fehlt ihm das diesen hervorbringende Vorstellungsvermögen. Folglich würde, "wenn Mahood schwiege, (...) Worm auch schweigen" (N 461).

Wahres Schweigen lässt sich somit nur durch den faktischen Übertritt in den Zustand des Nicht-mehr-Seins, nicht aber mit den stets sprachlich vermittelten Möglichkeiten des existierenden Einzelnen realisieren. Der Versuch, sich mit den Mitteln der Sprache dem Schweigen anzunähern, wird von dem Erzähler in *L'Innommable* vor diesem Hintergrund explizit als "absurdes" Unterfangen bezeichnet:

"Dass man Unmögliches von mir verlangt, soll mir recht sein, was könnte man sonst von mir verlangen? Aber Absurdes! Von mir, den sie zur Vernunft gebracht haben." (N 461)

Auf der existenziellen Ebene ist Becketts Prosa des Absurden demnach von dem seiner eigenen Unmöglichkeit bewussten Versuch bestimmt, im Medium der Sprache das Schweigen und damit die Wahrheit der eigenen Existenz zum Ausdruck zu bringen. Das unausgesetzte Streben nach dem Unmöglichen ließe sich dabei als sisyphosartige "Auflehnung" gegen die Absurdität der eigenen Existenz im Sinne Camus' verstehen (vgl. Kap. 1).

Daneben enthält die *Molloy*-Trilogie jedoch auch ein konkreteres, gesellschaftskritisches Auflehnungspotenzial. Dieses ergibt sich daraus, dass die existenzielle Unsicherheit des Ichs immer wieder in Beziehung gesetzt wird zu den sprachlich vermittelten Scheinwahrheiten und Scheingewissheiten, die den Einzelnen an einer unverstellten Sicht auf seine Existenz hindern und so seine Selbstentfremdung forcieren.

Becketts erzählerischer Weg im Anschluss an die Molloy-Trilogie

Die Ankündigung des Erzählers aus *L'Innommable*, künftig "keinen zusammenhängenden Bericht" mehr schreiben zu wollen (N 458), lässt sich auch als programmatisch für Becketts eigene literarische Entwicklung im Anschluss an die *Molloy*-Trilogie ansehen. Dies verdeutlicht eine Aussage Becketts aus dem Jahr 1956: Nachdem sich in der *Molloy*-Trilogie am Ende 'alles aufgelöst' habe und "kein Nominativ, kein Verb, kein Akkusativ" mehr übrig geblieben sei, gebe es für ihn "keinen Weg weiter" (zit. nach Birkenhauer 1971: 102).

Diese Äußerung ist zunächst im Sinne einer grundsätzlichen Absage an das Erzählen zu verstehen. In der Tat ist Becketts auf die *Molloy*-Trilogie folgende Prosa von einer Radikalisierung der schon hierin zu beobachtenden Tendenzen gekennzeichnet. Dies gilt etwa für den Versuch, "durch den Wortklang Beziehungen innerhalb der Satzfolge herzustellen" (Birkenhauer, ebd.: 103).

Bereits die 1955 erschienenen *Textes pour rien* (dt. *Texte um Nichts*, 1962) haben "den gedanklichen, argumentierenden Satz aus seiner vordergründigen Bedeutung heraus auf eine andere Ebene: die der Poesie" (Birkenhauer 1971: 103). Als Beispiel hierfür führt Birkenhauer (ebd.: 102) den Anfang von Text IV an. Das poetische Element tritt darin durch den alternierenden Reim, der die einzelnen Teilsätze miteinander verbindet, besonders deutlich vor Augen:

"Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi?" ("Wohin ginge ich, wenn ich gehen könnte, was wäre ich, wenn ich sein könnte, was sagte ich, wenn ich eine Stimme hätte, wer spricht so und nennt sich Ich?" – W IV: 135)

Auch diesen Versuch, redend "nichts zu sagen" (N 413, s.o.), bezeichnet Beckett rückblickend jedoch als "gescheitert":

"Das allerletzte, was ich geschrieben habe – Texte um Nichts – war der Versuch, aus dieser Situation der Auflösung herauszukommen, aber er ist gescheitert. (...) Der Namelose hat mich in eine Situation gebracht, aus der ich mich nicht herausziehen kann." (zit. nach Birkenhauer 1971: 102).

Aus diesem Scheitern zieht Beckett nun allerdings keineswegs die Schlussfolgerung, dass künstlerische Betätigung sinnlos wäre. Bereits in der *Molloy*-Trilogie (vor allem in Band 2 und 3) deutet sich ja an, dass das Scheitern für ihn dem

künstlerischen Schaffen immanent ist. Daraus ergibt sich für Beckett die Notwendigkeit einer künstlerischen Gestaltung dieses Scheiterns. Wenn "Künstler sein" heiße, "scheitern wie kein anderer zu scheitern wagt", und "Scheitern seine Welt ausmacht", so bedeutet laut Beckett das "Verweigern" dieses Scheiterns "Desertion". Diese habe zur Folge, dass der betreffende Künstler nur noch "Kunstgewerbe" produzieren könne (BvV 11).

Folgerichtig spricht Beckett von der "Treue zum Scheitern" und fordert, dieses selbst zum "Bezugspunkt" der künstlerischen Tätigkeit zu machen. Das Streben nach dem Unmöglichen müsse selbst ein "Akt des Ausdrucks" werden, "und sei es auch nur seiner selbst, seiner Unmöglichkeit, seiner Notwendigkeit" (ebd.).

4. Deutschsprachige Prosa des Absurden



Dorothe (Darkmoon_Art): Buch vor einer Burg im Nebel (Pixabay)

4.1. Wolfgang Hildesheimers Frankfurter Poetik-Vorlesungen

Von zentraler Bedeutung für die deutschsprachige Prosa des Absurden sind Wolfgang Hildesheimers Frankfurter Poetik-Vorlesungen aus dem Jahr 1967. Darin hat der Autor sich ausführlich mit der "Wirklichkeit des Absurden" und der Struktur des "absurde[n] Ich[s]" auseinandergesetzt (FV 43 ff. und 82 ff.). Ein zentraler Bezugstext für Hildesheimer ist dabei Albert Camus' Essay über den *Mythos von Sisyphos*. Insbesondere beruft er sich auf Camus' Gegenüberstellung des fragenden Menschen und der "vernunftwidrig schweigenden Welt" (vgl. FV 50 f.). Zentral ist für ihn auch Camus' Plädoyer, dem Absurden "ins Auge zu sehen", sich also bewusst mit ihm auseinanderzusetzen (vgl. Kap. 1). Und wie Camus leitet auch Hildesheimer daraus keinen Fatalismus ab, sondern die Notwendigkeit einer sisypphoshaften Auflehnung gegen das Unabänderliche.

Wenn Hildesheimer von sich sagt, er fühle sich "im sogenannten 'Absurden' heimisch" (AT 13), so bezieht er sich hierbei zunächst ebenfalls auf die existenziell verstandene "Wirklichkeit des Absurden" (s.o.). Konkret versteht er hierunter die "Tatsache", "dass das Leben selbst zusammenhanglos und unlogisch ist" und der Mensch auf seine Frage nach dem Sinn des Daseins stets nur "absurde Ersatzantworten" erhält. Deren zentrales Kennzeichen sei, dass sie nichts anderes aussagen könnten als "die schmerzliche Tatsache, dass es keine wirkliche verbindliche Antwort gibt" (AT 17 f.).

Aufgabe der Prosa des Absurden⁴¹ – wie auch des Theaters des Absurden, das Hildesheimer in Deutschland ebenfalls entscheidend geprägt hat – ist es vor diesem Hintergrund, den Rezipienten in den Stand zu versetzen, dem Absurden "ins Auge zu sehen" (Camus, s.o.). Denn das gesellschaftliche Leben spielt sich für gewöhnlich "innerhalb der Grenzen eines logischen Systems" ab, in dem das Absurde nicht vorkommt (Hildesheimer, AT 18). So ist es im Alltag kaum möglich, sich der Absurdität des Daseins bewusst zu werden. Nach Auffassung Camus' und Hildesheimers, die hierin die zentrale Wahrheit der menschlichen Existenz erblicken, ist es ohne dieses Bewusstsein jedoch unmöglich, sich aus

⁴¹ Hildesheimer spricht auch von "absurder Prosa", weist jedoch selbst darauf hin, dass es eigentlich besser "Prosa des Absurden" heißen müsste, ebenso wie der Begriff "Theater des Absurden" korrekter sei als "absurdes Theater"; denn "nicht das Theater selbst ist absurd (...) – sondern es stellt das Absurde dar" (FV 83).

dem Zustand der Entfremdung, in den einen die "Ersatzantworten" des Alltags versetzen (Hildesheimer, s.o.), zu lösen.

Allerdings erschöpft sich die Prosa des Absurden nach Hildesheimer keineswegs darin, dass sie durch das vergebliche Fragen des Ich-Erzählers das "vernunftwidrige" Schweigen der Welt offenbart. Vielmehr enthüllt sie dabei ihm zufolge zugleich "die Tragikomik der Ersatzantworten", indem sie

"jene anprangert, die sich als Stellvertreter der Welt sehen und Ersatzantwortenerteilen, und indem sie jene verspottet, die sich nach den Ersatzantworten richten" (FV 54).



*Wolfgang Hildesheimer am Eingang zum Garten der Casa Gay im schweizerischen Poschiavo
Foto von Yvonne Böhler (Akademie der Künste, Berlin)*

4.2. Samuel Beckett und die deutschsprachige Prosa des Absurden



*Unbekannter Fotograf: Samuel Beckett und Franz Kafka, März 1964
Den Haag, Niederländisches Nationalarchiv (Anefo, Wikimedia commons)*

Beckett und Hildesheimer

Samuel Becketts Molloy-Trilogie weist zahlreiche Gemeinsamkeiten mit der deutschsprachigen Prosa des Absurden auf. Wenn Beckett von der "Treue zum Scheitern" spricht und fordert, dieses selbst zum "Bezugspunkt" der künstlerischen Tätigkeit zu machen (BvV 11), so erinnert dies etwa an Hildesheimers Feststellung, der Künstler des Absurden arbeite "unter der Voraussetzung, dass sich ihm das Ziel entzieht" (FV 60).

In der Tat betont ja auch Hildesheimer das notwendige Scheitern des Künstlers bei dem Versuch, Antworten zu erhalten auf "die Fragen, die das Objekt der Dichtung sind" (ebd.). Beckett nahe ist ferner Hildesheimers Absage an die "präfabrizierte Realität", welcher der Dichter des Absurden seine eigene "Landschaft übertragener Wirklichkeit" entgegensezze (FV 59).

Beckett und Ilse Aichinger

Dem beckettschen Denken verwandt ist auch Ilse Aichingers Auffassung, wonach die Sprache der Literatur grundsätzlich "die bestehende Sprache kontern" müsse,

"weil sie fort muss aus dem Rezept der Wahrheit in die Wahrheit, weil sie das Gegen teil von Etabliertheit sein muss, aus sich selbst" (Be 35, ähnlich Be 32).

Dieses Sich-Verweigern gegenüber dem "Rezept"-Charakter der Wahrheit, wie er der "etablierte[n] Sprache" immanent ist, ist für Aichinger ein zentraler Beweggrund ihres Schreibens. Ganz im Sinne Becketts geht dies bei ihr einher mit dem "Versuch, zu schweigen", als den sie ihr Schreiben allgemein charakterisiert (Be 32). Für ihre These, dass "die Stille zugenommen hat in den Texten", beruft sich Aichinger denn ausdrücklich auch auf Beckett (Be 34).

Dabei geht sie allerdings davon aus, dass das Schweigen "nicht etwas Leeres, sondern etwas Erfülltes ist". Es hänge "eng mit dem Tod" – "einem erfüllten Tod" – zusammen (Be 56). Hierin klingt eher die von Hildesheimer zum Ausgangspunkt der Prosa des Absurden erklärte Paradoxie des sich in der Annäherung an ihn entziehenden "Urtexts" an (vgl. Hildesheimer, FV 59 f.).

Der unerreichbare "Urtext"

Hildesheimer bezieht sich für diesen Gedanken auf eine Rede Günter Eichs, des langjährigen Lebensgefährten von Aichinger.⁴² Eich fasst darin seine Skepsis gegenüber der Fähigkeit des Menschen, die Realität adäquat erfassen zu können, in die Worte:

"Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen. Aus dieser Sprache, die sich rings um uns befindet, zugleich aber nicht vorhanden ist, gilt es zu übersetzen. Wir übersetzen, ohne den Urtext zu haben. Die gelungenste Übersetzung kommt ihm am nächsten und erreicht den höchsten Grad an Wirklichkeit" (Eich 1956: 613; vgl. Hildesheimer, FV 48).

Der Gedanke des Bemühens um die Rekonstruktion dieses verlorenen "Urtexts" enthält trotz der resignativen Untertöne, die sich in seinen Ausdruck mischen, ein hoffnungsvolles Element. Zwar bezeichnet Hildesheimer "nicht das Auffinden des Urtextes, sondern das Sich-Abfinden damit, dass er nicht gefunden wird" als "Ansatzpunkt der absurd Prosa" (ebd.). Allein schon die Idee eines solchen 'Urtexts' enthält jedoch ein utopisches, die "objektivierte Verzweiflung" (FV 58) dieser Prosa abmilderndes Element.

Unterschiedliche Konzeptionen des Nichts

Derartige utopische Elemente sind der Prosa Samuel Becketts fremd. Zwar finden sich auch bei ihm Passagen, die das Faktum der Dekomposition positiv zu besetzen scheinen, indem sie es mit dem Gedanken einer Auflösung des Ichs in der Einheit des Seins assoziieren (vgl. Mo 67). Allerdings ist es gerade das zentrale Charakteristikum der Trilogie, dass derartige Versuche, das Nichts gleichnishaft in der Sprache widerzuspiegeln, sukzessive dekonstruiert werden.

Wenn der Erzähler in *L'Innommable* "diese undurchdringliche Leere" um ihn als einzige Realität anerkennt, so ist dies eben nicht, im Sinne der Mystik, als negativer Ausdruck eines positiv nicht zu fassenden Absoluten zu verstehen. Viel-

⁴² Es handelt sich dabei um Eichs Rede *Der Schriftsteller vor der Realität*, die dieser im Juni 1956 bei einem Treffen deutscher und französischer Schriftsteller in Vézelay/Burgund gehalten hatte (vgl. Eich 1956).

mehr ist es ganz wörtlich als Ausdruck des sprachlichen (und damit auch erkenntnismäßigen) Scheiterns an der Realität der eigenen Existenz gemeint:

"Es gibt nichts als mich, von dem ich nichts weiß, es sei denn, dass ich nie von ihm gesprochen habe, und dieses Schwarz, von dem ich auch nichts weiß, es sei denn, dass es schwarz ist, und leer." (N 414)

Das Nichts ist damit bei Beckett anders konnotiert als bei den deutschsprachigen Autoren des Absurden. Nichtsdestotrotz kreisen die Werke hier wie dort um eben dieses Nichts, und zwar in beiden Fällen im vollen Bewusstsein der Unerreichbarkeit des schreibend anvisierten Ziels

Natürlich ergibt sich bei einer genaueren Betrachtung des Werks der einzelnen Autoren ein differenzierteres Bild (s.u.). Bei vielen haben sich zudem im Laufe ihres Lebens die geistigen Haltungen und die damit verbundenen literarischen Ansätze verändert. So scheint sich etwa Ilse Aichinger in ihrer späteren Prosa stärker an Becketts Position anzunähern. Ein Beleg dafür ist ihre Aussage, "niemand" könne "von mir verlangen, dass ich Zusammenhänge herstelle, so lange sie vermeidbar sind" (SW 12). Dies erinnert deutlich an die Weigerung des Erzählers aus *L'Innommable*, einen "zusammenhängenden Bericht" zu schreiben (N 458).

Musikförmige Sprache: Die Sprache und das "Unaussprechliche"

Auch für Becketts Versuche, die Wörter teilweise aus ihren außersprachlichen Verweisungszusammenhängen herauszulösen und über die Anlehnung an poetisch-musikalische Strukturen auf das "Unaussprechliche" hinzudeuten, gibt es Analogien in der deutschsprachigen Prosa des Absurden. So haben sich sowohl Thomas Bernhard als auch Wolfgang Hildesheimer und Ingeborg Bachmann ausdrücklich dazu bekannt, in ihrem literarischen Schaffen an musikförmige Strukturen anzuknüpfen.

Thomas Bernhard etwa hat einmal betont, dass für ihn "zuallererst die musikalische Komponente zählt und dass erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle" (Ges 109). Ähnlich führt Wolfgang Hildesheimer aus, er habe sich für *Tynset* – jenes 1965 veröffentlichte Erzählwerk⁴³, in dem er erstmals sein Ideal

⁴³ Angesichts von Hildesheimers dezidierter Zurückweisung des Romanbegriffs und der mit ihm verbundenen literarischen Konzepte (vgl. FV 57 f.) verbietet sich die Anwendung die-

einer monologischen Prosa erprobt hat – von dem musikalischen "Rondo" anregen lassen (AÜT 385). In der Tat lässt sich das Prosastück – ebenso wie sein musikalisches Vorbild – in eine Reihe von Nebenthemen untergliedern, die sich kontrapunktisch und variierend um ein immer wieder angeschlagenes Hauptthema gruppieren.

Auch Ingeborg Bachmann hat für ihren Roman⁴⁴ *Malina* auf musikalische Kompositionsprinzipien zurückgegriffen. Nicht nur ist, wie die Autorin hervorhebt, "der Schluss (...) fast wie eine Partitur geschrieben" (Gul 75). Vielmehr erinnert auch die Art, wie bestimmte Motive hier immer wieder neu variiert und miteinander verknüpft werden, an das Komponieren von Musik. So stellt Bachmann selbst in einem Interview fest, sie habe "erst beim Korrigieren oder beim Versuch, einige Dinge zu streichen, gesehen (...), wie verzahnt es ist, dass es fast keinen Satz gibt, der sich nicht auf einen anderen Satz bezieht". Von "Komposition" könne man in Bezug auf *Malina* daher "in einem doppelten Sinn" – im literarischen wie im musikalischen – sprechen (Gul 96).

In ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen aus dem Jahr 1959/60 hat Bachmann sich im Rahmen ihrer Überlegungen über den Zusammenhang von Musik und Dichtung zudem ausdrücklich auf Samuel Beckett bezogen. Die Musik erscheint dabei als Möglichkeit der Selbstbefreiung des Ichs aus den Fesseln starrer Denkstrukturen. Dadurch dokumentiert sich in ihr der absurde Selbstbehauptungswille des Einzelnen angesichts einer dem eigenen Dasein inhärenten Auflösungstendenz, wie Bachmann ihn in Becketts Molloy-Trilogie – speziell in *L'Innommable* – verwirklicht sieht (vgl. W 4: 237).

ses Terminus in Bezug auf Hildesheimers Werke. Dass im Klappentext zu *Masante* – dem 1973 erschienenen Nachfolgeband zu *Tynset* – die Bezeichnung "Roman" anfangs fehlte, später jedoch ergänzt wurde, hängt auch damit zusammen, dass dieses Werk nach Hildesheimers eigener Auffassung "mehr Roman geworden" ist, "als Tynset es gewesen ist". Dennoch legt er auch hier Wert auf die Feststellung, dass "nicht ich (...) das Buch Roman genannt" habe. Vielmehr gehe diese Bezeichnung auf eine entsprechende Anfrage des Verlags zurück (vgl. G 6: 287).

⁴⁴ Wie Hildesheimer steht auch Bachmann dem mit realistischen Schreibweisen assoziierten Romanbegriff kritisch gegenüber. So betont sie ausdrücklich, *Malina* sei "kein Roman", sondern schlicht "ein einziges langes Buch" (Gul 66). An anderer Stelle mokiert sie sich über die Versuche, *Malina* mit der Romanform in Verbindung zu bringen, mit den Worten, man habe "vielleicht nie so recht gewusst, was ein Roman ist" (Gul 107). Insgesamt scheint sie diesen Etikettierungsversuchen allerdings keine große Bedeutung beigemessen zu haben. So spricht sie im selben Zusammenhang selbst von "meinem Roman" (vgl. ebd.).

Beckett und Thomas Bernhard

Das Bemühen der beckettschen Erzähler, die Sprache mit den Mitteln der Sprache zu transzendieren, findet ebenfalls eine Parallele in der deutschsprachigen Prosa des Absurden – speziell im Erzählwerk Thomas Bernhards. Dabei ist vor allem an die atemlose Rede der frühen, dem Wahnsinn nahen Protagonisten in Bernhards Prosa zu denken (etwa den Maler Strauch aus *Frost* oder Fürst Saurau aus *Verstörung*). In ihrer Eigenart, die etablierten Sinnzusammenhänge rendend zu zerstören und eben damit auf das von diesen Verschwiegene hinzudeuten, weisen diese Figuren deutliche Anklänge an das verzweifelt gegen sein Nicht-schweigen-Können anredende beckettsche Ich auf.

Die – freilich etwas abschätzig wirkende – Titulierung Bernhards als "Alpen-Beckett" (vgl. u.a. Bernhard, Ges 96) wäre aus dieser Perspektive nicht nur in inhaltlicher Hinsicht vertretbar. Sie ließe sich vielmehr auch formal begründen – und zwar gerade auch in Bezug auf die Prosa, und nicht, wie sonst üblich⁴⁵, im Sinne von Parallelen zu dem dramatischen Werk Becketts.⁴⁶

Beckett und Franz Kafka

Auch zwischen dem Werk Kafkas und der Prosa Becketts lassen sich eine Reihe von Gemeinsamkeiten finden. In Bezug auf die Molloy-Trilogie fällt hier etwa das fruchtlose Im-Kreis-Gehen der Protagonisten ins Auge. Zudem ergeben sich in erzählstrukturellen Details deutliche Parallelen. So erinnert etwa die Plötzlichkeit, mit der Moran von anonymen Instanzen aus seiner bürgerlichen Sorglosigkeit herausgerissen wird, an Kafkas *Prozess*. Gleicher gilt für die Tatsache, dass der Bote Gaber von den Mitteilungen, die er zu überbringen hat, "nichts (...) verstand" (Mo 147). Hildesheimer schlussfolgert hieraus, dass "das autoritäre System der mächtigen ubiquitären Antwort-Versager Becketts mit dem Kafkas verwandt ist" (FV 56).⁴⁷

⁴⁵ Vgl. die von Höller (1993: 70 und 185 f.) zusammengestellten Zitate aus Rezensionen zu Werken Bernhards.

⁴⁶ Der zentrale Bezugspunkt für Bernhards das "Unaussprechliche" andeutende Schreibweise ist allerdings – ebenso wie im Falle Ingeborg Bachmanns – wohl eher die Philosophie Ludwig Wittgensteins (vgl. Teil II, Kapitel 3.4.).

⁴⁷ Auch die folgende Passage aus Kafkas *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg* ließe sich zu der Figur des Boten Gaber in Beziehung setzen: "Es wurde ihnen die Wahl gestellt, Könige oder der Könige Kuriere zu werden. Nach Art der Kinder

Schließlich könnte man auch den Namen "Gaber" als "Anklang an Gabriel" deuten und den Namen von dessen Chef Youdi als assoziativen Verweis auf "Jude" oder "Jehova" verstehen. (Birkenhauer 1971: 95). Anders als bei Kafka, wo eine solche Deutungsweise zumindest nicht ausgeschlossen ist, lässt dies jedoch nicht auf einen religiösen Hintergrund der von Moran zu erfüllenden Aufgabe schließen. Dass das Ich bei Beckett sein Herausgerissenwerden aus dem gewohnten Alltagsleben in der Weise eines religiösen Angerufenwerdens beschreibt, bezeugt vielmehr nur die in der gesamten Trilogie immer wieder beklagte Verwurzelung in den "Lehren", die man ihm mit der Sprache "eingetrichtert" hat (N 406, 442).

Anders als für Josef K. in Kafkas *Prozess*, ist denn auch für das Ich der beckettschen Trilogie der Leidensweg mit der Annahme des eigenen "Zum-Tode-Verurteilt-Seins" noch nicht zu Ende. Stattdessen mündet er in die Einsicht, nicht über die geeigneten Mittel für den Ausdruck – und damit auch den geistigen Nachvollzug – dieses Faktums zu verfügen.

So enthält die Annäherung an die Wahrheit der eigenen Existenz hier auch kein befreiendes Element. Im Vordergrund steht vielmehr das Bewusstsein von der Unerreichbarkeit dieser Wahrheit – und damit auch die Einsicht in den notwendig fragmentarisch bleibenden Charakter der eigenen Selbstfindung.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zum Werk Franz Kafkas ergibt sich durch die für Becketts Prosa charakteristische Verknüpfung des Existenzgefühls des Absurden mit radikaler Sprachskepsis. Zwar sind sprachskeptische Überlegungen auch dem Denken Kafkas nicht fremd. Dies bezeugt etwa Kafkas Äußerung, die Sprache könne "für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise (...) gebraucht werden, da sie, entsprechend der sinnlichen Welt, nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt" (B 34, Nr. 57). Die grundsätzliche Möglichkeit, Fragen der menschlichen Existenz im Medium der Literatur zu verhandeln, wurde von Kafka jedoch nicht bestritten.

wollten alle Kuriere sein. Deshalb gibt es lauter Kuriere, sie jagen durch die Welt und rufen, da es keine Könige gibt, einander selbst die sinnlos gewordenen Meldungen zu. Gerne würden sie ihrem elenden Leben ein Ende machen, aber sie wagen es nicht wegen des Diensteides." (B 33, Nr. 47)

4.3. Das Absurde im Werk von Franz Kafka



Unbekannter Fotograf: Franz Kafka (1917); Wikimedia commons

Kafka und Camus

In Kafkas *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, die ab 1917 entstanden sind, findet sich u.a. ein Aphorismus, in dem es heißt:

"Früher begriff ich nicht, warum ich auf meine Frage keine Antwort bekam, heute begreife ich nicht, wie ich glauben konnte, fragen zu können. Aber ich glaubte ja gar nicht, ich fragte nur." (B 33, Nr. 36)

Diesem Verlaufsschema einer sich sukzessive steigernden Desillusionierung scheint in der Tat ein Großteil der Werke Kafkas zu folgen. Sowohl im *Prozess* als auch im *Schloss* müssen sich die Protagonisten am Ende damit abfinden, keine Antworten auf ihre Fragen zu erhalten. Wie Josef K. bis zum Schluss nicht erfährt, wer ihn schuldig gesprochen hat und worin seine Schuld besteht, gelingt es auch dem Landvermesser K. nicht, das Schweigen der Schlossherren zu seiner angeblichen Berufung zum Landvermesser des Dorfes zu brechen.

Beide Werke illustrieren damit in exemplarischer Weise die von Camus beschriebene Grundkonstellation des Absurden, bei der das Fragen des Menschen nach dem Sinn seines Daseins an dem "vernunftwidrigen" Schweigen der Welt abprallt (vgl. Camus, MS 29). So verwundert es auch nicht, dass Camus sie im Anhang zu seinem *Versuch über das Absurde* als Beispiele für einen literarischen Ausdruck des Absurden anführt. Insbesondere im *Prozess* sieht er das Absurde sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht auf so kongeniale Weise literarisch gestaltet, dass er "sein Gelingen" für "vollkommen" hält (MS 106):

"Absurd ist, dass die Seele einem Körper angehören soll, über den sie so maßlos weit hinausgreift. Wer diese Absurdität darstellen will, der muss sie in einem Spiel gleichlaufender Gegensätze lebendig machen. So drückt Kafka die Tragödie durch das Gewöhnliche, das Absurde durch das Logische aus." (MS 104)

Der *Prozess* bringt die absurde Konstellation des menschlichen Daseins nach Camus daher in vorbildhafter Weise zum Ausdruck. Dies liegt für ihn vor allem daran, dass in dem Roman zwar am Ende "das Fleisch triumphiert" (MS 106), gleichzeitig aber bis zum Schluss eine "unausgesprochene Auflehnung (sie ist es, die beschreibt)" spürbar bleibe. Dadurch führe "die hellsichtige, stumme Verzweiflung" nicht zur Resignation, sondern bleibe als "schöpferische[s] Ele-

ment" wirksam. Dies bezeuge die "erstaunliche Freiheit (...) der Figur" trotz objektiv auswegloser Lage (ebd.).

In formaler Hinsicht bringt der *Prozess* aus Camus' Sicht das Absurde vor allem dadurch überzeugend zum Ausdruck, dass "das Natürliche der Erzählung" umso "spürbarer" werde, "je ungewöhnlicher die Abenteuer des Helden sind". Dieses "Paradox" entspricht Camus zufolge "dem fühlbaren Abstand zwischen der Fremdartigkeit eines Menschenlebens und der Einfalt, mit der dieser Mensch es auf sich nimmt" (MS 103).

Kafka und Hildesheimer

Auch Wolfgang Hildesheimer bezieht sich in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen über die Prosa des Absurden explizit auf Franz Kafka. Anknüpfungspunkt ist dabei seine Beobachtung, dass im absurden Kunstwerk "die Verzweiflung wie ein stummer, stets angeschlagener Kontrapunkt das Geschehen" beherrsche und so "die allmähliche Zuspitzung des absurden Zustands" bewirke.

Zwar gehöre, so Hildesheimer, "das Wort 'Verzweiflung' selbst nicht zum Vokabularium des Absurden". Es werde jedoch beständig "von den Requisiten des absurden Raums reflektiert". In ähnlicher Weise sei auch bei Kafka die Verzweiflung "nicht als Emotion, sondern als kontinuierliche Lebenshaltung, Erkenntnis der Unaufhebbarkeit alles Zweifelns", präsent (FV 58 f.).

Die "Requisiten des absurden Raums" in Kafkas *Schloss*

Was das konkret bedeutet, tritt gleich zu Beginn des *Schlosses* zutage, wenn der Landvermesser K. versucht, "seinen Spaziergang wenigstens bis zum Eingang des Schlosses auszudehnen":

"So ging er wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg. Die Straße nämlich, die Hauptstraße des Dorfes, führte nicht zum Schlossberg, sie führte nur nahe heran, dann aber, wie absichtlich, bog sie ab, und wenn sie sich auch vom Schloss nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher. Immer erwartete K., dass nun endlich die Straße zum Schloss einlenken müsse und nur, weil er es erwartete, ging er weiter; offenbar infolge seiner Müdigkeit zögerte er, die Straße zu verlassen, auch staunte er über die Länge des Dorfes, das kein Ende nahm, immer wieder die kleinen Häuschen und vereisten Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere – endlich riss er sich los von die-

ser festhaltenden Straße, ein schmales Gäßchen nahm ihn auf, noch tieferer Schnee, das Herausziehen der einsinkenden Füße war eine schwere Arbeit, Schweiß brach ihm aus, plötzlich stand er still und konnte nicht mehr weiter." (S 15)

Als "Requisiten des absurden Raums" erscheinen hier:

- die nicht zum Ziel führende Straße;
- die "Menschenleere";
- der Zwang zum Rückzug;
- die Mühsal, die selbst dieser Rückzug – erkennbar an dem bei K. ausbrechenden Schweiß – noch bereitet;
- die winterlich-trostlose Landschaft.

Zusätzlich erweckt der teilweise elliptische Stil ("immer wieder die kleinen Häuschen und vereisten Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere", "noch tieferer Schnee") den Eindruck einer sich steigernden Atemlosigkeit, die das "Nicht-mehr-Weiterkönnen" K.'s zusätzlich unterstreicht. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die parataktischen, ohne Pausen anzeigenende Punkte aneinander gereihten Sätze der letzten, sehr langen Periode. Da die Empfindung des "Nicht-mehr-Weiterkönnens" allerdings im Verlauf des Romans immer wieder von dem Gefühl des "Weiter-Müssens" abgelöst wird, erscheint die Passage – bezogen auf das Gesamtwerk – lediglich als Präludium zu dem sisyphoshaften Ringen K.'s um eine Annäherung an das Schloss.

Objektivierte Verzweiflung

Dass Kafka seinem Protagonisten keinen vollen Namen gegeben hat, lässt sich zum einem im Sinne der für die Prosa des Absurden charakteristischen "objektivierte[n] Verzweiflung" (Hildesheimer, FV 58) deuten. Demnach würde das anonymisierende Kürzel darauf verweisen, dass der Protagonist keinen "Einzelfall" darstellt, sondern der Leser sich "in derselben Situation" befindet (ebd.). Dagegen interpretiert Ingeborg Bachmann diese Eigenart der kafka-schen Namensgebung im Sinne einer Hindeutung auf die Fremdheit, mit der ein Mensch wie K. dem Alltag seiner Mitmenschen gegenübersteht:

"Wie der Name K. sich fügen soll, wie er heimisch werden soll unter den anderen einfachen Namen, ist nicht vorstellbar. K. ist nur vorstellbar auf dem Weg, aber nicht am Ziel, nicht in der Gemeinschaft, schon des Namens wegen." (W 4: 247)

Diese Deutung ließe sich freilich durchaus auch mit Hildesheimers Sicht der Prosa des Absurden verknüpfen. So könnte man die Namenlosigkeit des Protagonisten zugleich als Hinweis auf die Entfremdung von der sozialen Realität verstehen. Diese Entfremdung wiederum hängt nach Hildesheimer eng zusammen mit dem "niemals endende[n] Erstaunen" über die "Ersatzantworten", mit denen sich "andere in diesem Raum eingerichtet haben" (Hildesheimer, FV 60).

Der absurde Glaube an das Unglaubliche

Im Anschluss an Max Brod, den Freund und Nachlassverwalter Kafkas, wurde dessen Werk zunächst vor allem aus einer religiösen Perspektive gedeutet. Brod selbst sah in Kafkas Texten dabei vor allem ein Dokument von dessen Bemühungen, seine individuelle Religiosität mit der Glaubenspraxis der jüdischen Gemeinschaft in Einklang zu bringen. Brod erkannte hierin Zusammenhänge "zu einem der wichtigsten Moralsätze des Talmud: "Sondere dich nicht von der Gemeinschaft ab" (Brod 1948: 251 f.).

Für ihn war es daher auch "kein Zufall, dass Kafka immer wieder Figuren schildert, die sich von der Gemeinschaft absondern, willentlich oder ohne eigene Schuld, durch Fügung der Umstände" (ebd.). Die Handlung sei dann dadurch motiviert, dass die Protagonisten den Weg zurück in die Gemeinschaft suchten. Im *Schloss* zeige sich dies beispielsweise in dem Bemühen des Protagonisten, in Kontakt zu den Dorfbewohnern zu treten – weil eben dies ihm den Weg ins Schloss ebnen könnte (vgl. ebd.: 240 f.).

Nun zeugt – neben etlichen anderen Belegen – nicht zuletzt Kafkas *Brief an den Vater* in der Tat von der intensiven Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem tradierten Normenkanon. Dazu zählt selbstredend auch die Stellung gegenüber der Religion und der alltäglichen Religionspraxis. Für Kafkas Religiosität scheint jedoch weniger die Dialektik von Individuum und Gemeinschaft als vielmehr die "Opposition von Glauben und Unglauben" (Abraham 1983: 648) entscheidend gewesen zu sein. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der dritte Aphorismus aus den *Betrachtungen*, in dem es heißt:

"Es gibt zwei menschliche Hauptsünden, aus welchen sich alle andern ableiten: Ungeduld und Lässigkeit. Wegen der Ungeduld sind sie aus dem Paradiese vertrieben worden, wegen der Lässigkeit kehren sie nicht zurück. Vielleicht aber gibt es nur eine Hauptsünde: die Ungeduld. Wegen der Ungeduld sind sie vertrieben worden, wegen der Ungeduld kehren sie nicht zurück." (B 30)

Dieser Gedankengang spielt in zahlreichen Werken Kafkas eine zentrale Rolle. So ließe sich etwa die fehlende Intensität, mit der Josef K. seinen Prozess zeitweise betreibt, im Sinne der von Kafka beschriebenen Sünde der "Lässigkeit" interpretieren. Im Verhalten des Landvermessers K. (im *Schloss*) würde sich dagegen eher die religiöse Ungeduld widerspiegeln. Dies zeigt auch ein Gespräch, das K. ganz am Ende des Romans mit dem Zimmermädchen Pepi führt. Darin hält er dieser zunächst vor, sie sei "eben deshalb (...) ungeeignet" für den von ihr angestrebten Posten des "Ausschankmädchen", weil sie diesen zu sehr begehre:

"Es ist eine Stelle wie eine andere, für dich aber ist sie das Himmelreich, infolgedessen fasst du alles mit übertriebenem Eifer an, schmückst dich, wie deiner Meinung nach die Engel geschmückt sind – sie sind aber in Wirklichkeit anders –, zitterst für die Stelle, fühlst dich immerfort verfolgt, suchst alle, die deiner Meinung nach dich stützen könnten, durch übergroße Freundlichkeiten zu gewinnen, störst sie aber dadurch und stößt sie ab, denn sie wollen im Wirtshaus Frieden und nicht zu ihren Sorgen noch die Sorgen der Ausschankmädchen." (S 290)

Die von Pepi gezeigte Ungeduld vergleicht K. in der Folge auch mit seinen eigenen Versuchen, zum Schloss vorzudringen. Das Verhalten Friedas – seiner früheren, durch ihre Beziehung zu dem hohen Schlossbeamten Klamm geadelten Geliebten – führt er dabei als positives Gegenbeispiel zu der von ihm und Pepi an den Tag gelegten Handlungsweise an. Es sei ihm, so K.,

"als ob wir uns beide zu sehr, zu lärmend, zu kindisch, zu unerfahren bemüht hätten, um etwas, das zum Beispiel mit Friedas Ruhe, mit Friedas Sachlichkeit leicht und unmerklich zu gewinnen ist, durch Weinen, durch Kratzen, durch Zerren zu bekommen – so, wie ein Kind am Tischtuch zerrt, aber nichts gewinnt, sondern nur die ganze Pracht hinunterwirft und sie sich für immer unerreichbar macht" (S 291 f.).

Der Sinn der Dialogpassage tritt deutlicher hervor, wenn man den zweiten Aphorismus aus den *Betrachtungen* in die Deutung miteinbezieht. Darin wird die Ungeduld als ein "scheinbares Einpfählen der scheinbaren Sache" bestimmt (B 30). Kafkas religiöse Position scheint vor diesem Hintergrund dem paradoxen Glaubenssatz des "credo quia absurdum" – "ich glaube (daran), weil es absurd ist" – verwandt zu sein. Der Glaube manifestiert sich dabei gerade in dem Akzeptieren der prinzipiellen Unerreichbarkeit und Unerkennbarkeit Gottes für den Menschen.

So sieht Kafka in den *Betrachtungen* "eine vollkommene Glücksmöglichkeit" darin, gleichzeitig "an das Unzerstörbare in sich [zu] glauben und nicht zu ihm [zu] streben" (B 35, Nr. 69). In eben diesem Sinn handelt auch der Landvermesser K. am Ende, wenn er ausgerechnet bei der Familie des Barnabas Trost sucht.⁴⁸

Durch den Widerstand, den Amalia, die Tochter Barnabas', den Zudringlichkeiten eines Schlossbeamten entgegengesetzt hat, gilt die Familie im Dorf zwar als "verflucht" (S 225). Trotzdem erscheint K.'s Verhalten konsequent. Denn sein Versuch, über Frieda in direkte Beziehungen zur "höchsten Instanz" einzutreten, war angesichts von deren faktischer Unerreichbarkeit für ihn von vornherein zum Scheitern verurteilt. Folglich geht er am Ende den indirekten Weg, bei dem die Wirklichkeit Gottes gerade durch die bewusste Einsicht in seine unendliche Ferne von den Menschen erfahren wird.⁴⁹ Dem entspricht auch, dass Barnabas – als Personifizierung des aus dieser Haltung zu ziehenden Trostes – von den Schlossherren nicht als offizieller Bote bestellt worden ist, sondern seine Botendienste ungebeten verrichtet.

⁴⁸ Der Name "Barnabas" wird in der Bibel als Beiname Josephs aus Zypern, eines Begleiters des Apostels Paulus, gebraucht. Seine ursprüngliche Bedeutung ist "Sohn des Trostes". Eben hierauf scheinen auch die Worte von Jeremias, dem Gehilfen K.'s, anzuspielen, der K. vorwirft, er habe sich "mit den verfluchten Barnabasschen (...) getröstet" (S 225).

⁴⁹ Frieda und Amalia bezeichnen demzufolge auch nicht absolute Gegensätze des Verhaltens gegenüber der Gottheit. Wie die Möglichkeit der Verknüpfung beider Namen ("Amalfrieda"; vgl. Drosdowski 1974: 33) anzeigt, erscheinen sie vielmehr als Personifizierungen entgegengesetzter Pole des Glaubens. Erst im Durchgang durch den absoluten Zweifel und die Einsicht in die wesensmäßige Absurdität des Glaubens kann dieser in seiner vollen Bedeutung erkannt und angenommen werden. "Frieda" verweist dabei auf das unerreichbare Ziel eines vollkommen im Einklang mit sich selbst und dem Göttlichen befindlichen Lebens. Der Name "Amalia" bezeichnet dagegen das "tapfer Vorwärtsdrängende", also genau jenen Weg zu Gott, den der Gläubige trotz der Einsicht in die Unerreichbarkeit seines Ziels unabrückbar beschreitet.

Die kafkaschen Protagonisten zwischen Verlorenheit und Erlösungshoffnung

Camus hat Kafka vorgehalten, er vollziehe im *Schloss* einen ähnlichen "Sprung in den Glauben" wie Kierkegaard. Beide würden am Ende den Gott "umarmen (...), der sie verschlingt", und aus dieser Haltung der "Demut" neue "Hoffnung" gewinnen. Auf diese Weise versichere sie gerade "das Absurde" ihrer Existenz "einer übernatürlichen Wirklichkeit". Dadurch werde dieses allerdings in seinem Wesen verleugnet:

"Das Absurde wird erkannt und anerkannt, der Mensch findet sich mit ihm ab, und von diesem Augenblick an wissen wir, dass es nicht mehr das Absurde ist." (MS 110)

Im *Prozess* sieht Camus das Absurde – im Bild des grundlosen Zum-Tode-Verurteilts-Seins Josef K.'s und seiner Auflehnung hiergegen – noch rein zum Ausdruck gebracht. Gerade vor diesem Hintergrund tritt ihm zufolge "der exaltierte 'Sprung' im 'Schloss'" jedoch klar vor Augen.

Camus kennzeichnet die Beziehung zwischen diesen beiden Werken Kafkas denn auch mit einer Bemerkung Kierkegaards, wonach man erst "die irdische Hoffnung abtöten" müsse, um sich "in die wahre Hoffnung" retten zu können (zit. nach ebd.: 109).⁵⁰ Andererseits kennzeichnet er die Figuren des Josef K. und des Landvermessers K. aber selbst als "die beiden Pole", die Kafka angezogen hätten (MS 111). Damit deutet er implizit die Möglichkeit an, den *Prozess* und das *Schloss* nicht im Sinne einer Stufenfolge, sondern als Spannungspole zu verstehen, die in ihrer konträren Ausrichtung das kafkasche Denken bestimmen.

Sisyphoshaft erschiene aus dieser Perspektive nicht nur das Verhalten einzelner kafkascher Protagonisten, die trotz der Einsicht in die Vergeblichkeit ihres Tuns "immer wieder von vorn anfangen" (MS 105). Vielmehr wäre dann Kafkas gesamtes literarisches Schaffen hierdurch gekennzeichnet – im Sinne eines geistigen Strebens, das zwischen der "Suche nach der Gnade" (ebd.) und dem Gefühl des existenziellen Verloreenseins hin und her gerissen ist.

⁵⁰ Diese Deutung wird auch durch den 62. Aphorismus aus den *Betrachtungen* gestützt, in dem es heißt: "Die Tatsache, dass es nichts anderes gibt als eine geistige Welt, nimmt uns die Hoffnung und gibt uns die Gewissheit." (B 35)

Diese beiden Pole in Kafkas Schaffen treten auch in zwei seiner berühmtesten kürzeren Texte zutage: in der in den *Prozess* integrierten Parabel *Vor dem Gesetz* und in dem Prosastück *Eine kaiserliche Botschaft*.

In *Vor dem Gesetz* (vgl. Pr 182 f. und GW 4: 120 f.) begehrt ein "Mann vom Lande" "Eintritt in das Gesetz". Dies wird ihm jedoch von dem Torwächter verwehrt. Der Mann verharrt daraufhin bis zu seinem Tod vor dem Tor – das, wie der Wächter ihm zum Schluss lakonisch mitteilt, nur für ihn "bestimmt" war. Was hinter dem Tor ist, bleibt für ihn für immer ein Rätsel.

Analog hierzu gelangt auch in *Eine kaiserliche Botschaft* (vgl. GW 4: 128 f.) die Botschaft des unendlich weit entfernten Kaisers nicht an ihr Ziel, den am Fenster stehenden "Untertanen". Wie es dem "Mann vom Lande" nicht gelingt, in das "Gesetz" einzudringen, ihm der Sinn seines Daseins bzw. der Schöpfung also verschlossen bleibt, ist damit auch die "kaiserliche Botschaft" ein prinzipiell unerreichbarer Code zum Verständnis der Welt.

Der Unterschied zwischen beiden Prosastücken liegt in der Haltung, den die jeweiligen Protagonisten ihrer Situation gegenüber an den Tag legen. Der "Mann vom Lande" beharrt darauf, Einlass in das "Gesetz" zu erhalten. Sein Verhalten ist also ganz von der von Kafka als "Hauptsünde" bezeichneten "Ungeduld" bestimmt. Der "Untertan" aus der *Kaiserlichen Botschaft* wendet dagegen das Faktum der Unauflösbarkeit des Rätsels seines Daseins ins Positive: Träumend bringt er sich in Einklang mit der fernen Botschaft und erschafft so ein subjektives Äquivalent für das objektiv Unerreichbare.

Hierin lässt sich durchaus jene Auflehnung gegen die Absurdität des Daseins sehen, die von Camus als angemessene Antwort hierauf herausgestellt wird. Auf der religiösen Ebene knüpft diese Haltung an den Topos des deus absconditus an, des abwesenden Gottes. Die Abwesenheit Gottes ergibt sich dabei zum einen aus seiner Vollkommenheit, die eine grundsätzliche Unvereinbarkeit mit der unvollkommenen Welt bedingt. Zum anderen leitet sie sich auch aus der Tatsache ab, dass der begrenzte menschliche Geist notwendig an der Aufgabe scheitern muss, die unendliche Entwicklungsdynamik des Göttlichen nachzuvollziehen.

Die adäquate Form des Glaubens ist vor diesem Hintergrund eben das "credo quia absurdum": "ich glaube (daran), weil es absurd ist". Genau diese paradoxe Form von Religiosität scheint für das gesamte Werk Kafkas charakteristisch zu sein:

"Er verkündet die 'Botschaft', indem er sie widerruft, und widerruft sie in der (entstellten) Verkündung" (Abraham 1983: 650).

Insofern könnte der schon von Max Brod (1948: 235) in seiner zentralen Bedeutung für das Denken Kafkas herausgestellte 50. Aphorismus⁵¹ aus den *Betrachtungen* in der Tat als Motto über seinem gesamten Werk stehen:

"Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd verborgen bleiben können. Eine der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Verborgenbleibens ist der Glaube an einen persönlichen Gott." (B 34)

Der vexierbildhafte Charakter von Kafkas Texten

Wenn auch die theologischen Deutungsansätze zum Werk von Franz Kafka einige Evidenz für sich beanspruchen können, so erschöpfen sich die Interpretationsmöglichkeiten hierin doch fraglos nicht.⁵² Gerade die Geschichte des "vor dem Gesetz" verharrenden "Manns vom Lande", zu der eine ganze Sammlung unterschiedlichster Deutungsvarianten vorliegt (vgl. Bogdal 1993), bestätigt diesen vexierbildhaften Charakter der kafkaschen Texte (vgl. Hiebel 1978: 97). So hat Jacques Derrida den "Mann vom Lande" denn auch mit dem Leser identifiziert, dessen vergebliche Suche nach der "Präsenz eines klaren und greifbaren Sinns" der Text wie in einem Spiegel des Lektürevorgangs reflektiere (Derrida 1987: 137).⁵³

In dem ihnen immanenten Widerstand gegen alle Versuche einer interpretatorischen Festlegung erscheinen Kafkas Texte als Abbild der "alltägliche[n] Absurdität unserer Welt" (Hiebel 1978: 96), die ebenfalls nicht mehr mit den mono-

⁵¹ Bezeichnend für die verkürzende Rezeptionsweise Max Brods ist allerdings, dass er nur den ersten Satzteil des Aphorismus ("Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich") zitiert und so die Paradoxie von Kafkas Glaubensbekenntnis unterschlägt.

⁵² Schon Camus sah es als "das Schicksal und vielleicht auch die Größe dieses Werks" an, "dass es alle [Deutungs-]Möglichkeiten darbietet und keine bestätigt" (MS 112).

⁵³ Für Derrida ist Kafkas Text dabei freilich nur ein Beispiel für die generelle Unmöglichkeit der Festlegung eines Textes auf einen bestimmten Sinn. Über den Lektürevorgang bringen die Lesenden nach Derrida stets schon ihre eigenen Voraussetzungen in den Interpretationsprozess mit ein, so dass gerade das Lesen eines Textes dessen "Unlesbarkeit" – verstanden als ein Sich-Entziehen seines Sinns im Akt des Verstehens – bedingt (vgl. Derrida 1967, 1972 a).

perspektivischen Deutungsmodellen früherer Jahrhunderte verstanden werden kann. Neben dieser strukturellen Äquivalenz mit dem Existenzgefühl des Absurden verknüpft sein Werk dieses jedoch auch mit bestimmten soziohistorischen Konstellationen.

Die theokratische Bürokratie in Kafkas Texten

Sowohl der *Prozess* als auch das *Schloss* lassen sich im Sinne der von Max und Alfred Weber beschriebenen "Metaphysik des Beamtenstums" (M.W.) bzw. der "Theokratisierung" der Bürokratie (A.W.) in der Neuzeit deuten. Beide Konzepte tragen der Tatsache Rechnung, dass der Einzelne immer mehr zu einem Objekt der Verwaltung und so in seiner individuellen Würde beeinträchtigt wird (vgl. McDaniel 1971). Das Gefühl, einem undurchschaubaren Verwaltungsapparat ausgeliefert zu sein, führt dabei zu eben jenen Kontrollverlustängsten und Störungen des Ich-Umwelt-Bezugs, wie sie auch in Kafkas Werken beschrieben werden.

Die Empfindung einer allgemeinen Entfremdung von der eigenen Existenz ließe sich demnach in ihrer konkreten Entstehung auch auf die zunehmende Unübersichtlichkeit der Herrschaftsverhältnisse in der Moderne zurückführen. Ebenso könnte das Gefühl der "Gottverlassenheit" in engem Zusammenhang mit einer Gesellschaftsform gesehen werden, in der die zwischenmenschlichen Beziehungen von undurchschaubaren Hierarchien geprägt und tendenziell gewaltgeprägt sind.

Radikale Gesellschaftskritik und metaphysische Sehnsucht sind hier demnach eng miteinander verbunden. In beiden Fällen ist das angestrebte Ideal – im einen Fall eine von Harmonie und Gerechtigkeit geprägte Gesellschaft, im anderen Fall die Nähe zu Gott – nurmehr in unendlicher Entfernung vom erlebten Ist-Zustand denkbar. So merkt auch Camus an, man könne Kafkas Werke ebenso im Sinne einer in ihnen abgebildeten "Welt der übernatürlichen Unruhe" wie "als Gesellschaftskritik" verstehen (MS 104). Dabei sieht er beide Deutungsmöglichkeiten nicht als Gegensätze, sondern als komplementäre Ergänzung zueinander an:

"Übrigens gibt es da wahrscheinlich keine Wahl. Beide Auffassungen sind richtig. In der Terminologie des Absurden richtet sich, wie wir gesehen haben, die Auflehnung gegen

die Menschen auch gegen Gott: Große Revolutionen sind immer metaphysisch." (MS 104)

Spiegelbilder totalitärer Herrschaft

Verschiedentlich sind in Kafkas Texte auch prophetische Bilder der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts gesehen worden. Beispiele dafür sind etwa die Lektüreansätze Klaus Manns und Theodor W. Adornos. Letzterer hat die in Kafkas Texten zutage tretende totale Unterwerfung des Einzelnen unter den Willen einer unberechenbaren, gleichwohl kühl kalkulierenden Macht in Beziehung gesetzt zur nationalsozialistischen Herrschaft. Zwar liegt Kafkas Werk laut Adorno "die unmittelbare politische Anspielung" fern. In seinem "Stoffgehalt" weise es jedoch deutlich auf den Nationalsozialismus voraus:

"Nicht bloß Kafkas Prophezeiung von Terror und Folter ward erfüllt. 'Staat und Partei': so tagen sie auf Dachböden, hausen in Wirtshäusern wie Hitler und Goebbels im Kaiserhof, eine als Polizei installierte Verschwörerbande. Ihre Usurpation offenbart das Usurpatorische am Mythos der Macht. Im *Schloss* tragen die Beamten eine Spezialuniform wie die SS, die man als Paria zur Not auch sich selber zusammenflicken kann; auch die Eliten im Faschismus haben sich selber ernannt. Verhaftung ist Überfall, Gericht Gewalttat. Mit der Partei gab es für deren potentielle Opfer immerzu einen fragwürdigen, korrupten Verkehr wie mit Kafkas verrammelten Behörden; das Wort Schutzhaft hätte er erfinden können, wäre es nicht bereits während des ersten Krieges im Schwang gewesen. (...) Ungezügelte Gewalt wird ausgeübt von Gestalten der Subalternität, Typen wie Unteroffizieren, Kapitulanten und Portiers." (Adorno 1953: 324)

Kafkas Werk würde so in nuce bereits Hildesheimers spätere Assoziation der zunehmenden Rätselhaftigkeit und des Sich-Entziehens des Sinns der Schöpfung mit dem nationalsozialistischen Massenmord an den Juden enthalten. Denn das Spezifikum dieser fabrikmäßigen Morde ist ja gerade die bürokratische Perfektionierung des Tötens – in der sich so der finstere Kern der "Metaphysik des Beamtentums" (Max Weber, s.o.) offenbart.

Sogwirkung von Kafkas Texten

Dass die kafkaschen Protagonisten "nicht als Einzelfall" (FV 58) zu betrachten sind, deutet im *Prozess* wie im *Schloss* bereits die Verwendung des anonymisie-

renden Kürzels "K." an.⁵⁴ Ein weit wichtigeres Mittel zur Verminderung der Distanz zwischen Protagonist und Leser ist bei Kafka indessen "die strenge Beschränkung der Erzählperspektive auf den Gesichtskreis der Hauptfigur" (Allemand 1963: 238). Diese bewirkt, dass der Leser in der Regel nur das erfährt,

"was Josef K. selber hört, sieht, wahrnimmt, selber behauptet oder denkt, und er wird dadurch in eine Identifizierung mit dieser Hauptfigur gezwungen, die sonst nur schwer erklärbar wäre. (...) Der Leser erfährt so gut wie nichts über das Innenleben einer Figur, mit deren Augen und Ohren er doch scheinbar die Welt dieses Romanes wahrnimmt. Der unbefangene Leser wird gar nicht bemerken, wie sehr er diese Figur ständig mit seinen eigenen Empfindungen und Regungen 'auffüllt'. Er muss so verfahren, weil der Text selbst zwar die sachbezogenen Argumentationen und Reaktionen des Josef K. erzählt, aber gerade dadurch nie *über* Josef K. spricht, es sei denn in der ganz indirekten und unsicheren Form dessen, was Josef K. über sich selbst aus dem Munde anderer Personen zu hören bekommt." (ebd.).

Kafkas Protagonisten erscheinen so als eine "Hohlform" (ebd.: 239), welche die Lesenden mit ihren eigenen Empfindungen anfüllen.⁵⁵ Dies erklärt zum Teil auch die im Falle Kafkas besonders augenfällige Vielfalt der Deutungsansätze. Dabei ist jedoch zu beachten, dass diese sich zwar inhaltlich stark voneinander unterscheiden, in der aus den Texten herausgelesenen Gefühlslage jedoch kaum voneinander abweichen. Damit bestätigen sie im Grunde nur das Zwängende der von Kafkas Werk vermittelten Absurditätsempfindung – die lediglich auf jeweils andere Weise erklärt wird.

Entscheidend für den Sog, den Kafkas Texte auf die Lesenden ausüben, ist, dass Kafka dem Erzähler "keinen Raum neben oder über den Gestalten, keinen Abstand von dem Vorgang" lässt (Beissner 1952: 35). Hierdurch nämlich gibt es bei ihm

"keine Reflexion über die Gestalten und über deren Handlungen und Gedanken. Es gibt nur den sich selbst (paradox praeterital) erzählenden Vorgang: daher beim Leser das Gefühl der Unausweichlichkeit, der magischen Fesselung an das alles ausfüllende, scheinbar absurde Geschehen, daher die oft bezeugte Wirkung des Beklemmenden. Kafka verwandelt, wenn wir es recht auffassen, nicht nur sich, sondern auch den Leser

⁵⁴ Gleichzeitig kann das Kürzel auch als Reflex des anonymisierenden Umgangs der Behörden mit dem Einzelnen angesehen werden.

⁵⁵ Vgl. hierzu auch Camus (MS 103): "In einem gewissen Grade spricht er [Kafka], während uns die Beichte abgenommen wird."

in die Hauptgestalt. Er tritt keinen Augenblick aus dem auf das Innerseelische der Hauptgestalt gerichteten und um dieses Innerseelische erweiterten Zusammenhang heraus und entlässt auch den Leser nicht daraus, lässt ihn nicht los." (ebd.: 35 f.)

Das Äußere als Spiegel des Inneren

So ergibt sich das Paradoxon, dass Kafkas Texte einerseits ganz auf "Innerseelisches" gerichtet zu sein scheinen, der Leser andererseits aber "so gut wie nichts" erfährt über das "Innenleben" der kafkaschen Protagonisten (Allemann, s.o.). Dies erklärt sich nicht zuletzt aus Kafkas Überzeugung, dass "die innere Welt (...) sich nur leben, nicht beschreiben" lasse (GW 6: 53).

Daraus leitet sich nicht nur Kafkas "Misstrauen gegenüber dem allwissenden Erzähler" (Ryan 1971: 158) ab, wie er es u.a. in einem seiner Briefe an Milena bekundet hat.⁵⁶ Vielmehr kann dies auch als Begründung für eine Sicht der kafkaschen Werke herangezogen werden, bei der diese nicht als Beschreibung äußerer Geschehnisse angesehen werden, sondern als Versuch, eine den innerpsychischen Vorgängen analoge Sprache zu finden.

Eine solche Betrachtungsweise seiner Texte entspricht auch Kafkas eigener Auffassung, wonach "die Sprache (...) für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise (...) gebraucht werden" könne, "da sie, entsprechend der sinnlichen Welt, nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt" (B 34, Nr. 57). Unter dem "außerhalb der sinnlichen Welt" Befindlichen könnte man dabei zum einen das Übersinnliche verstehen. Daneben ließe sich die Wendung jedoch auch auf das innerpsychische Erleben beziehen.

Hierdurch ergeben sich auch Bezüge zur Schreibweise Thomas Bernhards, für den "innere Vorgänge, die niemand sieht, (...) das einzig Interessante an Literatur überhaupt" sind (zit. nach Fleischmann 1991: 274). Dementsprechend wird denn auch Kafka in Bernhards *Auslöschung* von dem darin gegen alle namhaften deutschsprachigen Romanciers des 20. Jahrhunderts erhobenen Vorwurf, nur "sogenannte Büroliteratur, eine kleinbürgerliche Beamtenidiotie", produziert zu haben, ausgenommen:

⁵⁶ Darin kritisiert er Charles Louis Philippe's Roman *Marie Donadieu* mit den Worten: "Wenn Raphael die Donadieu verführt, so ist das für sie sehr wichtig, aber was hat in dem Studentenzimmer der Schriftsteller zu tun und gar noch der Vierte, der Leser, bis aus dem Zimmerchen der Hörsaal der medicinischen oder psychologischen Fakultät wird?" (zit. nach ebd.).

"Der Angestellte Kafka (...) hat als einziger keine Beamten- und Angestelltenliteratur geschrieben, sondern eine große, was man von allen sogenannten großen deutschen Schriftstellern dieses Jahrhunderts nicht behaupten kann" (Aus 608).⁵⁷

Bernhards Verdammung der "von Leitzordnern beherrschte[n]" deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts zielt somit in dieselbe Richtung wie Hildesheimers Behauptung, "dass nach Auschwitz der Roman nicht mehr möglich sei" (FV 57). Beiden geht es dabei offensichtlich um die Problematisierung einer Literatur, die auch dann an die von ihr beschriebenen gesellschaftlichen Verhältnisse gebunden bleibt, wenn sie diese kritisiert.

Eben dies lässt sich von Kafkas Texten nicht behaupten: Was Hildesheimer über Beckett schreibt – dass er Wirklichkeit nicht voraussetze, sondern sie herstelle (ebd.) – gilt analog auch für Kafka. Für die von "Beckett und Kafka" verfasste Prosa sieht es Hildesheimer denn auch gleichermaßen als charakteristisch an, dass sie "eine ganze Landschaft übertragener Wirklichkeit aufbaut" (FV 59). Unabhängig davon, ob die Texte Elemente konkreter Gesellschaftskritik enthalten oder nicht, steht die so evozierte Wirklichkeit in Fundamentalopposition zu den bestehenden Verhältnissen. Denn sie widersetzt sich in radikaler Weise der "präfabrizierte[n] Realität" (FV 59) und den diese generierenden Deutungsmustern, aus denen die Gesellschaft ihr Selbstverständnis und ihre Legitimation ableitet.

Äußere Unfreiheit, innere Freiheit

Die konkreten sozialen Verhältnisse werden bei Kafka somit nicht direkt dargestellt, sondern in einer anderen Wirklichkeit – nämlich der des unter ihnen leidenden Individuums – gespiegelt. Eben dies verleiht den gesellschaftskritischen Tendenzen des kafkaschen Werkes auch eine besondere Schärfe. Die durch die Verfremdung bewirkte Distanz lässt ihre Fragwürdigkeit weit eher vor Augen treten, als es bei einer realistischen Beschreibungsform der Fall wäre.

Gleichzeitig erhält der Einzelne so die ihm durch die anonymisierenden Umgangsformen im modernen Verwaltungsstaat genommene Würde zurück: Die auf der inhaltlichen Ebene geschilderte Ohnmacht der kafkaschen Protagonisten wird durch die auf der formalen Ebene behauptete geistige Freiheit konterkariert. Josef K.'s Kampf gegen die anonymen Instanzen, die ihm den Prozess

⁵⁷ Zum Verhältnis von Bernhard und Kafka vgl. insbesondere Weiss (1983) und Fetz (1988).

machen, ließe sich vor diesem Hintergrund gleichzeitig auf die reale Unterdrückung des Einzelnen in der zur Theokratie überhöhten Bürokratie wie auf sein Ringen um die Behauptung seiner geistigen Freiheit beziehen. Diese setzt bei Kafka nämlich regelmäßig die Bereitschaft voraus, sich der Strukturen, welche die eigene Unfreiheit bedingen, voll bewusst zu werden.

Daraus ergeben sich auch vielfältige innerpsychische Deutungsperspektiven für Kafkas Werk. Ein Beispiel dafür ist die Szene im *Prozess*, in der die beiden Wächter Josef K.'s aufgrund von dessen Beschwerde über sie verprügelt werden (vgl. Pr 74 ff.). Sieht man hierin ein Bild für innerpsychische Vorgänge, so könnte man die Szene auf die Verdrängung des Bewusstseins der Unfreiheit sowie des daraus resultierenden Leids beziehen. Hierzu passt auch die Tatsache, dass Josef K. die Tür, hinter der er die Schreie der Geschlagenen vernommen hat, nach dem ergebnislosen Versuch, den "Prügler" von seinem Tun abzubringen, einfach wieder zuwirft. Diese Handlungsweise verwiese dann auf den Versuch, das aufsteigende Bewusstsein des "Entsetzlichen" erneut gewaltsam zu verdrängen⁵⁸:

"Er schaltet das Entsetzliche einfach ab. Gewaltsam sucht er die Sphären zu isolieren. Das Grauen, das im Inneren unserer Gesellschaft und im Inneren Josef K.s selbst haust, darf nicht publik werden." (Emrich 1960: 299)

Bewusste Auseinandersetzung mit dem "Entsetzlichen"

Natürlich lässt sich das von Josef K. verdrängte "Entsetzliche" auch auf das existenzielle "Zum-Tode-Verurteilt-Sein" beziehen. Seine Weigerung, das Leiden der beiden Wächter mitanzusehen, könnte dann auch im Sinne des Versuchs verstanden werden, die Konsequenzen hieraus nicht ziehen zu müssen (mit den Worten Camus': dem Absurden nicht "ins Auge sehen" zu müssen; vgl. MS 49).⁵⁹ In beiden Fällen würde er jedoch durch die Weigerung, sich dem

⁵⁸ Das Gewaltsame der Verdrängung erhellt indirekt aus dem von einem der Wächter ausgestoßenen Schrei, der Josef K. "nicht von einem Menschen, sondern von einem gemarterten Instrument zu stammen" scheint (Pr 77). Das Verb "martern" verweist zudem – über die konnotative Nähe zu "Martyrium" und "Märtyrer" – auf die geistig-existentielle Dimension des Leids.

⁵⁹ Die beiden Wächter könnte man vor diesem Hintergrund auch als Personifizierungen des über die Verdrängung wachenden (und unter dieser zugleich leidenden) Bewusstseins deuten.

"Entsetzlichen" zuzuwenden, sein Leid gerade vermehren. Diese Deutung legt Kafka selbst durch einen Aphorismus aus den *Betrachtungen* nahe:

"Du kannst dich zurückhalten von den Leiden der Welt, das ist dir freigestellt und entspricht deiner Natur, aber vielleicht ist gerade dieses Zurückhalten das einzige Leid, das du vermeiden könntest." (B 40 f., Nr. 103)

Analog hierzu haben auch die späteren Vertreter der Prosa des Absurden Leid-erfahrungen, wie sie etwa aus der Auseinandersetzung mit den Grundbedingungen der eigenen Existenz resultieren könnten, nicht als Argument gegen diese Auseinandersetzung gelten lassen. So unterstreicht Wolfgang Hildesheimer die Notwendigkeit, den Einzelnen "mit der Unverständlichlichkeit, der Fragwürdigkeit des Lebens" zu konfrontieren (AT 17). Und auch Ingeborg Bachmann betont, die – existenzielle wie politische – "Wahrheit" sei "dem Menschen zumutbar" (W 4: 277).

4.4. Wolfgang Hildesheimers monologische Prosa



*Wolfgang Hildesheimer mit seiner Katze Anni
(Privatfoto der Familie Hildesheimer)*

Auschwitz als neue Dimension des Absurden

Für Albert Camus ist das Absurde in erster Linie eine ontologische Kategorie. Die Absurdität des Daseins ergibt sich dabei aus der Sinnsuche von Wesen, deren Dasein aufgrund ihres unausweichlichen Todes zur Sinnlosigkeit verurteilt ist.

Wolfgang Hildesheimer ergänzt dieses Verständnis von Absurdität um einen weiteren, auf die konkrete gesellschaftliche Realität bezogenen Aspekt. Für ihn ist das Absurde nicht nur eine abstrakte ontologische Kategorie. Nach Auschwitz ist es in seinen Augen vielmehr in das Alltagsleben aller Menschen eingeschrieben. Dieses Faktum müsse sich folglich auch in der Literatur wider-spiegeln:

"Auschwitz und ähnliche Stätten haben das menschliche Bewusstsein erweitert, sie haben ihm eine Dimension hinzugefügt, die vorher kaum als Möglichkeit bestand. Diese Dimension zu berücksichtigen, steht nicht in der Macht des Romans – übrigens auch nicht des Theaterstückes, auch nicht des dokumentarischen Theaterstückes. Aber die Wirklichkeit ist anderseits ohne diese Dimension nicht mehr denkbar und – wenn sie überhaupt jemals darstellbar war – nicht mehr darstellbar." (FV 57)⁶⁰

Hildesheimers Absage an den Roman ist im Kern eine Absage an den bürgerlichen Realismus. Er versucht damit der Tatsache Rechnung zu tragen, dass die neue "Dimension", die dem menschlichen Bewusstsein durch den Holocaust hinzugefügt worden ist, im "präfabrizierten Material" (ebd.) der gesellschaftlichen Denk- und Sprachmuster nicht enthalten sein kann, da diese in der Zeit "vor Auschwitz" wurzeln. Damit aber verharmlosen sie diese Dimension aus seiner Sicht nicht nur, sondern sparen sie schlicht aus.

Auch ein Schriftsteller, der diese "präfabrizierte Realität" in seinem Werk nicht in Frage stellt, "bagatellisiert" Hildesheimer zufolge "diese Dimension, indem er sie schweigend übergeht" oder nur "Teil-Aspekte behandelt". Indem er nur "Ausschnitte" aus der Realität in den Blick nimmt, verlieren die Lesenden die eigentliche "Wirklichkeit aus den Augen". Dies gilt nach Hildesheimer grund-sätzlich auch für einen Roman, in dem Aspekte des Holocaust thematisiert

⁶⁰ Hildesheimers Negierung einer möglichen Darstellbarkeit des Holocaust im Rahmen des dokumentarischen Theaters ist vor dem Hintergrund von Peter Weiss' 1965 uraufgeführtem Theaterstück *Die Ermittlung* zu sehen, in dem dieser den Frankfurter Auschwitz-Prozess zu einem "Oratorium" verarbeitet hat.

werden. Denn auch hierbei würde es sich ja nur um "Teil-Aspekte" handeln, die "das weite Panorama eines an allen Schrecken und Grauen, an aller Tragik und Komik des Lebens geschulten Bewusstseins" außer Acht ließen (FV 58 f.).

Tynset als Beispiel für Hildesheimers literarischen Umgang mit dem Absurden

Hildesheimer hat vor diesem Hintergrund nach einem literarischen Ansatz gesucht, der die durch Auschwitz in die Gesellschaft eingeschriebene neue Dimension des Absurden zu reflektieren erlaubt. Das von ihm dabei entwickelte Konzept einer monologischen Prosa hat er selbst einmal als "Vor-sich-hin-Erzählen eines Ich-Erzählers" (GW 2: 426) charakterisiert.

Erstmals erprobt hat Hildesheimer diese Art des Erzählens in *Tynset*, seinem – neben *Masante* (1973) – erzählerischen Hauptwerk. Darin setzt er seine These, dass die neue "Dimension", die Auschwitz dem menschlichen Bewusstsein hinzugefügt habe, zwar selbst nicht "darstellbar" sei, nichtsdestotrotz aber in jedem literarischen Werk "enthalten" sein müsse (s.o.), praktisch um. So wird das "Hauptthema" ("Auschwitz und ähnliche Stätten"; s.o.) "nicht ausgeführt", sondern tritt, wie Hildesheimers selbst erläutert hat, nur als "Anlass" der verschiedenen "Nebenthemen" in Erscheinung tritt (GW 2: 385).⁶¹

Ein Beispiel für diese Verfahrensweise ist eine Passage, in welcher der Erzähler von einem "große[n] (...) Konzert" der "Hähne Attikas" berichtet, das er eines Morgens, nachdem er sich die Nacht über auf der Akropolis habe einschließen lassen, entfacht habe (T 26 und 43).⁶² Die Angst, die er damit zu "überwinden" versucht hat, charakterisiert er als "Angst vor der Stille der Nächte, in denen jene Gestalten am Werk sind, die keine Angst verspüren" (T 26). Damit ist die

⁶¹ Hildesheimer, *Antworten über Tynset* (1965). Zusammengehalten werden Haupt- und Nebenthemen durch die Person des Ich-Erzählers, der eine durchwachte Nacht in dem weitläufigen Gebirgshaus verbringt, wo er allein mit seiner alkoholsüchtigen, in religiösem Wahn befangenen Haushälterin Celestina lebt. Dabei erinnert er sich an frühere Begebenheiten seines Lebens. Hinzu kommen zwei längere, eigenständige Geschichten, deren Ausgangspunkt jeweils die antiken Betten des Erzählers sind: sein "Winterbett" und das in einem separaten Raum stehende "Sommerbett".

⁶² Die Erzählsequenz beruht auf einer Begebenheit, von der Hildesheimer nach eigenen Angaben erstmals 1944 durch einen Freund, der vor dem Zweiten Weltkrieg Attaché der britischen Botschaft in Athen gewesen war, gehört hatte. Erst danach habe er den Anhang zu Henry Millers griechischen Reiseaufzeichnungen (*The Colossus of Maroussi*, 1941, dt. 1960) gelesen. Darin ist dieselbe Begebenheit erstmals literarisch verarbeitet worden. Miller hatte sich dafür auf eine Beschreibung seines Freundes, des angloirischen Schriftstellers Lawrence Durrell, gestützt (vgl. Hildesheimer, GW 2: 389).

Brücke zum "Hauptthema" geschlagen. Dieses ist mit dem – zwei Mal angeschlagenen – "Nebenthema" des Hähnekonzerts zudem auch dadurch eng verbunden, dass dessen Schilderung sich jeweils mit Passagen abwechselt, in denen das "Hauptthema" selbst im Vordergrund steht.

So unterbricht das Nebenthema bei seiner ersten Erwähnung in der Art eines kurzen Intermezzos jenes "Spiel" des Erzählers, in dem das Hauptthema am ausführlichsten gestaltet wird. Hierbei handelt es sich um nächtliche Anrufe bei zunächst wahllos aus dem Telefonbuch herausgesuchten Personen, denen der Erzähler eröffnet, das "alles entdeckt" sei. Daraufhin muss er sich zwar in einigen Fällen Beschimpfungen anhören ("Warte nur! Bald sind wir wieder da! Dann geht es Euch an den Kragen!"). Einige der Angerufenen zweifeln auch kurz an der Echtheit der Warnung. Am Ende jedoch verlassen sie alle – offenbar in der Absicht, sich vor ihrem vermeintlichen "Entdecker" in Sicherheit zu bringen – fluchtartig ihre Wohnungen.

Da der Erzähler zwei dieser "Nachtgespräche" mit Personen aus der direkten Nachbarschaft führt, kann er in diesen Fällen die Reaktionen der Angerufenen unmittelbar beobachten. Einer von ihnen, dessen Wohnung sich auf der gegenüberliegenden Straßenseite befindet, verlässt kurz nach dem Telefonat das Haus:

"Eine Stunde etwa nach dem Anruf trat er in Mantel und Hut und mit einem Violinkasten in der Hand aus dem Haus, ging in den Garten, nahm, soweit ich sehen konnte, einen länglichen Gegenstand aus der Tasche, vergrub ihn mit den Händen in der Erde, dann trat er, die Hände mit dem Taschentuch abreibend, aus dem Gartentor, zog einen Brief hervor und steckte ihn in seinen eigenen Briefkasten, stand dann eine Weile zögernd auf der Straße, sah abwechselnd in beide Richtungen, als fiele die Wahl des Weges ihm schwer, und ging in der schließlich gewählten Richtung davon, sein Schritt gewann allmählich an Sicherheit, schon nahm ein neues Ziel Gestalt an."(T 23 – 25).

Die Passage erinnert zunächst an den humoristischen Unterton aus Hildesheimers *Lieblosen Legenden*, einer 1952 erschienenen Erzählsammlung. Denn die Flucht des Angerufenen beruht ja auf einer nur vorgespiegelten Entdeckung vergangener Verbrechen. Außerdem findet die Heimlichtuerei absurderweise auf offener Bühne statt: Während der Flüchtende sich akribisch darum bemüht, die Spuren seiner Beteiligung an den nicht näher bezeichneten Verbrechen zu verwischen, steht er die ganze Zeit unter Beobachtung.

Anders als in seinen früheren Erzählungen, dient Hildesheimer das humoristische Element in diesem Fall allerdings nur als Präludium zu dem kurz darauf offen angesprochenen "Entsetzlichen". Einerseits spiegelt die Komik hier also eine im gesellschaftlichen Alltag wirksame Tendenz zu dessen Verharmlosung wider. Andererseits hat der übergangslose Wechsel vom Komischen zum Grauenhaften jedoch auch zur Folge, dass die Lesenden die traumatischen Erlebnisse des Erzählers zumindest ansatzweise nachvollziehen können.

Das allgegenwärtige "Entsetzliche"

Ihrem humoristischen Grundton zum Trotz enthält bereits die oben zitierte Passage unverkennbare Elemente des Grauens. Diese ergeben sich zum einen daraus, dass ein wahllos herausgegriffener Nachbar durch einen Bubenstreich als Mörder entlarvt werden kann. Zum anderen resultiert das Grauen aber auch daraus, dass nicht nur der zufällig Enttarnte selbst, sondern mit ihm offenbar noch Tausende andere Mörder frei herumlaufen und sich wieder "neue Ziele" gesetzt haben.

Unmittelbar darauf nimmt "das Entsetzliche" noch konkretere Konturen an. Durch seine Erfolge ermutigt, ruft der Erzähler schließlich auch einen Mann namens Kabasta an:

"Er war der einzige Partner in meinem Spiel, von dessen Existenz – einer furchtbaren Existenz – ich vorher gewusst, und dazu der einzige, den ich jemals gesehen hatte; das war irgendwo in einem Dorf, in der Gegend, deren Landrat er damals war, in einem Gasthaus, nein, in einem Gastgarten, an einem Nebentisch, in einer Jagdgesellschaft, die saß lachend und breit und ganz in Grün im Grünen, unter keuchenden Hunden, sie trank Korn und Bier, aß etwas Schreckliches, Schlachtplatte, saure Schweinsnieren, Blutwurst, er erzählte eine lange Geschichte aus dem Krieg im Osten oder auch im Westen, hob dabei mehrmals den rechten Arm und zeigte seine gespreizte rechte Hand, die war groß und rot und blond. Er sagte mehrmals 'mit dieser Hand' oder auch 'mit dieser meiner Hand', aber was dann kam, konnte ich nicht verstehen, die Bedeutung lag auf 'dieser Hand', die immer größer wurde und röter." (T 28)

Die distanziert-beobachtende Erzählposition wird hier zwar beibehalten. Sie dient nun jedoch nicht mehr der humoristischen Abschwächung des Grauenhaften, sondern führt im Gegenteil gerade dazu, dass dieses als solches erkennbar wird. So kulminiert die Assoziationskette "Jagdgesellschaft" –

"Schlachtplatte"–"Blutwurst"–"Krieg"–"rote Hand" schließlich in einer Andeutung des "Entsetzlichen". Auf dieses verweist die – dem arischen Ideal der Nationalsozialisten entsprechende – "blonde" Hand Kabastas wie ein "immer größer (...) und röter" werdendes Menetekel.

Schon diese erste Beschreibung seines Gegenspielers macht deutlich, dass der Erzähler in diesem Fall keinen Erfolg mit seinen nächtlichen Anrufen haben wird. In der Tat haben diese hier den umgekehrten Effekt: Nicht Kabasta, sondern er selbst muss schließlich die Flucht ergreifen. Denn der Angerufene verfügt – anders als jene, denen der Erzähler zuvor die Entdeckung ihrer Verbrechen angedeutet hatte – über die Macht, das Telefon seines Gegenspielers abhören und ihn polizeilich überwachen zu lassen.

Am Ende seiner Betätigung als "nächtliche[r] Ruhestörer" (T 29) steht für den Erzähler so eine ernüchternde Erkenntnis: Gerade jene ehemaligen Nationalsozialisten, die bereits wieder in einflussreiche gesellschaftliche Positionen aufgestiegen sind und so für eine Kontinuität des "Entsetzlichen" sorgen, sind durch ihre neu erworbene Macht davor geschützt, für ihre Verbrechen zur Verantwortung gezogen zu werden.

Aus eben dieser fortgesetzten Präsenz faschistischer Elemente in den gesellschaftlichen Strukturen ergibt sich die Einsamkeit des Erzählers, die nach Hildesheimers eigener Aussage (s.o.) in dem "Konzert der Hähne" zum Ausdruck kommt. Dies wird deutlich, wenn sich – kurz vor der zweiten Ausführung dieses Nebenthemas – die zuvor nur angedeuteten Verbrechen Kabastas und ihr Bezug zum Erzähler zu einem klaren Bild formen: Kabasta hat im Krieg einen Verwandten des Erzählers (mutmaßlich seinen Vater) gezwungen, sich sein eigenes Grab zu schaufeln, ehe er ihn "mit seiner rechten Hand, der großen, roten blonden, dieser seiner Hand" (T 40), durch einen Genickschuss getötet hat.

Wie dieses Verbrechen nur in einem einzigen kurzen Abschnitt erwähnt wird, verweist der Erzähler auch nur in Andeutungen auf dessen antisemitischen Hintergrund. Dieser ergibt sich aus dem Tod der Frau des von Kabasta Ermordeten, die sich – in der vergeblichen Hoffnung, dadurch dem Tod in der Gaskammer zu entgehen – ihre offenbar markante Nase hatte operieren lassen. In einem weiteren Nebensatz legt der Erzähler seine eigene jüdische Identität offen: Anlässlich der Beschreibung eines Stadtrundgangs erwähnt er kurz die – bezeichnen-

derweile gleich neben der "Oberen Schießschanze" gelegene – "Judengasse", als jenen Teil der Stadt, "wo ich hingehöre" (T 69 f.).⁶³

Gerade dadurch, dass das "Hauptthema" hier selbst "nicht ausgeführt" wird, sondern nur "Anlass der Nebenthemen" (Hildesheimer, s.o.) ist, wird das "Entsetzliche" in seinem bedrohlichen Charakter greifbar. Es ist überall, es durchdringt alles, färbt alle Gefühle des Erzählers, der nirgendwo vor ihm sicher ist:

"Das Entsetzen ist nicht an eine Stätte gebunden, es kennt auch keinen Ort, es wächst in der Zeit, und überall gleichzeitig, mancherorts unsichtbar, aber allgegenwärtig, oft verdeckt, aber es wächst, es gedeiht, es blüht, es trägt Früchte." (T 146)

In dem scheinbar harmlosen "Konzert der Hähne" spiegelt sich demnach die durch das "Entsetzliche" bewirkte Verzweiflung des Erzählers wider. Darüber hinaus lässt sich dieses ungewöhnliche Konzert aber wohl auch im Sinne der Selbstverspottung verstehen, die für Hildesheimer ebenfalls ein integraler Bestandteil der Prosa des Absurden ist.

So kann der Wechselgesang des Erzählers mit den Hähnen als Persiflage auf die "Vergeblichkeit des Wartens" angesehen werden, als Ironisierung der ewig unbeantworteten Frage nach dem Sinn des Daseins. Das vielstimmige "Echo", das dem Erzähler auf sein "Kikeriki" hin entgegenschallt, weist jedenfalls deutliche Analogien zu dem "grausam oder verzerrt, manchmal aber auch betörend" davor kommenden "Echo" des Sinsuchers auf, das Hildesheimer zufolge in der Prosa des Absurden auf das "Schweigen der Welt" hindeutet (FV 58). Das absurde Ich offenbart sich hierbei für Hildesheimer in einer "Lächerlichkeit", unter der die Verzweiflung "durchscheint" (ebd.).

Dies trifft offenbar auch auf den Ich-Erzähler aus *Tynset* zu. Das Element der Selbstverspottung wird dabei noch dadurch verstärkt, dass die "Verbindung" mit der Welt ausgerechnet über eine Kommunikation mit "lächerlichem Federvieh" (T 41) hergestellt werden soll.

⁶³ Hier ergeben sich auch Überschneidungen mit der Person Hildesheimers, der sich – freilich, als im Absurden "heimischer" Autor, nicht im Sinne der Orthodoxie – ausdrücklich zu seinem Judentum bekannt hat (vgl. sein Essay *Mein Judentum* aus dem Jahr 1978 in: Hildesheimer, GW 7: 159 – 169).

4.5. Peter Weiss' surrealistische Absurdität



*Peter Weiss und seine Frau, die Bildhauerin Gunilla Palmstierna
Peter-Weiss-Haus Rostock*

Das Prosastück *Der Schatten des Körpers des Kutschers*

Seine theoretischen Ausführungen zur Prosa des Absurden exemplifiziert Wolfgang Hildesheimer in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen auch mit eigenen "Interpretationen". Dabei bezieht er sich u.a. auf die frühe Prosa Reinhard Lettaus (vgl. *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, 1962; *Auftritt Manigs*, 1963) sowie auf "Facetten des frühen Peter Weiss". Dass er das Absurde bei Letztem lediglich "als zusätzliche Ausdrucksmöglichkeit", nicht "als zwingende[n] Zustand" realisiert sieht, liegt wohl vor allem an der späteren Hinwendung von Weiss zu dokumentarischen und biographischen Schreibweisen (vgl. Hildesheimer, FV 84 und 91).⁶⁴

Insbesondere Weiss' 1960 veröffentlichtes Prosastück *Der Schatten des Körpers des Kutschers* enthält allerdings unverkennbar Elemente des Absurden. In einer nicht näher bezeichneten ländlichen Gegend wohnt hier eine Familie zusammen mit einer Haushälterin und einem Hausknecht. Außerdem beherbergt die Familie drei Gäste: einen "Hauptmann", den schwer kranken "Doktor Schnee" und einen Mann, der "Schneider" genannt wird, weil er sich seine Kleider selber näht. Sie alle warten auf die Rückkehr des Kutschers, der in die Stadt gefahren ist, um dort Kohlen und andere notwendige Dinge zu besorgen.

Bei dem Ich-Erzähler handelt es sich mutmaßlich ebenfalls um ein Mitglied der Familie, auch wenn er diese aus der Distanz eines Fremden beschreibt. Er protokolliert die größtenteils banalen Alltagsverrichtungen und -zerstreuungen, von denen das Leben der Hausbewohner bestimmt ist. Ein Beispiel hierfür ist die detaillierte Beschreibung eines Abendessens:

"Die Löffel heben sich jetzt, gefüllt mit Kartoffelbrocken und Rübenstücken, zu den Mündern empor, die Münder öffnen sich, der Mund der Haushälterin wie zu einem saugenden Kuss, indem sie den Atem schnaufend durch die Nase stößt, der Mund des Hauptmanns vorsichtig am künstlichen Gebiss manövrierend, Schnees Mund mit breit aufgezogenen, weißlich entblößten Lippen, der Mund des Doktors, zu einem mühsamen Spalt aufklaffend, der Mund des Hausknechts, vorstoßend wie ein Schnabel, die Zunge lang herausgestreckt und den Löffel erwartend, der Mund des Schneiders, ge-

⁶⁴ Die Affinität von Peter Weiss zum Absurden erhellt auch aus der Tatsache, dass er in seinen Texten immer wieder ex- oder implizit auf Franz Kafka Bezug genommen hat (vgl. Heyde 1997). Zu Kafkas Roman *Der Prozess* hat Weiss darüber hinaus eine Bühnenfassung erarbeitet (vgl. Zimmermann 1990).

wählt aufklappend und sich erweiternd zur Maulstarre, mein eigener Mund, mein eigener Mund; und dann der leere Raum für einen neuen, noch unbekannten Mund." (SKK 28 f.)

Parallelen zum surrealistischen Film

Die Absurdität ergibt sich hier insbesondere aus der übergenauen Beschreibung des Essvorgangs. Diese erinnert nicht zufällig an Nahaufnahmen im Film. Peter Weiss ist nicht nur selbst als Experimental- und Dokumentarfilmer in Erscheinung getreten. Er hat sich in den 1950er Jahren auch intensiv mit dem surrealistischen Film beschäftigt. Hiervon ist offenbar auch die Beschreibung des Abendessens in *Der Schatten des Käpfers des Kutschers* beeinflusst.

So bewundert Weiss in seiner Essaysammlung *Avantgarde Film* (1956) an Luis Buñuels Film *Die Mutter* (1926) den "ins Schmerzhafte gesteigerten Naturalismus", der eine "andere Wirklichkeit" bloßlege: "die Wirklichkeit, in welcher das kleinbürgerliche Zimmer als Abfallhaufen erscheint" (AF 28). Und Filme von Man Ray und Fernand Léger charakterisiert er dahingehend, dass diese "ihre Aufmerksamkeit ganz kleinen Bestandteilen aus einer gewohnten filmischen Ganzheit" gewidmet hätten. Dabei werde etwa

"die Zeremonie des Teetrinkens (...) in Bruchstücken, in Handlungsfetzen gezeigt: ein gekrümmter Finger im Henkel einer Tasse, ein saugender Strudel um den Löffel, der sich in der Tasse bewegt; man entfernte sich vom Wiedererkennbaren und führte ein bloßes Spiel von Formen, Linien und Strukturen vor" (AF 30).

Mythische Überhöhung des Kutschers

Auch die Gestalt des Kutschers scheint auf Vorbildern aus surrealistischen Filmen zu beruhen. Zu denken ist dabei an einen Ausschnitt aus einem Film von Georges Méliès, den Weiss in einem Essay beschreibt. Dabei geht es um einen gesichtslosen Kutscher, der eine junge Frau chauffiert, deren Schönheit mit dem vorgespannten Pferdegerippe kontrastiert (AF, S. 9).

In einem weiteren Film (von Germaine Dulac) repräsentiert der Kutscher einen "Übermann", der "diktatorisch (...) in einer Kutsche" sitzt, "eine schöne, weißhaarige, in Weiß gekleidete Frau neben sich" (AF 37/39). Ein dritter von Weiss erwähnter Film (von Louis Feuillade) zeigt eine verzweifelt die Hände ringende

Frau, vor deren verlassener Villa eine Kutsche vorfährt. "Unmittelbar danach" ist

"eine Riesenschlange zu sehen, die sich durch das Fenster ins Zimmer der Frau schlängelt; von innen sieht man daraufhin, wie sich die Schlange wieder durch das Fenster entfernt, und als im folgenden Bild die Kutsche weiterfährt, hat man das beunruhigende Gefühl, dass sie die Schlange als Passagier mit sich führt" (AF 11).

Analog hierzu löst sich auch in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* – wie schon der Titel andeutet – der Kutscher zunehmend von seiner konkreten Gestalt. Entsprechend kryptisch ist die Hindeutung auf ihn in dem oben zitierten Textausschnitt. Darin verflüchtigt sich der Kutscher in dem "leere[n] Raum für einen neuen, noch unbekannten Mund".

Ähnlich mysteriöse Züge nimmt auch das Warten auf den Kutscher an. Es prägt zwar den gesamten Text, doch bleibt im Unklaren, welche Erwartungen mit seiner Ankunft verbunden sind.

Warten auf den Kutscher und Warten auf Godot

So weist das Warten auf den Kutscher deutliche Parallelen zu Samuel Becketts epochalem Theaterstück *Warten auf Godot* auf – das im selben Jahr (1952) veröffentlicht wurde, in dem Weiss sein Prosastück verfasste. Hier wie dort warten die Protagonisten auf die Ankunft einer Person, die durch ihr Nicht-Erscheinen eine mythische Überhöhung erfährt. Dabei fällt allerdings auch sogleich ein bedeutsamer Unterschied ins Auge: Anders als in Becketts Theaterstück tritt der erwartete Kutscher bei Weiss am Ende konkret in Erscheinung.

Dies führt allerdings keineswegs zu seiner Entmystifizierung. Vielmehr erreicht die mythische Überhöhung durch die Ankunft des Kutschers gerade ihren Kulminationspunkt. So erscheint er an einem Abend, an dem "der Himmel über den Waldungen hinter den Äckern" dem Erzähler "von brennend blutigem Rot" zu sein scheint (SKK 88). In ihrer Verknüpfung von Assoziationen der Gewalt ("blutig") und der Liebe ("Rot") deutet die Naturbeschreibung voraus auf die abschließende Sequenz des Werkes, in welcher der Erzähler den Kutscher beim Liebesakt mit der Haushälterin beobachtet.

Diese Liebesszene weist durch die für ihre Beschreibung gebrauchten Verben – "sich jmd. entgegenstoßen", "sich hineinbohren", "sich ("mit gesammelter Gewalt") hineinwerfen" (SKK 98 f.) – ausgesprochen gewalttätige Konnotationen auf. So erscheint der Kutscher als Personifizierung jener verdrängten Triebe, wie sie in dem von Weiss beschriebenen Film von Louis Feuillade in das Bild einer – in einer Kutsche fahrenden – "Riesenschlange" gefasst werden.

Widerspruch zwischen Heilserwartung und Destruktivität des Kutschers

Die Absurdität des Wartens auf den Kutscher ergibt sich vor diesem Hintergrund aus dem Widerspruch zwischen der mit dem Kutscher verbundenen Heilserwartung und dessen faktischer Destruktivität. Diese beruht im Kern auf einer hemmungslosen Entfesselung verdrängter Triebe. Der gewalttätige Charakter dieses Vorgangs lässt sich zunächst allgemein auf das Überwältigtwerden des Bewusstseins von verdrängten Wünschen oder Ängsten beziehen. Daneben kann hierin jedoch auch ein Bild für die fatalen Heilserwartungen gesehen werden, die nicht wenige Deutsche mit den Nationalsozialisten verbunden hatten.

Auch eine auf Weiss' Biographie bezogene Deutung erscheint möglich. Dabei ist insbesondere an das schwedische Exil zu denken, in dem Weiss die Zeit des Nationalsozialismus erlebt hat. Krieg und nationalsozialistischer Terror erschienen dabei wie eine ferne, aber unerbittlich näher rückende Bedrohung – analog zu der allmählich näher kommenden Gestalt des Kutschers.⁶⁵

Daraus ergibt sich schließlich auch eine Verbindungsline zu Weiss' späterem Anschreiben gegen das Vergessen. Sowohl seine biographisch angelegte Prosa als auch seine dokumentarischen Theaterstücke dienten ihm dabei eben dazu, jene alpträumhafte Rückkehr der Gewalt zu verhindern, wie sie die Ankunft des Kutschers in seinem frühen Prosastück andeutet.

⁶⁵ Vgl. hierzu auch Weiss' 1961 und 1962 erschienenen autobiographischen Werke *Ab-schied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*.

4.6. Ilse Aichingers Parabeln auf die Absurdität des Daseins



Ilse Aichinger mit (von links) Hans-Werner Richter, Walter Jens und dem Verleger Ernst Rowohlt bei der Tagung der Gruppe 47 in Niendorf, 1952 (Foto von Toni Richter); Aichinger gewann auf der Tagung den Preis der Gruppe 47 für ihre Erzählung **Der Gefesselte**. Das Bild zeigt Rowohlt beim Öffnen des von ihm symbolisch ersteigerten Glühbirnenpakets, das die Firma Osram für die Tagung gestiftet hatte. Mit dem von Rowohlt erhaltenen Geld konnte die Gruppe die Unkosten für den feucht-fröhlichen Abschlussabend bestreiten.

Aichinger, Robert Walser, Thomas Bernhard

Unter den Autoren, deren Werk Wolfgang Hildesheimer der Prosa des Absurden zurechnet, nimmt Ilse Aichinger eine besondere Position ein. Ausdrücklich betont er, dass im Falle dieser Autorin nicht nur "Facetten" ihres Werkes oder einzelne Arbeiten, sondern die von ihr verfasste Literatur in ihrer Gesamtheit vom Absurden bestimmt sei (Hildesheimer, FV 84).

Aichingers Affinität zur Prosa des Absurden ist auch an den von ihr bevorzugten Autoren ablesbar. So erwähnt sie 1972 im Zusammenhang mit den "Texte[n], auf die's mir ankommt", an erster Stelle Samuel Beckett und Thomas Bernhard. Daneben nennt sie hier noch James Joyce und Robert Walser – den sie als "sehr heutig" empfinde (Be 34).

In der Tat enthält Walsers Werk selbst Elemente des Absurden. Besonders deutlich treten diese in dem "Tagebuch" (Untertitel) *Jakob von Gunten* zu Tage. Im Mittelpunkt dieses Prosastücks steht das merkwürdige "Institut Benamenta", dessen Schüler nur immer wieder die "Vorschriften, die hier herrschen", auswendig lernen oder "in dem Buch 'Was bezweckt Benamenta's Knabenschule?'" lesen, ansonsten aber keine Kenntnisse vermittelt bekommen. Von den "Herren Erzieher[n] und Lehrer[n]", die "aus irgendwelchen sonderbaren Gründen (...) totähnlich daliegen und schlummern", als wären sie "versteinert", "hat man" – wie der Erzähler lakonisch mitteilt – "gar nichts" (Walser 1909: 8 f.). Das einzige Resultat seines Aufenthalts in dem Institut sei, dass er es "fertiggebracht" habe, "mir zum Rätsel zu werden" (ebd.: 7).

Aichingers Vorliebe für Robert Walser – der auch von Kafka besonders geschätzt wurde⁶⁶ – stellt im Übrigen auch eine Gemeinsamkeit mit Thomas Bernhard dar. Ein Beleg dafür ist etwa das Walser-Zitat, das Bernhard seinem Erzählband *An der Baumgrenze* (1969) vorangestellt hat: "Das Land war wie versunken in ein tiefes, musikalisches Denken."

Die größere Hoffnung: Der Selbstbehauptungswille des Geistes

Die für Aichinger charakteristische Art der Gestaltung des Absurden bildete sich in ihrer Prosa zwar erst zu Beginn der 1950er Jahre heraus. Elemente des Absurden finden sich jedoch auch schon in *Die größere Hoffnung*, dem Roman,

⁶⁶ Zu den Berührungs punkten zwischen beiden Autoren vgl. Engel 1986.

mit dem sie 1948 als Schriftstellerin debütierte. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Erzählperspektive, die durchgehend die eines Kindes ist: die des Mädchens Ellen, das unter den Nationalsozialisten als "Halbjüdin" abgestempelt worden ist. Selbst unter alltäglichen Demütigungen und Verfolgungen leidend, muss sie zusätzlich die Deportation und Vertreibung enger Angehöriger verkraften.

Durch die kindliche Perspektive ergibt sich eine größere Distanz zu dem Geschehen.⁶⁷ Der dadurch bewirkte Verfremdungseffekt hat zur Folge, dass weniger die Wiedergabe der konkreten Ereignisse selbst als vielmehr das durch diese ausgelöste Lebensgefühl im Mittelpunkt des Werkes steht.

Verstärkt wird die Verfremdungswirkung dadurch, dass Ellen der Selbstverständlichkeit der destruktiven Realität ihren poetisierenden, die vordergründige Erscheinung der Dinge durchdringenden Blick entgegengesetzt. Dies lässt sich zunächst als eine Art Selbstschutz verstehen. In einer objektiv ausweglosen Lage erscheint dies als einzige Möglichkeit, sich eine Form von Hoffnung zu bewahren – eben jene "größere" Hoffnung, die die Gegenwart auf die Utopie eines friedlichen Miteinanders der Menschen hin transzendierte. Trotz der erniedrigenden Lebensumstände kann die Protagonistin sich so ihre geistige Autonomie und damit ihre Würde bewahren.

Die ganze Kraft des Selbstbehauptungswillens, der sich in Ellens verfremdender Sicht der Dinge manifestiert, wird allerdings erst durch eine weitere, entgegen gesetzte Verfremdungswirkung deutlich. Durch diese wird das Geschehen in seiner exemplarischen Bedeutung für die Absurdität des menschlichen Daseins erkennbar.

Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür ist jene Passage, in der die aufgrund der Belagerung der Stadt ausgehungerten Menschen den Schlachthof stürmen, um sich dort mit Nahrungsmitteln zu versorgen. "Zu Klumpen geballt", erscheinen sie selbst nur noch als Materie, die, einem blinden Trieb folgend, ihrem eigenen Untergang entgegenstrebt. Die "schwarzen Schlachthäu-

⁶⁷ Formal resultieren aus der Erzählperspektive Analogien zu Günter Grass' *Blechtrommel* (1959) und zu Italo Calvino's Roman *Il sentiero dei nidi di ragno* ("Der Weg der Spinnennester", 1947; vgl. Kap. 2). In diesen beiden Romanen dient die kindlich-naive Übernahme der Erwachsenenperspektive jedoch dazu, die "Ver-rücktheit" der Erwachsenenwelt in ungeschminkter Form zum Ausdruck zu bringen – woraus sich eine groteske Wirkung ergibt. Dagegen übernimmt die Protagonistin in *Die größere Hoffnung* die Erwachsenenperspektive nicht, sondern konfrontiert sie mit ihrer ganz anderen kindlichen Perspektive – und führt sie so in ihrer Absurdität vor Augen.

ser", in denen sie im "Überfluss" ihrer "Vergänglichkeit" "wühlen", werden so zu einem Bild des Todes. Weil die Menschen sich gerade in ihrer Gier nach Leben in die Schlachthäuser hineinstürzen, lässt dies die Absurdität des Daseins blitzartig aufscheinen:

"Rasende stürmten das Schlachthaus. Schwere Kälte schlug ihnen brandend entgegen. Zündhölzer flammten auf und verlöschten hilflos. Die ersten stürzten, andere tobten über sie hinweg. Ellen glitt aus, schwankte und raffte sich wieder auf. Geschlachtetes Vieh türmte sich zu Bergen, Fleisch glänzte weiß und eisig über den Plündernden, der Köder in der Falle. Ellen wurde in einen Koben geschleudert. Fett durchdrang ihre Kleider. Eis ließ sie erstarren, Salz zerbiß ihre Haut. Nur mehr von ferne hörte sie die Schreie der übrigen, die sich verirrten, die glitten, fielen und die zertreten wurden. Fleisch, ihre eigene Beute, riss sie an sich." (GH 239 f.).

Rede unter dem Galgen: Das Leben, vom Ende her gesehen

Was sie über *Die größere Hoffnung* gesagt hat – dass das Leben darin "vom Abschied her gesehen" sei (Be 29 f.) –, stellt Ilse Aichinger in ähnlicher Form auch für ihre 1952 erschienene erste Erzählsammlung⁶⁸ heraus. Die Gemeinsamkeit der darin versammelten "Geschichten" sieht sie darin, dass diese "fast alle" "vom Ende her und auf das Ende hin" geschrieben seien.⁶⁹ Ausdrücklich weist Aichinger dabei auf die Produktivität dieses Erzählansatzes hin. Für den Erzählenden liege

"heute (...) die Gefahr nicht mehr darin, weitschweifig zu werden, sie liegt eher darin, dass er angesichts der Bedrohung und unter dem Eindruck des Endes den Mund nicht mehr aufbringt." (W 2: 9 f.)

Das einzig denkbare Mittel hiergegen sei es, so Aichinger weiter, die Bedrohung und die Angst vor dem "Ende" selbst zum "Ausgangspunkt" des Erzählens zu machen. Indem diejenigen, "die in irgendeiner Form die Erfahrung des nahen Todes gemacht haben, diese Erfahrung nicht wegdenken", sondern in ihrem

⁶⁸ Die zweite, 1953 erschienene Ausgabe wurde um die Erzählungen *Der Gefesselte*, *Die geöffnete Order*, *Das Fenster-Theater* und *Seegeister* erweitert und mit dem Titel *Der Gefesselte* versehen.

⁶⁹ Der programmatische Text *Das Erzählen in dieser Zeit* (1951), aus dem die zitierten Passagen stammen, war der (unter dem Titel *Rede unter dem Galgen* erschienenen) Erstausgabe der Erzählungen als Vorrede vorangestellt.

Schreiben von ihr ausgehen, könnten sie "das Leben für sich und andere neu (...) entdecken". Gerade als "Rede unter dem Galgen" reflektiert das Erzählen demnach hier auch das "Leben selbst" (ebd.: 10 f.).

Bei der titelgebenden Geschichte der Erzählsammlung handelt es sich der äußeren Form nach um die Ansprache eines zum Tode Verurteilten an die auf dem Richtplatz versammelte Menge. Bevor die Hinrichtung vollzogen werden kann, erscheint jedoch ein Bote, der die Entscheidung des Königs bekannt gibt, den Verurteilten zu begnadigen.

Dadurch, dass die Fiktion einer direkten Ansprache des Delinquenten an die Menge durchgehend beibehalten wird, weist die Erzählung Züge eines Prosa-Liedes auf – ein Eindruck, der durch den hymnischen Duktus der Rede noch verstärkt wird. An einigen Stellen folgen die Sätze auch einem offenbar bewusst eingesetzten jambischen Rhythmus, der ihren feierlichen Charakter zusätzlich betont.

Eine Metapher für das Zum-Tode-Verurteilt-Sein des Menschen

Dass die Erzählung als Bild für das grundsätzliche Zum-Tode-Verurteilt-Sein des Menschen konzipiert ist, wird deutlich, wenn der Verurteilte seine eigene Situation mit der seiner Zuhörer vergleicht. Auch sie seien, so ruft er ihnen zu, zum Tode verurteilt. Nur gebe es bei ihnen hierfür – im Unterschied zu ihm – keinen Grund:

"Habt ihr gemordet? Nein! Habt ihr gebrannt, gestohlen? Nichts? Das glaub ich nicht, weshalb müsst ihr dann sterben, wenn ihr sterben müsst?" (Ge 99 f.)

Auf diese polemische Frage gründet sich zunächst eine Argumentationskette, die den Wert der menschlichen Existenz radikal in Frage stellt. So steigert sich das Memento-Mori-Pathos des Redners von der ironischen Frage an seine Zuhörer, ob sie sich vielleicht "vor der Geburt" als "Brandstifter" betätigt hätten und deshalb "zum Tod geboren" seien (100), zu der Feststellung, dass das Leben ein beständiges Sterben sei. Somit sei im Grunde jedes Abendessen ein "Henkersmahl", "jeder Schritt der letzte" und ebenso "jede Handvoll Luft", die man atme, "die letzte" (101).

In einem zweiten Argumentationsschritt wird diese pessimistische Sicht des Lebens dann jedoch sukzessive durch eine bejahende Haltung ersetzt, die das

Sterben-Müssen ausdrücklich mit einbezieht. So argumentiert der Verurteilte nun, dass erst der Tod dem Menschen zu der für ihn charakteristischen Bewusstseinsschärfe verholfen habe. Letztlich habe sogar sein "Ende" ihn erst "geschaffen" (101). In diesem Sinne ruft der Verurteilte emphatisch aus, er wolle den "Himmel ernten, der nirgends höher ist als über Galgenhöfen" (102). Dieser bewusstseinspsychologischen Begründung der Notwendigkeit des Todes wird jedoch auch eine allgemein existenzielle Begründung an die Seite gestellt. Das entscheidende Argument ist dabei, dass erst der Tod den Menschen in den Kreislauf des Werdens und Vergehens einordne und so die Voraussetzung sei für seine Teilhabe an der Ewigkeit:

"So (...) bist du, bist, weil du vergehst, weil du gewesen bist, drum wirst du sein, und weil das Ende nie ein Ende hat, so hast auch du kein Ende." (Ge 102)

Auch die grundsätzliche Vergeblichkeit alles menschlichen Strebens erscheint vor diesem Hintergrund als notwendiger Bestandteil der menschlichen Existenz:

"Wie vergeblich wärst du, wenn nicht alles, was du tust, vergeblich wäre? Ging denn die Sonne auf, wenn sie nicht unterging?" (Ge 102)

Von der heroischen Verneinung zur emphatischen Bejahung des Lebens

Ebenso wie das Leben wird damit auch der Tod – als Teil des Lebens – ausdrücklich bejaht: "Lass mich mein Ende lieben, das mich lebendig macht" (102). Vor diesem Hintergrund lässt sich der Bote, der kurz darauf mit der Begnadigung heraneilt, auch auf der innerpsychischen Ebene deuten – nämlich als Personifizierung des neu erwachten Lebenswillens des Delinquenten.

In diese Richtung weist etwa die Frage des Verurteilten, ob es sich bei dem Boten um "Verlassenheit, aus der die Gier sich immer wieder zeugt", handle (104). Auch dass der Verurteilte den Boten anherrscht, er solle nicht stehen, als wollte er ihn "spiegeln" (ebd.), fügt sich in dieses Bild: Die Spiegel-Metapher deutet darauf hin, dass es sich bei dem Boten um die Verkörperung eben jener Botschaft handelt, mit der der Verurteilte selbst sich zuletzt an seine Zuhörer gewandt hatte.

Damit aber erscheint auch die Verurteilung in einem anderen Licht. Wenn der Delinquent zu dem Boten sagt, er wolle "lieber mit offenen Augen schlafen gehen als mit geschlossenen wachen" (ebd.), so lässt sich dies nun als Paraphrasierung für einen geplanten Selbstmord ansehen. Hierzu passt auch die anfängliche radikale Zurückweisung des Lebens.

In dieselbe Richtung weist die Äußerung des Verurteilten, er wolle "den König suchen (...), der keine Narren braucht" (ebd.). Dies lässt auf eine anfängliche Zurückweisung der in dem Boten personifizierten neuen "Gier" auf das Leben schließen. Denn der Verurteilte möchte gleichzeitig dem ihn begnadigenden König – als dem 'König des Lebens' – ausrichten lassen, er lasse sich "nicht zu seinem Narren machen" und wolle keine "Burgen aus nassem Sand" für ihn bauen (ebd.). Dadurch wird dieser König, der von dem Einzelnen verlangt, sich dem Leben trotz der grundsätzlichen Vergeblichkeit alles Strebens zu stellen, dem anspruchsloseren 'König des Todes' gegenübergestellt – der "keine Narren braucht", weil in seinem Reich kein Handeln mehr möglich ist und sich damit auch niemand mehr lächerlich machen kann.

Diese schönfärberische Sicht des Todes lässt den Verurteilten "das Verlangen, das ich nicht verlangte", zunächst trotzig zurückweisen. Dies zeigt, dass er bei seiner emphatischen Bejahung des Sterben-Müssens dieses zwar theoretisch gerechtfertigt hatte, die lebenspraktische Frage, wie hiermit im Alltag umzugehen sei, aber ausgeklammert hatte. Eben dies geschieht nun in einem letzten Argumentationsschritt. Dabei wird – in Umkehrung der vorherigen Ablehnung eines 'Narrenlebens' – auch die Vergeblichkeit als Teil des menschlichen Daseins akzeptiert:

"Ich will den Hafer im Sand der Ebbe säen und in verbrannte Scheunen ernten, und ich will Burgen bauen, der Flut zum Fraß. Ich will ein Narr für meinen König sein, ich will in seinen traurigen Gärten lustwandeln, ich will geborgen sein in seiner Flucht." (Ge 105)

Im Hintergrund steht hier die Erkenntnis, dass zwar "die Gnade nicht das Urteil" aufhebt – das grundsätzliche Zum-Tode-Verurteilt-Sein also bestehen bleibt –, andererseits aber auch "das Urteil nicht die Gnade", leben zu dürfen, aufhebt. Diese Einsicht verhilft dem Verurteilten am Ende zu einer bewussten, bedingungslosen Annahme des Lebens – wodurch er "zum zweitenmal (...) zur Welt gekommen" ist:

"Ob er das Zelt oder das Feuer ist, an dem das Zelt verbrennt, ich will den Himmel ernten, der verheißen ist." (Ge 105)

Parallelen zu Camus' Philosophie des Absurden

Die in dem Prosastück zum Ausdruck gebrachte Dialektik von Auflehnung und Resignation, Bejahung und Verneinung der Existenz weist unverkennbare Parallelen zu Camus' Philosophie des Absurden auf. Besonders deutlich wird dies an den Schlussworten des Verurteilten, in denen er die sisyphosartige Vergeblichkeit all seines Tuns ausdrücklich akzeptiert. Dies lässt sich unmittelbar auf Camus' Aussage beziehen, wonach "Leben" heiße, "das Absurde leben zu lassen" – was wiederum bedeutet, ihm "ins Auge zu sehen" (MS 49).

Als eben dies – als Blick ins "Auge" des Absurden – lässt sich die Rede des Verurteilten in ihrer Gesamtheit begreifen. Der Wandel von der anfänglichen radikalen Ablehnung des Lebens aufgrund des ihm inhärenten Zum-Tode-Seins zur emphatischen Bejahung des Todes folgt dabei einer inneren Logik. Sie ist insofern folgerichtig, als beide Reaktionsweisen von der Machtlosigkeit des Menschen gegenüber seinem Schicksal geprägt sind. Letztlich ist ja die Glorifizierung des Todes auch nur eine andere Form der Zurückweisung des Lebens. Damit aber ist sie – wie die im Mittelteil der Rede angedeuteten Selbstmordgedanken zeigen – auch nur eine andere Art der Kapitulation vor dem Absurden.

Die Haltung des erneut 'zum Leben Verurteilten' gegenüber dieser 'Gnade, die das Urteil nicht aufhebt', liegt ganz auf einer Linie mit der Philosophie Camus'. Sie entspricht seinem Diktum, wonach der Selbstmord keine "Folge der Auflehnung" ist, sondern "dank der Zustimmung, die ihm zugrunde liegt", gerade die "Grenzen" der Auflehnung anerkennt (MS 49).

Auch die Grundkonstellation, die Aichinger für ihr Prosastück gewählt hat, erinnert deutlich an Camus. Denn auch dieser sieht ja in der "äußersten Spannung des Gedankens dessen, der zum Tode verurteilt ist", das "genaue Gegenstück zum Selbstmörder" (Camus, MS 50). Insofern lässt sich die anfängliche wortreiche Beschwörung der Sinnlosigkeit des Lebens auch als eine notwendige Vorform der Annäherung an den "Inhalt des absurd Gefühls" (MS 19) ansehen, wie sie sich notwendig aus der Realisierung des Zum-Tode-Seins und der dadurch bedingten Sinnlosigkeit alles Tuns ergibt.

Hierauf folgt bei Camus allerdings die Einsicht in die Notwendigkeit des Todes, der "die Reihe unzusammenhängender Taten", als die das Leben zunächst er-

scheint, zu einem unverwechselbaren "Schicksal" verknüpft (MS 101). Auch diese geistige Entwicklungslogik findet sich in ähnlicher Form bei Aichinger. So lässt sich ihr Verurteilter mit ähnlichen Worten beschreiben, wie sie Camus für die Charakterisierung der Sisyphos-Gestalt wählt. Wie Sisyphos trotz der offensichtlichen Vergeblichkeit seines Handelns "zu seinem Stein zurückkehrt", d.h. sich "wieder seinem Leben zuwendet" (ebd.), lehnt sich auch Aichingers Delinquent durch die schließliche Bejahung seines Daseins ganz bewusst gegen dessen Absurdität auf.

Der Gefesselte: eine Parabel über die menschliche Freiheit

Anknüpfung an die *Rede unter dem Galgen*

In die 1953 erschienene Neuausgabe ihres ersten Erzählbandes fügte Ilse Aichinger neben drei weiteren Prosastücken auch die Erzählung *Der Gefesselte* neu ein, mit der sie 1951 auf einer Tagung der Gruppe 47 debütiert hatte. Die neue Erzählung erhielt dadurch besonderes Gewicht, dass sie an den Anfang des Bandes gestellt wurde und diesem nun auch den Titel gab. Die zuvor titelgebende *Rede unter dem Galgen* rückte jetzt an den Schluss des Bandes. Dadurch ergab sich, wie Richard Reichensperger in seiner "editorischen Nachbemerkung" zu der Werkausgabe der Erzählsammlung anmerkt, eine "strukturelle Klammer zwischen der ersten und der letzten Erzählung" des Bandes (W 2: 111).

Diese "Kreisstruktur" (Reichensperger, ebd.) resultiert insbesondere daraus, dass auch der Protagonist der neuen Titelerzählung als 'Verurteilter' erscheint. Im Unterschied zur Ausgangssituation in der *Rede unter dem Galgen* handelt es sich hierbei jedoch von Anfang an um eine Verurteilung zu einer bestimmten Daseinsweise. Die Erzählung kann damit auch als komplementäre Ergänzung zu der *Rede unter dem Galgen* angesehen werden⁷⁰ – die ja damit endet, dass der Protagonist seine 'Verurteilung zum Leben' annimmt.

Die geistigen Zusammenhänge, die zwischen dem ersten und dem letzten Prosastück des Bandes bestehen, werden in der neuen Titelerzählung daneben auch durch die zahlreichen Geburtsmetaphern angedeutet. Diese greifen die

⁷⁰ Dementsprechend heißt es von dem am ganzen Körper gefesselten Protagonisten auch, er sei "das Gegenteil eines Gehenkten, er hatte den Strick überall, nur nicht um den Hals" (Ge 20).

Feststellung aus der *Rede unter dem Galgen* auf, der Mensch sei erst durch sein "eigenes Ende (...) geschaffen" worden (Ge 101).

Geistige Neugeburt

Schon für den Beginn von *Der Gefesselte* ist die Geburtsmetaphorik von zentraler Bedeutung. Der Protagonist erwacht hier neben einem Holunderstrauch und muss feststellen, dass er von den Knöcheln aufwärts bis zur Brust gefesselt ist. Dies wird mit der Handlungsweise von Müttern in Verbindung gebracht, die "ihre Säuglinge sorglich unter die Büsche legen, wenn sie aufs Feld gehen" (Ge 13).

Der Eingangssatz der Erzählung – "Er erwachte in der Sonne" (12) – verweist vor diesem Hintergrund auf das am Ende der *Rede unter dem Galgen* von dem Verurteilten geäußerte Empfinden, er sei "zum zweitenmal (...) zur Welt gekommen" (105). Die Erzählung thematisiert, so betrachtet, den Beginn eines Lebens, das sich seiner eigenen Voraussetzungen vollauf bewusst ist. Hierzu passt auch der ausdrückliche Verweis auf das Erwachen "in der Sonne" – als dem Symbol des Geistes und der Bewusstheit.

Dies kann zunächst auf der subjektiven Ebene gedeutet werden, im Sinne eines individuellen Neuanfangs. Die Neugeburt lässt sich daneben aber auch als allgemeine Parabel auf die *conditio humana* verstehen.⁷¹ In diese Richtung weist etwa die Charakterisierung der "Überraschung", die der Gefesselte beim Aufstehen empfindet, als "die eines Vierfüßigen, der sich erhebt" (16).

Beide Deutungsweisen ergänzen sich dabei gegenseitig. So lässt sich die Fessel als Chiffre ansehen für die Grundkonstellation des menschlichen Daseins, in dem geistige Freiheit nur im Rahmen einer fortgesetzten Bindung an den Bereich der triebhaft-instinktgeleiteten Natur möglich ist.⁷² Die Bemühungen des Protagonisten, sich in der Fessel so frei wie möglich zu bewegen, erscheinen

⁷¹ Dem entspricht auch, dass die späteren Erzählungen des Gefesselten von seiner Vergangenheit "immer nur bis zu dem Augenblick reichten, in dem er aus dem Wald trat" (Ge 19). Dies lässt sich sowohl menschheitsgeschichtlich – im Sinne eines Heraustretens aus der 'Wildnis' des Urzustands – als auch individualgeschichtlich – im Sinne eines Heraustretens aus der 'Dunkelheit' eines vorbewussten Zustands – deuten.

⁷² Dass der Gefesselte beim Erwachen feststellen muss, dass er bestohlen worden ist (vgl. Ge 12), verweist vor diesem Hintergrund auf den Ausschluss des Menschen aus dem "Paradies" der "Einheit" (Camus, MS 11; vgl. Kap. 1). Hierin spiegelt sich auch die Unterscheidung des Menschen von den Tieren wider, die an diesem Paradies – aufgrund ihres Geborgenseins in der Sicherheit des Instinktes – unverändert teilhaben.

dann als individueller Versuch, mit den "in dem Spielraum der Fesselung" liegenden "Möglichkeiten" (13) umzugehen.

Dialektische Beziehung von Freiheit und Unfreiheit

Die Fessel symbolisiert jedoch nicht nur die Beschränkungen, die der menschlichen Freiheit auferlegt sind. Sie steht daneben auch für die Unterscheidung des Menschen vom Tier. Denn diese beruht ja gerade auf der Einsicht in die "Fesseln", die dem irdischen Dasein durch die Bindung an die Materie angelegt sind. In diesem Sinne stellt der Protagonist auch fest, "eine Fessel, die keine Sprünge erlaube", sei "sinnlos" (16). Sie entspräche dann nämlich ganz der totalen, keiner geistigen Spielraum zulassenden Fessel des Instinktes.

Der paradoxe Versuch, sich als Gefesselter frei zu bewegen, gibt den Protagonisten folglich ebenso der Lächerlichkeit preis, wie er ihm eine spezifisch menschliche Anmut verleiht. Seine von außen betrachtet "lächerlichen Schritte und Sprünge" (ebd.) werden denn auch von ihm selbst keineswegs so empfunden⁷³, da er weiß, dass die Ausnutzung des ihm von der Fessel gelassenen Spielraums für ihn die einzige Möglichkeit der Freiheit darstellt. Gerade durch sein Bemühen, die Fessel "keinen Augenblick zu vergessen – die einzige Gewöhnung, die die Fessel zuließ" (21) –, gelingt es ihm folglich, ihre einengende Wirkung zu neutralisieren:

"Indem er ganz in ihr blieb, wurde er ihrer auch ledig, und weil sie ihn nicht einschloss, beflügelte sie ihn und gab seinen Sprüngen Richtung." (Ge 16)

Den Höhepunkt erreicht dieser immer souveräner Umgang mit der Fessel in dem Augenblick, in dem der Gefesselte im Wald einem aus dem Zirkus entlaufenen Wolf begegnet und diesen in einem Kampf auf Leben und Tod erwürgt. Dabei geht er so virtuos mit seiner Fessel um, dass er vollends "die tödliche Überlegenheit der Glieder" verliert, "die Menschen unterliegen lässt":

"Seine Freiheit in diesem Kampf war, jede Beugung seiner Glieder der Fessel anzugleichen, die Freiheit der Panther, der Wölfe und der wilden Blüten, die im Abendwind schwanken." (Ge 25)

⁷³ Die Frage, "ob es ihm nicht lächerlich scheine, gefesselt zu bleiben", wird von ihm ausdrücklich verneint (Ge 21).

Die "Beflügelung" durch die Fessel (s.o.) gipfelt hier in der Einsicht, dass "Fliegen nur in einer ganz bestimmten Art der Fesselung möglich" sei (ebd.): Ein Vogel, der seinen Flügelschlag bewusst auf die Windverhältnisse abstimmen müsste, würde hierbei ebenso scheitern, wie der Gefesselte in dem Kampf mit dem Wolf unterlegen wäre, wenn er sich nicht mit einer instinktähnlichen Sicherheit bewegt, sondern sein Vorgehen rational geplant hätte.

Damit aber erreicht die Freiheit des Gefesselten hier eine Grenze, an der sie sich selbst aufhebt. Um den Wolf zu besiegen, muss er sich so vollkommen an seine Fessel anpassen, dass der ihm von dieser gelassene "Spielraum" (s.o.) mit der an den Instinkt gebundenen "Freiheit" wilder Tiere zusammenfällt. Gerade in dem Augenblick, in dem sein subjektives Freiheitsgefühl am größten ist, schlägt seine Freiheit damit objektiv in Unfreiheit um. Folglich verliert er kurz darauf auch die Fähigkeit zum souveränen Umgang mit der Fessel und muss diese schließlich ablegen.

Freiheit und Todesbewusstsein

Der Verlust der Fessel muss allerdings nicht zwingend im Sinne einer Einbuße an Freiheit bzw. im Sinne eines Verlusts an Souveränität im Umgang mit der eigenen Lebenssituation gedeutet werden. Er kann gerade umgekehrt auch als Voraussetzung für das Erreichen eines anderen Niveaus von Freiheit verstanden werden. Hierauf deutet zunächst die Tatsache hin, dass die Fessel nicht von dem Protagonisten selbst, sondern von einer ihn liebenden Frau durchtrennt wird (vgl. Ge 28). Das Ablegen der Fessel erscheint so auch als Voraussetzung für die 'Ent-Fesselung' einer Liebe (bzw. allgemein für eine größere Öffnung für andere Menschen), der die Fessel bislang im Wege stand.⁷⁴

Dieser Deutung scheint allerdings die eher negative Konnotation des Durchschneidens der Fessel entgegenzustehen. So fühlt sich der Gefesselte durch die Klinge, mit der die Frau seine Fessel durchtrennt, an das kühle "Flusswasser im Herbst" erinnert, dem er zuletzt beim Baden "kaum mehr standgehalten hatte"

⁷⁴ Die Fessel verweist so auch auf die Individualität und die durch sie bezeichneten Grenzen des Ichs, die im ekstatischen "Außer-Sich-Sein" der Liebe überschritten werden. Die Diskussionen zwischen dem Gefesselten und der ihn liebenden Frau über die Vor- und Nachteile der Fessel (vgl. Ge 22) lassen sich demnach auch im Sinne eines Hinauszögerns der Entscheidung zur unbedingten Hingabe deuten.

(28). Durch die Herbstatmosphäre wird die 'Entfesselung' wieder zurückgebunden an die zuvor von dem Gefesselten im Kampf mit dem Wolf durchlebte Grenzsituation, in der er – wie Daniel in der Löwengrube – dem Tod ins Auge geschaut hatte.

Das Ringen mit dem Wolf kann so auch als Bild für die Auseinandersetzung mit dem Tod gedeutet werden. Darauf verweist nicht zuletzt die Tatsache, dass der Gefesselte sich dafür in den Wald zurückbegibt, aus dem er zu Beginn der Erzählung herausgetreten war. Der Kampf steht demnach im Kontext einer Besinnung auf die eigenen Wurzeln bzw. – da der Wald auch häufig als Bild für das Unbewusste erscheint – die Abgründe des eigenen Daseins. So lässt sich der Umschlag von Freiheit in Unfreiheit, wie sie aus der völligen Anpassung an die Fessel im Zuge des Kampfes mit dem Wolf resultiert, auch im Sinne eines bewusstseinsmäßigen Einholens der dem eigenen Dasein gesetzten Grenzen interpretieren.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich auch die zunächst kryptisch wirkende Beschreibung der ersten Wahrnehmung des Wolfs durch den Gefesselten. Dabei heißt es, dieser habe sofort gewusst, dass die "zwei grüne[n] Lichter, die ihm von unten entgeenglommen (...), keine Kirchenfenster waren" (24). Das Aufeinandertreffen mit dem Wolf wird hierdurch ausdrücklich als konkrete Auseinandersetzung mit dem Tod, jenseits aller metaphysischen Deutungen, gekennzeichnet. Dem entspricht auch, dass diese Begegnung als Höhepunkt einer Entwicklung erscheint, die zuvor schon durch die "zunehmende Kühle" des Herbstes angedeutet worden war.

Die Fesselsymbolik ist demnach hier unter zwei Gesichtspunkten zu sehen: Als 'Fessel des Todes' steht sie für die dem Menschen absolut gesetzten Grenzen, die zu überschreiten nicht in seiner Macht steht. Als 'Gedankenfessel' verweist sie indessen gerade umgekehrt auf ein Dasein, das den letzten Schritt in die Freiheit – die freie Einsicht in die ihm gesetzten Grenzen – nicht vollzieht. Auf den schmerzlichen Charakter dieses Schrittes verweist die Tatsache, dass den Gefesselten "gegen Ende des Sommers der Gedanke, die Fessel zu verlieren, in Trauer" stürzt (23).

Andererseits sieht er nach dem Kampf mit dem Wolf ein, dass der von ihm zeitweise ins Auge gefasste Plan, "nach dem Süden zu ziehen", "gegen alle Vernunft" ist (25). Dies zeigt, dass er den Blick ins "Auge" des Todes – der nach Camus zugleich ein Blick ins "Auge" des Absurden ist (MS 49) – erfolgreich be-

standen und den letzten Schritt in die Freiheit gewagt hat. Folglich verliert er kurz darauf auch seine Fessel.

Dies eröffnet ihm neue Möglichkeiten, zerstört gleichzeitig aber die relative Sicherheit seiner bisherigen Existenzweise. Zudem ist die neue Freiheit untrennbar mit dem Bewusstsein des eigenen Zum-Tode-Sein verbunden. In der Metaphorik des Endes der Erzählung kommt diese Ambivalenz darin zum Ausdruck, dass die vom Mond beschienene Wiese, über die der nun 'Entfesselte' davon-schreitet, "zugleich die Farbe des Wachstums und des Todes" hat (29).

Zusätzlich wird die neue Situation, die sich durch die 'Entfesselung' ergibt, auch durch das Bild der "Morgendämmerung" am Fluss vor Augen geführt. Die 'Grenz'-Situation ist hier demnach sowohl räumlich als auch zeitlich markiert. Das Ende der Erzählung verweist damit zugleich auf die Geburtsmetaphorik des Anfangs zurück.

Dass die neue Existenzweise eine völlig andere als die mit der Entfesselung ab-gestreifte sein wird, deutet sich darüber hinaus auch in dem "drüben in den Auen" offenbar schon gefallenen Schnee an, der "die Erinnerung nimmt" (ebd.). Wie die Erzählungen des Gefesselten nie weiter als bis zu seinem Austritt aus dem Wald reichen (vgl. Ge 19), wird für den Entfesselten die Vergangenheit offenbar an jenem Fluss enden, der für ihn den Übertritt in die neue Existenzweise markiert.

Daneben lässt sich das Tilgen der Erinnerung freilich auch als Signum des Todes deuten. Das Überschreiten eines Flusses ist in allen Mythologien symbolisch aufgeladen und oft mit dem Überqueren der Grenze zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten verbunden. So könnte die Flussüberquerung hier auch auf das konkrete Sterben des Protagonisten bezogen werden. Dessen Gang zum Fluss verweist damit einerseits auf die reale Entgrenzung der individuellen Existenz im Tod, also auf ihre Wiederauflösung in der Materie, aus der das Dasein hervorgegangen ist. Andererseits spiegelt sich darin aber auch die vertiefte Auseinandersetzung mit diesem Aspekt des eigenen Daseins wider. Dadurch verbindet sich die Erzählung, entsprechend der "Kreisstruktur" (Reichensperger, s.o.) der Erzählsammlung, organisch mit dem abschließenden Prosastück – der *Rede unter dem Galgen* –, wo eben dies thematisiert wird.

Das Kunststück der Freiheit und die Freiheit des Künstlers

Einen zusätzlichen Bedeutungssakzent erhält die Erzählung dadurch, dass der Gefesselte seine Anpassung an die Fessel als Kunststück im Zirkus vorführt. Dies lässt sich zunächst als Verweis auf das "Für-Andere-Sein" (Sartre) bzw. das "Mitsein" (Heidegger) verstehen, das als zentrale Kategorie des menschlichen Daseins aus dem Prozess der Auseinandersetzung des Einzelnen mit seiner Existenz nicht wegzudenken ist. Das Verlassen des Zirkus wäre aus dieser Perspektive als Bild für das "Auf-sich-selbst-Geworfensein" des Daseins angesichts des Todes zu verstehen, wie es von dem Gefesselten in der Begegnung mit dem Wolf realisiert wird.

Daneben ließe sich die Zirkusmetaphorik aber auch auf die Künstlerexistenz beziehen. Denn diese bezeichnet ja ein Daseinsmodell, das sich durch die bewusste Reflexion und kreative Gestaltung der Möglichkeiten und Grenzen der menschlichen Existenz auszeichnet. So betrachtet, würde sich in dem Umgang des Publikums mit dem Gefesselten die spezifische Mischung aus Bewunderung und Widerwillen ausdrücken, die dem Künstler für seine Verweigerung gegenüber den Verdrängungsmechanismen des Alltags entgegengebracht wird.

Das blutdürstige Verhalten der Menge, die auf eine Wiederholung des Wolfskampfs vor Publikum drängt, erklärt sich so einerseits aus dem insgeheim gehegten Wunsch, den Außenseiter, der sich den Regeln des Alltagslebens teilweise oder ganz verweigert, scheitern zu sehen. Andererseits lässt sich darin aber auch eine Anspielung auf die der Kunst eigene Spannung zwischen Realität und Utopie sehen.

Der Utopie eines mit sich selbst versöhnten Lebens, auf die der siegreich bestandene Kampf mit dem Wolf hierbei hindeutet, steht in dieser Betrachtungsweise das von sich selbst entfremdete Alltagsleben gegenüber, das dieser Utopie diametral entgegengesetzt ist. Eben deshalb wäre der Gefesselte in dem Kampf in der Manege auch unterlegen, wenn die Frau des Zirkusbesitzers seine Fessel nicht rechtzeitig durchtrennt hätte. Damit reflektiert die Erzählung zugleich auch den radikalen Gegensatz zwischen der Kunst, die der Realität die Utopie als regulatives Maß entgegenhält, und dem auf das Machbare beschränkten Denken der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Erzählsammlung *Eliza Eliza*

Zunehmende Bedeutung des Absurden in Aichingers Werk

Betrachtet man die Entwicklung von Aichingers Prosawerk, so fällt auf, dass das Absurde darin immer stärker in den Vordergrund tritt. Ist es in dem frühen Roman *Die größere Hoffnung* lediglich in der Weise einer bestimmten, das Erleben der Protagonistin prägenden Atmosphäre präsent, so wird es in den Erzählungen des Bandes *Der Gefesselte* bereits eindeutig zum bestimmenden Element.

Die Erzählungen dieser Sammlung bilden als Parabeln zwar keine objektive Realität ab, weisen aber immerhin noch eine klar strukturierte Fabel auf. Dies ist in den späteren Prosastücken anders. Das zentrale Kennzeichen des "absurden Ichs" – der "vernunftwidrig schweigenden" Welt (ohne Hoffnung auf Antwort) seine Fragen zu stellen – wird hier sowohl inhaltlich als auch formal zum Ausdruck gebracht. Selbst "scheinbar schlüssig erzählte Geschichten" sind nun "stets absurd disponiert oder haben doch einen absurden Einschlag" (Schönhhaar 1993: 119).

Aichingers spätere Prosa verweigert sich so nicht nur den im Alltag gültigen Mustern der Realitätswahrnehmung. Sie setzt sich vielmehr auch in formal-sprachlicher Hinsicht über die Gebote der an der rationalen Logik orientierten Denk- und Darstellungskonventionen hinweg. So können die späteren Texte dieser Autorin auch nicht mehr eindeutig auf bestimmte Segmente der Realität bezogen werden, sondern schaffen eine – tendenziell hermetische – Welt für sich.

Dieser Hermetismus lässt sich zum einen als Beleg für die geistige Autonomie des Ichs ansehen, könnte zum anderen aber auch auf die Situation des isolierten, von seiner Umwelt abgeschnittenen Ichs bezogen werden. Auf Letzteres verweist insbesondere die zweifelnde, fragende Erzählhaltung, welche die Möglichkeit endgültiger Wahrheiten immer wieder neu negiert und scheinbar "fest stehende" Wahrheiten dekonstruiert. Wie ein Sisyphos des Geistes bringt das erzählende Ich hier ständig aufs Neue den Stein der Fragen ins Rollen.

Eine Logik, die sich der Alltagslogik widersetzt

Die Tatsache, dass sich die Erzählungen des 1965 erschienenen Bandes *Eliza Eliza* der Logik des Alltags entziehen, bedeutet nun allerdings nicht, dass sie in sich selbst unlogisch wären. Vielmehr setzen sie ihre eigene Logik an die Stelle der Alltagslogik. Dadurch bestreiten sie zum einen deren Alleinvertretungsanspruch. Indem in den Erzählungen an Elemente des Alltagslebens angeknüpft wird, diese aber neu zusammengesetzt werden, wird zum anderen aber implizit auch die Stimmigkeit der im Alltag gezogenen Schlussforderungen angezweifelt. Dies entspricht der Überlegung Hildesheimers, wonach der Autor des Absurden sich der "präfabrizierten Realität" verweigern müsse, um – als Außenstehender – das in dieser verborgene "Entsetzliche" zum Vorschein zu bringen.

Aichingers erzählerischer Ansatz enthält darüber hinaus aber auch ein konstruktives Element, indem die Möglichkeit eines Neu- und Anders-Denkens der Wirklichkeit konkret angedeutet wird. Diese Möglichkeit ergibt sich gerade dadurch, dass die Texte einen Eigen-Sinn entfalten, der quer zum Alltagsdenken steht. Auf diesem Wege entfalten sie jene "größere Hoffnung", auf die schon Aichingers erster Roman hingedeutet hatte. Sie konkretisiert sich hier im Sinne der Hoffnung auf die geistige Autonomie des Einzelnen, die er der vorgefertigten Alltagswahrnehmung entgegensetzen kann.

Wer als Leser an dieser Hoffnung teilhaben will, muss sich freilich auf den Eigen-Sinn der Texte Aichingers einlassen. Dass deren Sprache erlernt werden muss wie eine "Fremdsprache" (vgl. Rakusa 1988)⁷⁵, verleiht dieser Literatur dabei keineswegs etwas Elitäres. Vielmehr ist dies gerade die Voraussetzung dafür, dass die Texte im Alltag handlungsverändernd wirken können. Die Möglichkeit einer neuartigen Weltsicht und eines andersartigen Umgangs mit der Wirklichkeit, die in ihnen demonstriert wird, kann als Anregung, das Gegebene zu hinterfragen, verstanden und auch entsprechend in den eigenen Alltag eingebbracht werden.

⁷⁵ Vgl. in dem Zusammenhang auch Aichingers Bekenntnis zu einer "Sprache (...), die zu Fremdwörtern neigt", in *Meine Sprache und ich* (EE 198).

Drei Erzählblöcke in *Eliza Eliza*

Für das Verständnis ihrer Texte bietet Aichinger denen, die sich auf ihre "Fremdsprache" einzulassen bereit sind, durchaus auch Hilfestellungen. Offenbar zur Verdeutlichung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den einzelnen Erzählungen sind diese in der Erstausgabe von *Eliza Eliza* in drei Blöcke unterteilt worden.⁷⁶ Dies deutet auf eine den Erzählungen inhärente Logik hin, die den Lesenden als Leitfaden bei der Entschlüsselung des gesamten Werkes dienen kann.

So weist auch Dagmar C.G. Lorenz in ihrer Untersuchung von *Eliza Eliza* ausdrücklich auf den Zusammenhang hin, den die einzelnen Teile des Bandes "sowohl durch die Wahl der Chiffren wie durch die thematischen Bezüge" aufweisen. Lorenz deutet diese Untergliederung in erster Linie im Sinne einer "zeitliche[n] Zuordnung" (Lorenz 1981: 132): Die drei Abteilungen befassten sich nacheinander "mit Problemen der Vergangenheit, der Gegenwart und einer Sicht, die allgemeine Gesetze und den Ausblick auf Zukünftiges erkennen lässt" (ebd.).

Dies lässt allerdings den Eigen-Sinn von Aichingers Texten zu stark außer Acht. Eine Schreibweise, der es darum geht, sich der "präfabrizierten Realität" zu widersetzen, lässt sich kaum eindeutig Problemen der "Vergangenheit" oder der "Gegenwart" zuordnen. Denn der Zeitbegriff ist ja – zumindest hinsichtlich der spezifischen Zuordnung einzelner Dinge zur "Vergangenheit" und anderer zur "Gegenwart" – selbst ein zentraler Teil dieser Realität.

Die Gegenwart der Vergangenheit

Die Texte der ersten Abteilung berühren zwar insofern die "Vergangenheit", als darin in mehreren Texten der Holocaust anklingt. Die Erzählungen zeigen diesen jedoch gerade nicht als etwas Vergangenes, sondern führen an ihm das – als solches leider nicht vergängliche – Phänomen der Verfolgung anders denkender bzw. "andersartiger" Menschen vor Augen.

⁷⁶ In einer 1986 erschienenen Sonderausgabe von Werken Aichingers, die neben Gedichten und dem Roman *Die größere Hoffnung* auch die Erzählungen aus *Der Gefesselte* und *Eliza Eliza* enthält, wird diese Einteilung äußerlich nicht kenntlich gemacht. Die Anordnung der Erzählungen ist jedoch identisch mit der im Rahmen der Werkausgabe erschienenen Fassung.

So kommt etwa in *Der Bastard* ein Lehrer auf der Flucht mit seinem Zögling an nicht näher charakterisierten "Mägde[n]" vorbei. Diese lachen den Fliehenden zu, bieten ihnen aber 'ihr Essen nicht mehr an' (EE 51). Angespielt wird damit auf die generelle Neigung von Menschen, Verfemten erstens nicht zu nahe zu kommen und sie zweitens als Sündenböcke für Probleme aller Art zu missbrauchen.⁷⁷

Analog dazu lässt sich in der Erzählung *Alte Liebe* die Rückkehr der "zwei kleine[n] und etwas graue[n] Leute" zu ihrem Haus – nach einer offenbar schon längere Zeit zurückliegenden Vertreibung – zwar vor dem Hintergrund der Enteignung von Juden im Dritten Reich deuten. Ebenso kann die Erzählung aber allgemein auf die Vertreibung von Menschen aus ihrer Heimat bezogen werden (vgl. EE 19 ff.).⁷⁸

Am deutlichsten ist die Anspielung auf den Nationalsozialismus wohl in der Erzählung *Mit den Hirten* (EE 54 ff.). Darin fliehen die Menschen vor "einer Natalie", "die niemand kennt". Am Ende finden sie sich "allein mit ihrer Melanie" wieder.

Das versprochene "Heil", auf das der Name "Natalie" (wörtlich "die am Tag des Herrn Geborene") verweist, bleibt hier also aus. Stattdessen deutet der Name "Melanie" auf ein symbolisch zu verstehendes Krebsgeschwür ("Melanom")⁷⁹ hin, das durch den Glauben an die falschen Heilsversprechen entstanden ist. Die Parallelen zur nationalsozialistischen Machtergreifung sind hier offensichtlich.

Hierzu passt auch der Schluss der Erzählung, wo es heißt, von "Nelken" sei "nicht die Rede". Dies lässt zunächst an die Nelke als Symbolblume des 1. Mai denken. Wie die portugiesische "Nelkenrevolution" gezeigt hat, kann hieraus aber auch eine allgemeine Verweisfunktion dieser Blume auf revolutionäre Befreiung abgeleitet werden. So deutet das Ausbleiben der Nelken auf die Dikta-

⁷⁷ Vgl. EE 50: "Und wenn in fünf Monaten der Schnee von ihren Dächern kommt, schreien sie: Du warst es, du warst es!"

⁷⁸ Die Herstellung eines Bezugs zu den Vertreibungen in den ehemaligen deutschen Ostgebieten erschien hier allerdings angesichts des biographischen Hintergrunds der Autorin unpassend: Aichinger war wegen ihres jüdischen Hintergrunds unter den Nationalsozialisten Verfolgungen ausgesetzt und musste die Deportation und Ermordung naher Angehöriger miterleben.

⁷⁹ In ähnlicher Weise erscheint auch in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* der Name "Melanie" als negatives Symbol (vgl. 4.8.).

tur hin, die statt der versprochenen Befreiung des Volkes errichtet worden ist.⁸⁰ Auch dies ist freilich ein Entwicklungsmuster, das nicht nur für die nationalsozialistische Machtergreifung charakteristisch war, sondern ebenso an zahlreichen anderen Massenbewegungen der Geschichte zu beobachten ist.

Wie sich somit in den Texten der ersten Abteilung nicht bloß Vergangenes widerspiegelt, wenden sich auch die Prosastücke der zweiten Abteilung nicht einfach der "Gegenwart" zu. Vielmehr gehen sie der Frage nach, was Leben im Angesicht der in Teil 1 thematisierten Verfolgung bedeutet und wie diese überwunden werden kann. Die hierbei entwickelten Utopien werden dann in Teil 3 wiederum mit der Problematik eines von permanenter Bedrohung geprägten Daseins konfrontiert und auf ihre Widerstandskraft dieser gegenüber geprüft.

Mein Vater aus Stroh: Vom Gespräch zwischen Lebenden und Toten

Ein zentrales Charakteristikum von *Eliza Eliza* ist es, dass die Geschichten, mit denen die einzelnen Erzählblöcke beginnen, jeweils als Einleitung in die darin anklingende übergreifende Thematik verstanden werden können. Im Falle des ersten Teils des Erzählbandes geht es dabei um einen "Vater aus Stroh", der von einem seiner Kinder porträtiert wird.

Ein zentraler Aspekt ist dabei die Missachtung, die dem Vater von seinen Mitmenschen entgegengebracht wird. Diese scheint in erster Linie darauf zu beruhen, dass dem Vater – den seine "alte Uniform" (EE 13 und 18) den "Leute[n] der alten Bahn" (13) zuordnet – der "Modergeruch" (18) einer vergangenen Zeit anhaftet, als man noch "alles mit Stroh probiert" hat (13):

"Wenn wir uns noch mit dem Stroh abtun sollten, sagen sie, wo kämen wir da hin? Und selbst wenn das Stroh Mützen auf hat und Hosen an, es bleibt doch Stroh." (16 f.)

Die "Stroh-Natur" des Vaters lässt sich so zunächst allgemein als Bild für den "Stoff" verstehen, aus dem die Vergangenheit geschaffen ist. Wie Stroh etwas scheinbar Wert- und Belangloses und zudem leicht Brenn-, d.h. Vernichtbares ist, ist auch in Bezug auf die Vergangenheit eine vor- und umsichtige Herange-

⁸⁰ Gleichzeitig verweist die Nelke – als Passionsblume – durch ihre Nichtbeachtung auch auf die Missachtung des Leids, das die Nationalsozialisten zahlreichen Bevölkerungsgruppen zugefügt haben.

hensweise vonnöten. Anders können ihre verborgenen Werte und Bedeutungen nicht erkannt und vor dem Vergessen bewahrt werden.

Wenn der Ich-Erzähler⁸¹ auf die "Lästerreden" der anderen mit "Beten" reagiert, zeigt dies, dass er selbst eben diese kontemplativ-bewahrende Haltung gegenüber der Vergangenheit einzunehmen bemüht ist. Gleichzeitig ist er sich jedoch der Tatsache bewusst, dass er allein seinen Vater "nicht vor der unsinnigen und tatendurstigen Fröhlichkeit der andern" schützen kann (17).

Dies verweist darauf, dass die Vergangenheit nur dann in der Gegenwart lebendig ist, wenn jeder Einzelne sich gleichermaßen zu ihr bekennt. Nur so können die früheren "Bahnen" des Lebens – für die der Vater, als Mitarbeiter der "alten Bahn", steht – in die "Bahnungen" der Gegenwart Eingang finden. Eben weil dies für das Handeln derer, die sich über seinen Vater lustig machen, nicht gilt, empfindet der Erzähler deren "Tatendurst" als "unsinnig".

Wenn der Erzähler am Ende angstvoll davon berichtet, sein Vater plane "eine Reise zu den Sternen" (17), so deutet das vor diesem Hintergrund auf die Gefahr eines endgültigen "Entrücktwerdens" der Vergangenheit hin, also ihrer völligen Verdrängung aus der Gegenwart. Hierzu passt auch, dass die "Stroh-Natur" des Vaters unmittelbar mit den Sternen – die "weit entfernten brennenden und kreiselnden Heubündeln ähnlicher" seien "als allem anderen" (18) – in Verbindung gebracht wird.

Um diesen Prozess aufzuhalten und sich damit der allgemeinen Verdrängung der Vergangenheit entgegenzustellen, bringt der Erzähler seinem Vater regelmäßig Eiszapfen⁸² mit, die er "in Kreisen und Halbkreisen" um diesen anordnet (ebd.). Dieses 'Umhegen' des Vaters, das deutlich kultisch-religiöse Züge trägt, entspricht der betenden Haltung, die der Erzähler den "Lästerreden" der anderen entgegengesetzt. Es hat zur Folge, dass der Vater nicht mehr "nach den Sternen" schaut, d.h. davor bewahrt wird, in die Bedeutungslosigkeit einer nurmehr historisch interessanten Vergangenheit abgedrängt zu werden.

Wie sich somit die Tendenz zum Vergessen und Verdrängen der Vergangenheit in der zeitweisen Sehnsucht des Vaters nach den Sternen widerspiegelt, kommt andererseits auch die entgegengesetzte, kontemplativ-bewahrende Haltung ihr

⁸¹ Das Maskulinum ergibt sich aus der Form, in welcher der Erzähler selbst sich auf seine Person bezieht (vgl. u.a. EE 18).

⁸² Die assoziative Verknüpfung der konservierenden Wirkung des Eises mit dem Gedanken eines "Bewahrens" der Vergangenheit vor dem Vergessenwerden ergibt sich auch aus der Charakterisierung des Vaters zu Beginn des Prosastücks. Dort heißt es von ihm, er halte sich "auf dem Eis" und sei "nicht von der Welt abzubringen" (13).

gegenüber in seinem Verhalten zum Ausdruck. So wird er als Mensch geschildert, der seinen Besuchern "begierig" zuhört⁸³ und selbst "viele Gedanken" hat (16). Damit unterscheidet er sich von der Gedankenlosigkeit derer, die "aus Fleisch und Bein" sind, also der heute Lebenden.

Angedeutet findet sich hierin auch der Begriff des "Gegenspiels", mit dem Aichinger die Beziehung zwischen Lebenden und Toten charakterisiert (Be 56). Der Gedanke, dass auch "die Toten (...) sich an uns erinnern" müssten (ebd.), ist dabei offenbar so zu verstehen, dass die Vergangenheit sich nur dem erschließt, der sich ihr in der in *Mein Vater aus Stroh* angedeuteten Weise nähert.

Das Totengedenken erscheint dabei insofern als "Gegenspiel", als eben dieser pflegende Umgang mit der Vergangenheit auch die Voraussetzung dafür darstellt, dass die Toten zu den Lebenden "sprechen" können. Das so entstehende geistige Kontinuum ist die Voraussetzung für geistige Weiterentwicklung, da nur auf dieser Grundlage das immer neue Beschreiten bestimmter Irrwege vermieden werden kann.

Mein grüner Esel: Über die utopische Kraft der "Verwunderung"

Brücken- und Bahnsymbolik

Der zweite Teil von *Eliza Eliza* beginnt mit einem Prosastück, in dem die Ich-Erzählerin (bzw. der Ich-Erzähler – über das Geschlecht wird keine Aussage getroffen) täglich einen grünen Esel über eine Eisenbahnbrücke kommen sieht und über dessen Wesen nachdenkt. Für eine Annäherung an dieses Symbol kann man sich zunächst auf die durch die Eisenbahnbrücke bezeichneten Elemente konzentrieren, die Aichinger auch in anderen Zusammenhängen verwendet hat.

Schon in *Die größere Hoffnung* war das Brückensymbol von zentraler Bedeutung. Es verwies darin zunächst auf die Hoffnung auf den Frieden, verstanden als Erneuerung des "Miteinanders" bzw. des "Verbindenden" zwischen den Menschen. Daneben stand das Symbol hier aber auch für den Gedanken einer das materielle Leben transzendernden geistigen Kraft. Hierauf verweisen

⁸³ Hier ergeben sich auch Analogien zu Aichingers Ideal des 'genauen Zuhörens', das sie als Voraussetzung für eine neue, tiefergehende Sinnhaftigkeit der Sprache beschreibt (KMF 91).

nicht zuletzt die zahlreichen religiös konnotierten Bilder, die sich insbesondere im abschließenden Kapitel des Romans finden.

Das Bild der Eisenbahn begegnet in *Eliza Eliza* auch in Mein Vater aus Stroh, wo die "Bahn" auf die Vergangenheit und Gegenwart miteinander verknüpfenden "Bahnungen" des Lebens hindeutet. Auch in *Ankunft*, dem auf *Mein grüner Esel* folgenden Prosastück, spielt das Bahnsymbol eine zentrale Rolle. Hier erscheint es allerdings eher allgemein als Bild für den Gang des Lebens bzw. das unaufhaltsame Voranschreiten der Zeit. Die "Ankunft" im Leben verweist daher zugleich voraus auf die "Abfahrt "in den Tod.

Dieser Eindruck entsteht u.a. durch die Beschreibung des Zimmers, in dem die Protagonistin absteigt. Es ist mit "schwarzen Fensterrahmen" ausgestattet, und in dem "unerleuchtete[n], (...) stumme[n] Raum" steht nur eine "Kerze im eisernen Ständer auf dem Nachttisch" (EE 83). Dies lässt an eine Totenwache denken, wodurch die in dem Zimmer zu verbringende Nacht an eine Todesreise erinnert. In diesem Sinn lässt sich auch der Schluss-Satz der Erzählung verstehen. Darin rät die Protagonistin den nach ihr Ankommenden, sie sollten sich 'eine Nacht gönnen', ehe sie 'bleiben'. Sie fordert ihre Mitmenschen also auf, die "Nacht" des Todes zu durchleben, bevor sie sich dem Leben hingeben.⁸⁴

Brücken- und Eselssymbolik

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Eisenbahnbrücke in *Mein grüner Esel* als Chiffre für Transzendenz auffassen. "Transzendenz" wäre dabei sowohl metaphysisch als auch im Sinne eines Überschreitens der Grenzen des Bestehenden zu begreifen. Die Verknüpfung mit dem Eselssymbol ergibt sich dabei aus der Bedeutung des Esels im christlich-jüdischen Kontext⁸⁵, wo diese von dem Ein-

⁸⁴ Hierdurch ergeben sich auch Parallelen zu der Prämisse aus Aichingers erstem Erzählband, das Leben "vom Ende her" zu denken (s.o.).

⁸⁵ Auf christlich-jüdische Symbolik spielt Aichinger außer in der Titelgeschichte auch in weiteren Prosastücken aus *Eliza Eliza* an (vgl. *Herodes* oder *Nur Josua*). Schönhaars Aussage, wonach die biblischen Namen in *Eliza Eliza* "aller damit vorgegebenen Bedeutungen (...) ledig" blieben (Schönhaar 1993: 110), erscheint dabei nicht nur in Bezug auf die Titelgeschichte fragwürdig. Auch das Prosastück *Nur Josua* kreist – wie gleich der einleitende Satz deutlich macht ("Nur Josua kann geholfen werden"; EE 157) – um das Wortspiel, das sich aus der Ursprungsbedeutung des Namens ("der Herr ist Hilfe/Rettung") ergibt. Wenn auch keineswegs davon ausgegangen werden kann, dass Aichinger die mit den Namen "vorgegebenen Bedeutungen" einfach übernimmt, so geht sie doch von diesen aus und setzt deren Kenntnis bei den Lesenden voraus. Selbst die Zöllner in *Meine*

zug Christi in Jerusalem – bei dem er auf einer Eselin geritten sein soll – geprägt ist.

Da hiermit Christi Selbstoffenbarung als Friedensfürst assoziiert wird, verbindet sich das Eselssymbol organisch mit der Brückensymbolik. Denn diese ist ja bei Aichinger ebenfalls religiös konnotiert und zudem auf die Erwartung des Friedens bezogen. Die grüne Farbe des Esels fügt sich insofern in dieses Bild, als mit ihr für gewöhnlich die aufkeimende Vegetation und damit auch allgemein die Vorstellung "der Erwartung, der Hoffnung, des Auf-dem-Wege-Seins" (Lurker 1979: 267) verbunden wird.⁸⁶

Eben dies – das beständige Unterwegssein – wird in dem Prosastück auch als zentrales Charakteristikum des grünen Esels herausgestellt. So versucht sich die Erzählerin die Tatsache, dass der Esel 'schon zweimal ausgeblieben' ist, auch damit zu erklären, dass er vielleicht nur auf andere Weise gekommen und deshalb von ihr nicht wahrgenommen worden sei:

Sprache und ich können vor dem Hintergrund der zahlreichen religiösen Anspielungen im Werk Aichingers zu ihren biblischen Pendants in Beziehung gesetzt werden und verweisen so auf eine gott- und skrupellose Lebenshaltung. Der in dem Prosastück beschriebene Versuch der Ich-Erzählerin und ihrer Sprache, sich "nahe der Zollhütte niederzulassen" (EE 200) – obwohl die "Sprache" den Zöllnern "verdächtig" erscheint (201) – lässt sich so als Bild für Aichingers Strategie begreifen, das Bestehende von innen heraus zu verändern. Konkret geht es dabei um eine Umformung der Elemente, aus denen das Bestehende zusammengesetzt ist – wobei der Sprache naturgemäß eine Schlüsselrolle zu kommt. Auf eine solche "Wühlarbeit" deutet auch die am Ende verkündete Taktik hin, "hier und dort einen Satz ein[zu]flechten, der sie [die Sprache] unverdächtig macht" (202).

⁸⁶ Nicht unwichtig ist in dem Zusammenhang wohl auch, dass die Christus tragende Eselin gemäß biblischer Überlieferung von einem Füllen begleitet wurde. Dadurch nämlich ergeben sich auch Bezüge zu weiteren Prosastücken der zweiten Abteilung von *Eliza Eliza*, die auf je eigenen Weise um die Kindheit kreisen (vgl. *Die Puppe* und *Das Bauen von Dörfern*). Überdies wird die Gestalt des grünen Esels so auch selbst um eine zusätzliche, spielerische Bedeutungskomponente bereichert. Dabei kann auch darauf verwiesen werden, dass Aichinger "Kind und Spiel" einmal als "Höhepunkte der Existenz" bezeichnet und ergänzend angemerkt hat: "Deshalb halte ich den Verlust der Kindheit für einen viel größeren Verlust als das normale Altern. Das hat alles seine Schwierigkeiten und Tragiken. Aber der Verlust der Kindheit ist damit nicht zu vergleichen. Weil das Spielen und die Kindheit die Welt erträglich machen und sie überhaupt begründen. Wahrscheinlich tauchen deshalb so viele Kinder bei mir auf: weil es ohne sie unerträglich wäre." (Be 55). Ähnlich heißt es an anderer Stelle: "Ich habe unter keinem Verlust so gelitten wie unter dem Verlust der Kindheit (...) Er ist das Gemeinste an der Entwicklung der Menschen. Dagegen ist Altern gar nichts. Man verliert nicht mehr so viel." (Be 45). Für eine ausführliche Analyse des Themenkomplexes "Kindheit" im Werk Ilse Aichingers vgl. Melzer (1998) und Purdie (1998).

"Ich möchte nicht in die alten Fehler verfallen, ich möchte nicht zu viel von ihm verlangen. Ich will mich damit begnügen, ihn zu erwarten oder vielmehr: ihn nicht zu erwarten. Denn er kommt nicht regelmäßig. Vergaß ich es zu sagen? Er blieb schon zweimal aus. Ich schreibe es zögernd nieder, denn vielleicht ist das sein Rhythmus, vielleicht gibt es so etwas wie zweimal für ihn gar nicht und er kam immer, er kam regelmäßig und wäre verwundert über diese Klage." (EE 81)

Auch dass der Esel nach seinem Gang über die Brücke stets "verschwindet", statt "um[zu]kehren", verweist auf sein immerwährendes Unterwegssein. Letzteres – wie auch die ewige Jugend des Esels, die durch die grüne Farbe ange deutet wird – ist offenbar vor allem im geistigen Sinn zu verstehen. Dies ergibt sich aus der Bemerkung der Erzählerin, wonach die "Verwunderung" – bzw. die Kraft, sich die Fähigkeit hierzu zu erhalten – das sei, "was ihn am besten bezeichnet" (81).

Verschiedene Aspekte der Verwunderung

Offenbar erscheint die Verwunderung somit als Mittel, sich nicht an das Beste hende zu verlieren und nicht in Stillstand zu verfallen, sondern die Dinge immer wieder neu und anders zu sehen.⁸⁷ Sie verweist damit zum einen auf etwas, das Wolfgang Hildesheimer als zentrales Charakteristikum der Prosa des Absurden herausgestellt hat: das "niemals endende Erstaunen darüber", wie gut sich an dere in dem "Raum" der "Ersatzantworten" "eingerichtet" haben (Hildesheimer, FV 60).

Zum anderen lässt sich die "Verwunderung" hier aber auch auf den sich die Welt stets neu "anverandelnden" Blick des Künstlers beziehen, der das "Wunder" des Daseins immer wieder neu als solches erfahrbar macht. Dem entspricht auch, dass die Erzählerin ausdrücklich von 'meinem' grünen Esel spricht:

⁸⁷ Die Fähigkeit, die Welt immer wieder wie zum ersten Mal zu sehen, lässt sich auch zu Aichingers Sicht der Kindheit in Beziehung setzen: "Säuglinge bringen etwas aus einer Welt mit, die wir nicht kennen. Dieses Unfassbare, dieses 'ganz von Anfang an', das sie umgibt und dann mit der Pubertät zusammenbricht, ist der Geist. Darum heißt es auch schon in der Bibel nicht 'wenn ihr nicht seid wie die Kinder', sondern 'wenn ihr nicht werdet wie die Kinder'." (Be 44 f.)

"Mein Esel? Das ist ein großes Wort. Aber ich möchte es nicht zurücknehmen. Sicher ist es möglich, dass auch andere ihn sehen, aber ich werde sie nicht fragen." (EE 80)

Zwar ließe sich in dem "aufgelassenen Elektrizitätswerk jenseits der Brücke" (79), das dem Esel mutmaßlich als Heimstatt dient, die Andeutung eines jenseitigen Kraftzentrums erblicken, dem der Esel seine Existenz verdankt. Diese Frage wird jedoch als nebensächlich abgetan. Was zählt, ist allein sein objektives Vorhandensein. Entscheidend ist damit hier nicht die faktische Transzendenz, im Sinne einer tatsächlichen Überschreitung der Grenzen des Bestehenden. Wichtiger erscheint der subjektive Glaube daran – als Voraussetzung dafür, das Gegebene auf seine unerfüllten Möglichkeiten hin zu überschreiten.

Das Prosastück könnte so auch der Erzählung *Engel in der Nacht* aus *Der Gefesselte* (Ge 53 ff.) an die Seite gestellt werden. Darin verlangt ein Mädchen nach einem objektiven Beweis für die Existenz von Engeln, anstatt – wie ihre Schwester – umgekehrt ihren Glauben als Beleg für deren Existenz zu akzeptieren. Dadurch, dass das Mädchen auf den 'Engelsbeweis' dringt, erschüttert es nicht nur den Glauben der Schwester, sondern treibt diese sogar in den Tod.

Absurder Glaube und utopisches Denken

Vor diesem Hintergrund lässt sich das dezidiert subjektive Transzendenzsymbol in *Mein grüner Esel* auch als Absage an die Orthodoxie verstehen, die – in Ermangelung subjektiver Glaubenskraft – den Glauben an der Befolgung äußerlicher Regeln festmacht. Eben dies soll dabei die fortgesetzte "Anwesenheit" Gottes im Alltag der Menschen gewährleisten.

Dieser – de facto ja ebenfalls absurden – Glaubenspraxis wird bei Aichinger eine Form des Glaubens entgegengestellt, die ihre Absurdität – im Sinne des "credo quia absurdum" (Ich glaube daran, weil es absurd ist) – bewusst als solche setzt. So bezeichnet die Erzählerin es gerade als ihr "Ziel", "immer weniger" von ihrem Esel "zu wissen" (81). In ähnlich paradoxischer Weise bezeichnet sie das "Ausbleiben" als Teil seines Kommens:

"Er könnte vielleicht mit der Kälte ausbleiben, und das könnte ebenso zu seinem Kommen gehören wie sein Kommen selbst. Bis dahin will ich es lernen, so wenig von

ihm zu wissen, dass ich auch sein Ausbleiben ertrage, dass ich dann meine Augen nicht mehr auf die Brücke richte." (EE 82)

Diese Worte lassen zunächst an die mystische Sicht Gottes als einer vollkommenen Leere denken. Der Erzählerin ginge es, aus dieser Perspektive betrachtet, darum, ihr (Alltags-)Wissen bewusst zu verlernen, um sich für das ganz Andere der metaphysischen Sphäre öffnen zu können. Dem entspricht auch die Haltung vorsichtigen Mutmaßens, mit der sie sich dem Wesen des Esels zu nähern versucht. Gerade die Tatsache, dass sich ihr dieses niemals erschließen wird, dient dabei als Beleg seiner Existenz. Wie der Vogel Phönix benötigt der Esel womöglich "jedesmal den Tod" (81), wenn er über die Brücke gegangen ist, kehrt also stets als ein anderer wieder. Jeder Versuch, sein Wesen letztgültig 'festzustellen', würde dieses also gerade verfehlen.

Die Hoffnung der Erzählerin, dass der Esel "manchmal schläft, anstatt zu sterben" (82), lässt sich so zwar auch auf den Topos des *deus absconditus*, des abwesenden Gottes, beziehen. Allerdings beschränkt sich die Hoffnung dabei offenbar nicht auf die religiöse Sphäre. Vielmehr kommt hier auch der Glaube an die Kraft der gelebten Utopie zum Ausdruck. Diese wird zum einen durch die Haltung der Erzählerin demonstriert, spiegelt sich zum anderen aber auch in der Gestalt des Esels selbst wider.

Dadurch, dass der Esel "Ruhe" braucht, "viel Ruhe" (81), sich beständig erneuert und in seinem Wesen nie ganz zu fassen ist, wirkt er selbst wie eine Personifizierung der lebendigen Utopie. So erscheint er als Pendant zu der Haltung der Erzählerin, die aus dieser Kraft heraus lebt. Soweit mit ihm auf den "Friedensfürsten" Christus angespielt wird, ist daher hiermit auch kein jenseitiger Frieden gemeint. Worum es geht, ist vielmehr der im Hier und Jetzt gelebte Frieden, der durch den subjektiven Glauben an die Möglichkeit einer "ganz anderen" Welt eine sukzessive Annäherung an diese bewirkt.⁸⁸

⁸⁸ Interessant ist auch ein Vergleich des Motivs des grünen Esels bei Ilse Aichinger und bei Marc Chagall – zumal beide Künstler einen jüdischen Hintergrund haben. Chagall hat das Motiv gleich in mehreren seiner Gemälde verwendet – u.a. in *Paradies und grüner Esel*, *Frau mit grünem Esel*, *Der grüne Esel* und *Der blaue Zirkus*.

Der Engel: Eine Rede über die Sprache hinter der Sprache

Deutet der zweite Erzählblock von *Eliza Eliza* die grundsätzliche Möglichkeit und konkrete Wirkmächtigkeit utopischen Denkens an, so thematisiert der dritte Block die Schwierigkeiten, die mit dessen Ausdruck verbunden sind. Konkret geht es dabei um das Problem, dass "die benützte Sprache immer etabliert ist, weil sie vergeht, indem sie sich ereignet" (Be 32).

Die "Verwunderung", die in *Mein grüner Esel* als zentrale Voraussetzung der lebendigen Utopie herausgestellt wird, lässt sich deshalb niemals rein ausdrücken. Denn jede sprachliche Neuerung, die sie zum Leben erwecken könnte, wäre ja demnach im Moment ihrer Äußerung selbst schon wieder "etabliert".

Eine Lösung für dieses Problem deutet sich in Aichingers Forderung an, dass "jeder Satz, den man schreibt, (...) durch ungeheuer viel ungeschriebene Sätze gedeckt sein" müsse, "weil er sonst gar nicht dasteht" (Be 56 f.). Das Geschriebene wäre somit stets so anzulegen, dass es keine 'Fest-Stellungen' über Welt und Leben bietet, sondern jeweils die grundsätzlich unbeschreibbare Komplexität des Bezeichneten mit andeutet. Mit anderen Worten: Die für das utopische Denken konstitutive Offenheit für das "ganz Andere" darf von dem Geschriebenen nicht nur inhaltlich angedeutet werden, sondern muss sich auch in seiner Form widerspiegeln.

Was ist "Wasser"?

Das einleitende Prosastück des dritten Erzählblocks (*Der Engel*; EE 113 ff.) greift diese Problematik in Gestalt eines Engels auf, der der scheinbaren Eindeutigkeit der Bezeichnungen die faktische Vielfalt der mit ihnen verbundenen Konnotationen gegenüberstellt. Ähnlich wie die *Rede unter dem Galgen* (s.o.) ist der Text als Ansprache an eine größere Zuhörerschaft konzipiert.⁸⁹

In dem Prosastück mokiert sich der Engel u.a. über diejenigen, die "ganz sicher" wüssten, "dass Wasser Wasser ist" (EE 114). Im Hintergrund steht hier offenbar die Vielfalt der konnotativen Bezüge, die mit dem Begriff assoziiert werden. Sie lassen es unwahrscheinlich erscheinen, dass zwei Menschen dasselbe meinen, wenn sie von "Wasser" sprechen. Diese Vielfalt sprachlich auszudrücken, mag

⁸⁹ Die Nähe zum dramatischen Monolog ergibt sich auch daraus, dass in die Rede per Kursivdruck hervorgehobene Anmerkungen zum Tonfall sowie zu Gefühlslage und Gestik des Engels eingefügt sind, die in der Art von Regieanweisungen formuliert sind.

zwar schwierig bis unmöglich sein. Die Kritik des Engels bezieht sich jedoch darauf, dass dies noch nicht einmal versucht wird oder wenigstens mit einem gesunden Misstrauen den tradierten Begriffen gegenüber einhergeht.

Indem der Sprache so mangelnde Spannkraft und Flexibilität vorgeworfen wird, erhält die Rede eine erkennbar poetologische Akzentuierung. Diese ergibt sich zudem daraus, dass sich die Zuhörerschaft des Engels aus "Ring- und Kupferschmiede[n]" zusammensetzt, d.h. aus einer Personengruppe, die in besonderem Maße mit der Kraft des Feuers und der prometheischen Kraft des (Nach-)Bildens in Verbindung gebracht wird.

Dem entspricht auch, dass der Engel seinen Zuhörern vorhält, ihre "Sofie" – die er zugleich als seine "Bedienstete" bezeichnet – sei "tot" (113 und 121). Denn seine Rede richtet sich ja eben gegen eine Sprache, der die Weisheit ("sophia") abhanden gekommen ist – wobei "Weisheit" hier im Sinne jener phantasievoll-transformierenden Kraft der Benennung zu verstehen ist, für die der Engel selbst, als Inbegriff der Transzendenz, steht.

Notwendigkeit beständiger sprachlicher Erneuerung

Der Grund für diesen Verlust des schöpferischen Potenzials der Sprache wird angedeutet, wenn der Engel seine Präferenz für die "Hufschmiede" kundtut – und in dem Zusammenhang von einem Schmied berichtet, der "in der Waffenkammer ein Bild entwerfen" wollte, das dabei Feuer gefangen hat (115). Dies verweist zum einen auf die heilende Kraft, die dem Hufschmied laut biblischer Überlieferung zukommt.⁹⁰ Zum anderen klingt in den Worten aber auch die Dämonisierung der übrigen Schmiede an, die in der Bibel mit dem Teufel in Verbindung gebracht werden.

Aichingers Prosastück greift diese Differenzierung – die ihrerseits auf die ambivalente Sicht des Schmieds in der antiken Mythologie zurückgeht – auf und konkretisiert sie zugleich. Letzteres geschieht dadurch, dass die dämonische Natur des Schmieds auf die Pervertierung der schöpferischen Kräfte des Menschen zurückgeführt wird – wie sie sich etwa in deren Nutzung für die Herstellung von Hilfsmitteln zur Tötung anderer manifestiert. Diese Fehlleitung der

⁹⁰ Neben Christus treten in der Bibel auch Petrus, Nikolaus und Eligius als Hufschmiede in Erscheinung und heilen in dieser Eigenschaft Kranke bzw. verjüngen Greise.

Kreativität erscheint damit zugleich als zentraler Grund für die Verkümmерung der Sprache.

Wie die biblischen Hufschmiede tritt der Engel folglich auch selbst als 'Heilsbringer' auf, indem er zu einer 'Heilung', d.h. einer Erneuerung und Verjüngung der Sprache aufruft. Zu diesem Zweck wendet er sich explizit an die Kinder – denen die in *Mein grüner Esel* beschworene "Verwunderung" noch am ehesten möglich zu sein scheint. Konkret fordert er sie auf, sie sollten das, was er gesagt habe, 'beherbergen' und ihm "Brot und Wasser" geben, es also am Leben erhalten.

Präzisiert wird der Appell durch die Aufforderung, sich "nichts gesagt" sein zu lassen (121). Dies lässt sich sowohl auf die Notwendigkeit, alles zu hinterfragen, als auch auf den für die Rede des Engels zentralen Aspekt der sprachlichen Erneuerung beziehen. Sich "nichts gesagt" sein zu lassen, bedeutet demnach auch, das "Gesagte" nicht ohne weiteres mit dem Bezeichneten zu identifizieren, sondern den Gedanken an die von ihm verdeckte Komplexität des Lebendigen wachzuhalten.

Der Querbalken: Über die Wahrheit absurder Rede

Als Konkretisierung und Veranschaulichung der in *Der Engel* geübten Sprachkritik erscheint das folgende Prosastück der Sammlung (*Der Querbalken*, EE 122 ff.) Nach Wolfgang Hildesheimer führt es die Beziehung des absurdens Ichs zu seiner Umwelt besonders anschaulich vor Augen (vgl. FV 89 ff.).

In dem Prosastück unternimmt das erzählende Ich den Versuch, die scheinbare Selbst-Verständlichkeit des Begriffs "Querbalken" mit der Vielfalt seiner konnotativen Bezüge zu konfrontieren und ihn so zu dekonstruieren. Hierfür wird die Frage, was ein Querbalken ist, zunächst einer willkürlich ausgewählten Gruppe von Personen vorgelegt:

"Einer sagte mir, er hätte gehört, es sei ein Schiffsbestandteil, aber woher weiß er das, wo zieht er seine Erkundigungen ein? Ein anderer erklärte mir, es sei eine alte Synagogenform, jetzt schon lange nicht mehr in Gebrauch. Sie röhre von den Ebenen her und sei mit ihnen gegangen. Ein dritter erwiderte, nachdem er eine Weile nachgedacht hatte, er sähe da gewisse Verbindungen zu den Flussauen." (EE 122)

Die Unmöglichkeit des Querbalkens

Von diesen drei Assoziationen zu dem Begriff "Querbalken" ausgehend, entfaltet das Prosastück eine – vielfach ineinander verschlungene – Doppelbewegung. Zum einen wird der Eindruck, die drei Äußerungen begännen "aneinander anzuklingen" (ebd.), wenn man sie näher betrachte, präzisiert. Zum anderen wird, parallel dazu, der Gedanke einer möglichen assoziativen Verknüpfung der Antworten sukzessive negiert – was zugleich die Möglichkeit, überhaupt von "dem" Querbalken zu sprechen, ausschließt. Der letztgenannte Aspekt lässt sich als sprachskeptisch, der erstgenannte als sprachkritisch charakterisieren, wobei sich die Sprachskepsis hier unmittelbar aus der Sprachkritik ergibt.

Primär sprachskeptisch ist die Frage, ob der scheinbar neutrale Begriff "Querbalken" die Abgründe von Realität, die sich mit ihm assoziieren lassen, nicht eher verdeckt, anstatt sie zu erhellen. Diese Abgründe selbst werden von dem erzählenden (oder besser: reflektierenden) Ich – entsprechend seinem grundsätzlichen Misstrauen gegenüber der Sprache – wiederum nur angedeutet. Um sie zu erschließen, sind die Lesenden genötigt, die zunächst unverständlich erscheinenden Bruchstücke, die sich über das Prosastück verteilt finden, wie ein Puzzle zusammenzusetzen. Damit vollziehen sie die Gedankenbewegung des Ichs sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht nach.

Schiffsbestandteile, Flussauen, Synagogen und der Querbalken

Auf der Inhaltsebene erschließt sich den Lesenden (oder besser: Mitreflektierenden) – wenn auch nur andeutungsweise – der Assoziationszusammenhang, von dem das Ich ausgeht. Dies ist ihnen aber nur dann möglich, wenn sie eine ebenso detektivische Gedankenarbeit leisten wie das erzählend-reflektierende Ich.⁹¹ So fällt "bei längerer Erwägung" – wie sie das Ich in Bezug auf seinen eigenen geistigen Prozess beschreibt (EE 122) – zunächst auf, dass die assoziativen Verknüpfungen des Querbalkens mit "Schiffsbestandteilen", "Flussauen" und "Synagogenformen" gar nicht so weit voneinander entfernt sind, wie es auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint.

⁹¹ Das Prosastück verlangt den Lesenden damit eine ähnliche sym-philosophierende Einführung ab wie "das lyrische Gedicht", das ihnen – wie Hildesheimer anmerkt (FV 90 f.) – ja ebenfalls 'zumutet', "Assoziationspunkte", die "mitunter weit auseinanderliegen", miteinander zu verknüpfen.

Auch dass die Synagoge als Mittelstück zwischen den beiden anderen Assoziationsgliedern steht, wirkt bei genauerer Überlegung nicht zufällig. Vielmehr wird sie als Bindeglied erkennbar, das in der Vorstellung des Ichs die einzelnen Assoziationen miteinander verknüpft.⁹² So wurden Synagogen früher – der rituellen Waschungen wegen, die stets mit "lebendigem" (d.h. fließendem) Wasser zu erfolgen hatten – häufig in der Nähe von Flüssen errichtet. Hinzu kommt, dass die Synagoge "in besonderer Weise ein Kind der Zerstreuung des Volkes Israel" ist (Rienecker/Maier 1994: 1545): Ihre Notwendigkeit entstand erst im Exil, als man spezieller Versammlungsräume für die Ausübung der religiösen Praktiken bedurfte (vgl. ebd.: 1544).

Die Assoziation "Schiff" greift den Gedanken der Diaspora auf, führt ihn aber zugleich weiter, indem sie an deren spätere Ausbreitung über die ganze Welt denken lässt. Daneben ergibt sich im gegebenen Zusammenhang natürlich auch eine gedankliche Verbindung zur Arche Noah. Das hebräische Wort für "Arche" ("tebah") – das auch das Rohrkästchen bezeichnet, in dem Mose ausgesetzt wurde – verweist dabei seinerseits wieder auf die Vertreibung des israelischen Volkes aus der Heimat und auf seine Wanderungen durch die "Wüste" der Welt (vgl. ebd.: 123 f.).

Für sich genommen, lässt sich die Assoziationskette "Schiff-Synagoge-Flussauen" demnach auf die jüdische Diaspora beziehen. Dem steht nun allerdings entgegen, dass das Ich mit dem Querbalken zunächst eher positive Konnotationen verbindet – sieht es in ihm doch einen "Gegenstand, der dem Halt dienen sollte, vielleicht der Rettung" (EE 122). Dies lässt sich insbesondere anhand der Funktion des Querbalkens in alten Synagogen nachvollziehen, wo dieser zur Abgrenzung eines kleinen, der Aufbewahrung des Allerheiligsten – des Thora-schreines – dienenden Raumes von der übrigen Synagoge benötigt wurde.⁹³

Auch in Bezug auf die anderen beiden Assoziationen ist die positive Besetzung des Terminus einleuchtend – man denke nur an den Mastaufbau von Segelschiffen oder die Bedeutung des Querbalkens beim Brückenbau (wo er dem "Sich-über-Wasser-Halten" im elementarsten Sinne dient). Dem entspricht auch die Anzahl der von dem Ich herausgegriffenen Assoziationen – verweist

⁹² Folgerichtig heißt es kurz darauf auch, die Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Gliedern der Assoziationskette ließen sich "bei Verschiebung der Reihenfolge (...) nicht halten" (EE 122).

⁹³ Vgl. den Artikel "Synagoge" in Stadler/Wiench (1994/XI: 236 ff.).

doch die "Dreizahl" (123) von alters her auf die Überwindung von Zwietracht und Entzweiung.⁹⁴

Willkürlichkeit der Begriffsbestimmung

Sowohl die ausgewählten Antworten auf die Frage nach dem Wesen des Querbalkens als auch deren Anzahl beruhen allerdings – wie das Ich sich selbst eingesteht – auf "reine[r] Willkür" (ebd.). Diese erklärt sich das Ich zum einen damit, dass es "ausgespart" habe, "was ich vergaß". Dieses Vergessen kann dabei wiederum auf das Verlangen zurückgeführt werden, etwas – im konkreten Fall die Dreizahl und die mit ihr verbundene Vorstellung von Harmonie – als "natürlich" anzunehmen, das de facto selbst "von der Willkür bestimmt" ist (ebd.).

Zum anderen ergibt sich die Willkür für das Ich aber auch daraus, dass bereits die Anzahl der Gefragten für ein repräsentatives Ergebnis zu gering ist. Dabei schließt das Ich auch die Tiere – deren Sicht des Querbalkens durch den Verweis auf die "Nähe der Schlachthöfe" (ebd.) angedeutet wird – in die Gruppe der bei der Frage nach dem Querbalken Übergangenen mit ein:

"Und man muss noch bedenken: wen frage ich nicht? Alle Elcharten, Hirsche und Hirschkühe, ach, endlos und unnütz, sie weiter aufzuzählen. Aber das Schweigen, das ich hervorrufe, indem ich sie nicht frage, die Unerwiderung, wie nehme ich sie zu mir?" (EE 124)

Selbst wenn allerdings unterstellt würde, dass man jeden Einzelnen nach seiner Sicht des Querbalkens fragen könnte, wäre daraus noch kein allgemeingültiger Querschnitt der Ansichten zu gewinnen:

"Denn: ich rüttle einen Fremden an den Schultern, weil er mir etwas vorauslief, ich stelle ihm, überraschend genug für ihn, meine alte Frage. Aber wo war er gerade in diesem Augenblick, wo hielt er sich auf? In einem sanften oder verzweifelten Gelände, gemäß oder ungemäß, Kriegsspielen zugeneigt oder nicht? Was brachte ihn auf Synagogen oder Flussauen, Schiffsbestandteile?" (EE 123 f.)

⁹⁴ Hierauf beruht die christliche Dreifaltigkeitslehre ebenso wie Christi Auferstehung "am dritten Tage" oder der Gedanke einer Zusammensetzung des Menschen aus Körper, Seele und Geist. Auch die rituelle Verwendung der Dreizahl ist eng mit dieser Vorstellung verknüpft. Dies zeigt sich etwa im Falle der dreimaligen Anrufung der Gottheit bei Gebeten und ähnlichen Anlässen. Eine magische Bedeutung kommt der Dreizahl zudem auch bei Wünschen, Rätseln oder Aufgaben im Märchen zu.

Ein anderer Querbalken: Schlachthöfe und "Kriegsspiele"

Der Verweis auf "Schlachthöfe" und "Kriegsspiele" deutet an, dass der Querbalken für andere Menschen eine der Empfindungsweise des Ichs diametral entgegengesetzte konnotative Färbung annehmen kann. Dies gilt auch dann, wenn genau dieselben Dinge genannt werden, die das Ich im Zusammenhang mit dem Querbalken als für sich bedeutsam erkannt hat.

Eine Bestätigung hierfür erfährt dieses Faktum, wenn das Ich selbst bei seinem Weg zu den "Flussauen" diese mit den "Marsfelder[n]" (125) – also mit einem Aufmarschplatz für Soldaten – assoziiert. Statt Synagogen findet es dort folglich nur "Sturmreste, Mauern, Steine, die noch vereinzelt aufstehen" (ebd.).

Die ursprünglich mit dem Querbalken verbundenen positiven Empfindungen verkehren sich damit in ihr Gegenteil. Aus einem Symbol für "Halt" und "Rettung" (122) wird unversehens eine Chiffre der Zerstörung. Selbstkritisch fragt sich das Ich, ob es der Wahrheit näher gekommen wäre, wenn es die Deutung der "Dame mit dem weißen Filzhund", die bei dem Begriff "Querholz" an "Pflaumenpflücken in alten Städten" denken musste (123), in seine Sammlung mit aufgenommen hätte:

"Was ist ein Querbalken? Nicht, was ist er mir, sondern, was ist er? Und wäre ich der Dame mit dem Filzhund und den Pflaumengärten gefolgt, auf welche Reihen wäre ich dann gestoßen? Hätten sich ihre überladenen Gärten (ich nehme an, sie meinte überladene) mit Synagogen und Schiffshölzern zusammenbinden lassen? Vermutlich nicht, Pflücker sind Längshölzer. Und noch weniger mit der Nähe der Schleusen und dem schleppenden Wind. Mit den stinkenden Durchgängen." (EE 126)⁹⁵

Nicht nur die Antwortsammlung selbst, sondern auch die anfänglich mit ihr verbundenen Konnotationen erweisen sich damit als willkürlich. Wer sich ernsthaft um die 'Wahrheit' des Querbalkens bemüht, darf nicht über dessen dunkle Seite hinwegsehen:

"Da könnte einer kommen und mich auf noch finsterere Durchgänge verweisen. (Auf die Höfe der Staatsgefängnisse zum Beispiel, in denen die Galgen stehen.)" (EE 127)

⁹⁵ Als Schlussfolgerung aus diesen Gedanken heißt es kurz darauf: "Die Dame hätte mich auch nirgends anders hingeführt" (127).

Folgerichtig entscheidet sich das Ich auch am Ende dafür, seiner Dreizahl – "meiner grauen Reihe, meiner Wahl, meiner Willkür (...): Synagogen, Schiffshölzer, Auen" – "treu" zu bleiben:

"Nein, ich bleibe bei meinen schwachen Auskünften. Und bei meiner Frage. Nicht: woher stammt er? Nicht: Kennzeichen, Merkzeichen. Die kenne ich gut genug. Sondern: was ist er? Denn ich will ihn nicht mehr nennen." (EE 127)

Sprachskepsis als Folge von Sprachkritik

Sprachkritik mündet damit hier in fundamentale Sprachskepsis: Die "Benennung (...), die alte Drachenwolke", wird aus der grundsätzlichen Erwägung heraus zurückgewiesen, dass sie der "Beschwörung" dient, d.h. Magie ins Spiel bringt, wo Aufklärung Not tut (122).⁹⁶ Das Ich schließt sich selbst von dieser Tendenz – die u.a. in seinem Streben nach der Dreizahl zum Ausdruck kommt – nicht aus, lehnt es aber ab, sie zur Grundlage seiner Realitätswahrnehmung zu machen. Der beruhigenden Gewissheit der 'fest-stellenden' Benennung hält es die von ihm praktizierte "Verschiebung der Reihenfolge" (122), die Umgruppierung der in die Benennung eingehenden Elemente, entgegen. Es stellt sich damit explizit gegen die "Taktiker", die ihm empfehlen würden,

"die Erwägung an einem bestimmten Punkt abzubrechen, eben vor der Verschiebung der Reihenfolge: ein Gittermuster für endgültig zu erklären, eine Schattenpflanze für grün. Die Gemeinsamkeiten zu lassen, so wie sie sich ergeben, viele sind es ohnehin nicht." (EE 122)

Eben dieses Sich-Abfinden mit halben Wahrheiten erweist sich angesichts der Abgründe, die die nähere Beschäftigung mit der Realität des Querbalkens auf-

⁹⁶ Angespielt wird damit auf den ursprünglich kultischen Hintergrund von Schriftzeichen, mit denen auf magische Weise eine Verbindung zwischen Wort und Ding hergestellt werden sollte. Soweit diese Verbindung durch die Zwiesprache des Priesters mit den Göttern garantiert wurde, kann die Zurückweisung jedweder Benennung auch als Verweis auf den Verlust metaphysischer Bindungen und den damit einhergehenden Verlust der Selbst-Verständlichkeit der Welt (im Sinne ihrer durch die Existenz der Gottheit garantierten Sinnhaftigkeit) gedeutet werden. Die Kritik des beschwörenden Charakters von Worten richtet sich hier allerdings auch gegen eine Sprache, bei der eine solche Verwendung der Worte dazu dient, das Bestehende zu reproduzieren. Aichingers Ideal des 'erfüllten Schweigens' setzt dem eine Beschwörung des 'Anderen', von dem etablierten Bedeutungskanon Ausgeschlossenen, entgegen (s.u.).

gedeckt hat, nicht nur als epistemologisch bedenklich, sondern auch als ethisch fragwürdig. In dem Maße, in dem die Sprache selbst dazu beiträgt, zur Verschleierung der Realität beizutragen, gilt es daher auf sie zu verzichten.

Das Ideal des "erfüllten Schweigens"

Dies ist nun freilich – was ja das Ich mit seiner Rede selbst bezeugt – nicht im Sinne eines endgültigen Verstummens und eines Verzichts auf jegliche Kommunikation zu verstehen. Kritisiert wird vielmehr eine bestimmte Verwendungsweise von Sprache, die die geistigen Möglichkeiten des Menschen eher beschränkt, anstatt sie zu fördern.

Mit anderen Worten: Das Ich lehnt die tradierten Sprachmuster zu Gunsten jenes 'erfüllten Schweigens' ab, aus dem allein nach Aichinger eine (sinn-)erfüllte Sprache wieder neu entstehen kann. Im Gegensatz zu der von ihr mit "Sprachlosigkeit" – im Sinne eines umfassenden Sprachverlusts – gleichgesetzten "Stummheit" ist das "Schweigen" für Aichinger

"nicht etwas Leeres, sondern etwas Erfülltes (...). Es hängt eng mit dem Tod zusammen, mit einem erfüllten Tod. Es hat auch mit dem Schreiben sehr viel zu tun. Jeder Satz, den man schreibt, muss durch ungeheuer viel ungeschriebene Sätze gedeckt sein, weil er sonst gar nicht dasteht." (Be 56 f.)

Was dies konkret bedeutet, führt das erzählend-reflektierende Ich in *Der Querbalken* vor Augen. In seiner intuitiv-assoziativen Sprache stellt das Prosastück ein Beispiel für den Widerstand gegen die bedenkenlosen Sprachmuster des Alltags dar. Die scheinbare Absurdität der Reflexionen erweist sich somit bei näherer Betrachtung als Spiegel der faktischen Absurdität der Alltaglogik, der das Ich seine eigene Logik entgegensemmt.

4.7. Thomas Bernhards monomanische Prosa des "Entsetzlichen"



*Thomas Bernhard; Porträt von Bruno Mayer
Bernhard-Haus Ohlsdorf/Obernathal (Wikimedia commons, bearb. von Hic et nunc)*

Die Todesverfallenheit des Lebendigen

In der Prosa Thomas Bernhards Prosa wird eine Welt gezeichnet, die – so die programmatischen Titel seiner ersten längeren, 1963 und 1967 veröffentlichten Prosastücke – von emotionalem *Frost* und einer tief greifenden *Verstörung* der in ihr lebenden Menschen bestimmt ist. Beide Texte – wie auch die 1964 veröffentlichte Erzählung *Amras* – beschwören eine dem Untergang geweihte Welt. Dabei korreliert die äußere Zerstörung mit der inneren Verstörung der Protagonisten:

- In *Frost* beauftragt ein Chirurg einen ihm als Famulant zugeordneten Medizinstudenten mit der Beobachtung seines Bruders (des geisteskranken Malers Strauch), um so Erkenntnisse über dessen Gewohnheiten und Denkweisen zu gewinnen. Im Verlauf seines Zusammenseins mit dem Maler gerät der Famulant immer stärker in den Bann von dessen endlosen, die Sinnlosigkeit des Daseins in immer neuen Bildern und Wendungen beschwörenden Monologen. Am Ende verfällt er nur deshalb nicht selbst dem Wahnsinn, weil er sich dem Maler durch seine plötzliche Abreise entzieht.
- *Amras* – nach Bernhards eigener Aussage sein "Lieblingsbuch" (vgl. TBP 187 ff.) – kreist um das Schicksal zweier etwa 20 Jahre alter Brüder⁹⁷, die zusammen mit den Eltern den gemeinschaftlichen Selbstmord beschlossen haben. Dieses "Selbstmordkomplott" (A 31) hat zwar den Tod der Eltern zur Folge, doch werden die Brüder (der ältere fungiert als Ich-Erzähler) noch rechtzeitig von einem Fremden entdeckt und gerettet.

Um sie vor "Beschuldigung und Geschwätz und Verleumdung und Infamie" (A 8) zu schützen, werden sie von ihrem Onkel aus dem Innsbrucker Familienhaus in einen bei Amras stehenden Turm gebracht, der früher einmal ihrem – hoch verschuldet gestorbenen – Vater gehört hatte. Dort bleiben sie mehrere Wochen lang, bis sich der an Epilepsie leidende, um ein Jahr jüngere Bruder des Erzählers von dem Turm in den Tod stürzt.

⁹⁷ Das Brudermotiv begegnet auffallend häufig in Bernhards Prosa (vgl. neben *Frost* und *Amras* insbesondere noch *Midland in Stilfs*, *Ungenach* und *Am Ortler*). Offenbar schätzte Bernhard an dem Motiv die mit ihm gegebene Möglichkeit, verschiedene Aspekte einer Person bzw. gegenläufige, aber dennoch aufeinander bezogene Entwicklungsprozesse durch ihre Aufspaltung auf zwei eng miteinander verbundene Figuren vor Augen zu führen.

Daraufhin begibt sich der Erzähler nach Aldrans, wo sein Onkel in einem ausgedehnten Waldstück Forstwirtschaft betreibt.⁹⁸ Sein Versuch, sich in die Gemeinschaft der Holzfäller einzugliedern und ein geregeltes Leben zu führen, scheitert jedoch, so dass er den Ort am Ende mit unbekanntem Ziel verlässt.

- In *Verstörung* wird aus der Sicht eines an der Leobener Montan-Universität eingeschriebenen Studenten von den Krankenbesuchen berichtet, auf die dieser seinen Vater bei einem Wochenendurlaub begleitet. Unterbrochen von kurzen, in indirekter Rede wiedergegebenen Kommentaren des Vaters, entrollt sich dabei eine kaleidoskopartige Szenerie aus Isolation, Brutalität, Geisteskrankheit und Agonie.

Den Höhepunkt dieses Totentanzes bildet der Besuch bei dem in einem Schloss residierenden Fürsten Saurau. Dessen manischer, pausenloser Monolog, mit dem er die Geräusche in seinem Kopf zu übertönen versucht, füllt den zweiten, etwa zwei Drittel des Werkes ausfüllenden Teil des Prosastücks aus.

Die Kompromisslosigkeit und Radikalität von *Verstörung* übertrifft damit noch die von *Frost* und *Amras*, wo in den Reflexionen der jeweiligen Erzähler immerhin noch eine – wenn auch brüchige – Distanz zum Wahnsinn der Hauptfiguren gewahrt wird. Eben diese entfällt in dem Monolog des Fürsten, der denn auch abrupt mit dessen Bitte, ihm beim nächsten Besuch "eine Ausgabe der *Times* vom 7. September" mitzubringen, abbricht (V 194). Die drei Punkte, die als Auslassungszeichen am Ende des Prosastücks stehen, unterstreichen dabei zusätzlich, dass der Schluss auf einer willkürlich gesetzten Zäsur beruht und der Monolog des Fürsten – ob mit oder ohne Zuhörer – noch endlos weitergehen wird.

⁹⁸ Der darauf folgende zweite Teil der Erzählung unterscheidet sich von dem ersten formal darin, dass der Erzähler nun unmittelbar von seinem Leben berichtet, während der erste Teil um seinen Bruder und die Zeit, die er zusammen mit ihm in dem Turm verbracht hat, kreist.

Das Zum-Tode-Sein und die Krankheit zum Tode

Das an einer Stelle der Erzählung *Zwei Erzieher* (1966) direkt angesprochene Gefühl, dass "alles (...) absurd" sei (E 2: 47)⁹⁹, wird in allen drei Werken durch zahlreiche Bilder und Beschwörungsformeln für die Todesverfallenheit des Lebendigen zum Ausdruck gebracht. Immer wieder werden dabei die Lebenden als bereits vom Tode Gezeichnete dargestellt. Das Dasein erscheint so letztlich nur als Vorstufe, wenn nicht gar als besondere Manifestation des Nicht-Seins.

In *Verstörung* beschreibt der Landarzt etwa seinem Sohn einen Patienten als "schwerfälligen sechzigjährigen Mann, der unter der Haut *verfaule*". Bei seiner Frau deute der "Mundgeruch auf einen rasch fortschreitenden Zersetzungsprozess ihrer Lungenflügel" hin (V 63 f.). Die Erinnerung an seine eigene Frau ist davon geprägt, dass diese – "während er noch keinerlei Anzeichen ihrer Todeskrankheit an ihr entdeckt hatte" – bereits ein Jahr vor ihrem Tod "von ihrer Todeskrankheit *durchdrungen* gewesen" sei (V 19).¹⁰⁰

Ähnlich wird sich in der Erzählung *Die Mütze* (1966) der Erzähler durch die Begegnung mit einem alten Mann der Präsenz des Todes im Leben bewusst:

"Immer wieder sah ich das schmutzige Gesicht und die schwarzen Flecken darauf, Totenflecken, dachte ich: der Mann lebt noch und hat schon Totenflecken im Gesicht." (E 2: 67)

Das Zum-Tode-Sein bedingt demnach unmittelbar die "Krankheit zum Tode", also die existenzielle Verzweiflung im Sinne Kierkegaards.¹⁰¹ Hierauf verweist

⁹⁹ In für das absurde Denken typischer Weise wird von Bernhard in seiner autobiographischen Prosa das Bewusstsein dieser Absurdität als zentrales Mittel der Existenzbewältigung herausgestellt: "Die Wahrheit ist immer ein Irrtum, obwohl sie hundertprozentig die Wahrheit ist, jeder Irrtum ist nichts als die Wahrheit, so brachte ich mich fort, so hatte ich die Möglichkeit weiterzugehen, so musste ich meine Pläne nicht abbrechen. Dieser Mechanismus hält mich am Leben, macht mich existenzmöglich. Mein Großvater hatte immer die Wahrheit gesagt *und* total geirrt, wie ich, wie alle. Wir sind im Irrtum, wenn wir glauben in Wahrheit zu sein, und umgekehrt. Die Absurdität ist der einzige mögliche Weg" (AP 4: 46).

¹⁰⁰ Zuweilen erscheint die Verknüpfung von Tod und Leben in *Verstörung* auch als gezielte Grausamkeit gegenüber Kranken und sozialen Außenseitern. Ein Beispiel dafür ist ein Elternpaar, das das Totenhemd des Sohnes, eines auf Abwege geratenen Dorfschullehrers, wie eine stumme Aufforderung im Hausflur aufhängt (V 52).

¹⁰¹ Zu den Kierkegaard-Bezügen in Bernhards Werk findet sich – unter besonderer Berücksichtigung seiner Dramen – eine eingehende Analyse in Klug (1991: 59 ff.).

auch das Erstickungsgefühl des Ich-Erzählers in *Verstörung* beim Eintritt "in diese Häuser, die nur noch von alten, alleinstehenden Frauen bewohnt sind, die, von ihrer Nachkommenschaft verlassen, sich auf ein Minimum an Lebensfähigkeit zurückziehen".¹⁰² Auch dieser Rest von Leben ist dabei aber schon vom Tod durchdrungen:

"Das Lächeln der aus dem Schlaf aufwachenden, sich verloren wissenden Frauen, die feststellen, dass sie noch immer in der qualvollen Welt sind, ist Grauen, sonst nichts." (V 28)

In *Frost* entspricht dem die Tatsache, dass den Maler Strauch "nur der Selbstmord beschäftigt" (F 18). Der Gedanke daran, "sich aus[zu]löschen" (ebd.)¹⁰³, erfüllt ihn in einem solchen Maße, dass er schließlich sogar bekennt, der "Selbstmord" sei seine "Natur" (F 311).¹⁰⁴

Strauchs Geisteskrankheit erscheint dabei als Folge der Überspanntheit eines Geistes, der sich – wie in es in der 1965 erschienenen Erzählung *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns* heißt – seiner 'Verlorenheit' bewusst ist (E 2: 13). Seine Worte sprechen damit letztlich die ungeschminkte Wahrheit über das Dasein des Menschen aus.

Eben diese Wahrheit drückt sich auch in dem Kaleidoskop aus Krankheit, Leid und Tod aus, das der Sohn des Landarztes bei den Krankenbesuchen mit seinem Vater an sich vorüberziehen sieht. Folglich zitiert er seinen Vater auch mit den Worten, dass

"sich immer in allen Fällen zeige, dass alles, was er aufsuchen und anrühren und behandeln müsse, sich als krank und traurig erweise; gleich, um was es sich handle, be-

¹⁰² Auf der biographischen Ebene verweist das Erstickungsbild auf die schwere Lungenerkrankung, die Bernhard in seiner Jugend erlitt und die ihn sein Leben lang belastete.

¹⁰³ Der Gedanke der "Auslöschung" zieht sich durch Bernhards gesamtes Oeuvre hindurch und ist auch der Titel des letzten zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Prosawerks.

¹⁰⁴ Analog hierzu stellt Bernhard auch in seiner autobiographischen Prosa die prägende Bedeutung des "Selbstmordgedanken[s]" für seine Jugendzeit heraus. Tatsächlich habe er "während meiner ganzen Lern- und Studierzeit die meiste Zeit mit dem Selbstmordgedanken zubringen müssen, dazu herausgefordert von der brutalen, rücksichtslosen und in allen ihren Begriffen gemeinen Umwelt einerseits, von der in jedem jungen Menschen größten Sensibilität und Verletzbarkeit andererseits. (...) Wie oft, und zwar hunderte Male, bin ich durch die Stadt gegangen, nur an Selbstmord, nur an Auslöschung meiner Existenz denkend" (AP 1: 16).

wege er sich fortwährend in einer kranken Welt unter kranken Menschen, Individuen; auch wenn diese Welt vorgebe, vortäusche, eine gesunde zu sein, sei sie doch immer eine kranke und die Menschen, Individuen, auch die sogenannten gesunden, immer krank." (V 14)¹⁰⁵

Die Passage kann auch in formaler Hinsicht als exemplarisch für Bernhards Werk angesehen werden. Gezielt werden Tautologien ("immer in allen Fällen"; "vorgebe, vortäusche"), Wiederholungen ("in einer kranken Welt unter kranken Menschen"; immer eine kranke ... immer krank"; "Menschen, Individuen") und Steigerungsformen ("aufsuchen und anröhren und behandeln") zur Verstärkung des Ausdrucks eingesetzt. Durch den gehäuften Einsatz dieser stilistischen Mittel erhalten die Reden der bernhardschen Figuren einen beschwörenden Charakter, der das inhaltlich Ausgesagte unterstreicht. Gleichzeitig konstituiert sich so eine eigene, geistige Wirklichkeit, die dem Einzelnen das Überleben in einer vom Verfall bestimmten Welt ermöglicht.

Die Präsenz des Krieges in der Nachkriegszeit

Insbesondere in *Frost* wird die existenziell-allgemeine Verzweiflung über die "Auflösung alles Lebendigen" (F 54) – bzw., wie es in *Verstörung* heißt, die Tatsache, dass diese Welt "eine sich selbst vernichtende" ist (V 53) – mit der historisch-konkreten Verzweiflung über die in ihren Auswirkungen in die Gegenwart hineinragenden Kriegsgräuel verknüpft. So stellt der Maler Strauch hier fest, "dieser Krieg" werde "niemals vergessen sein", und verweist auf die "grausige[n] Spuren", die er hinterlassen habe:

"Oft schreien brombeersuchende Kinder plötzlich und ziehen die Mutter zu irgendeiner Stelle hin, die von Schlangenblättern überwachsen ist. Da finden sie dann einen

¹⁰⁵ Der Bezug zu Kierkegaard – der ja ebenfalls davon ausging, dass "nicht ein einziger Mensch lebt, der ganz gesund ist" (KzT 21) – liegt hier besonders nahe. So heißt es in *Die Krankheit zum Tode*: "Gewöhnlich nimmt man an, dass ein Mensch, wenn er nicht selbst sagt, er sei krank, gesund ist, und besonders noch, wenn er selbst sagt, dass er gesund sei. Der Arzt dagegen betrachtet die Krankheit anders." (KzT 22 f.) Auch stilistisch ergeben sich hier Parallelen zu Thomas Bernhard. So setzt auch Kierkegaard Tautologien und Wiederholungen gezielt als Mittel der Ausdrucksverstärkung ein. Allerdings war die Verzweiflung für Kierkegaard eine Krankheit des Geistes, die sich durch das Bekenntnis zum Göttlichen heilen ließe. Bei Bernhard dagegen besteht die Krankheit gerade in dem Bewusstsein, keinerlei Heilung in Aussicht zu haben.

Menschen, nackt, dem sie einmal vor Jahren die Kleider vom Leib gerissen haben." (F 138)

Auch hätten Kinder "in Mulden hochexplosive Panzerfäuste" entdeckt, "von denen sie zerrissen wurden":

"Fetzen von Kindern, wissen Sie, auf den Bäumen. Männer im besten Alter konnte man von Kanonenrädern erdrückt finden, im Hohlweg lag eine Gruppe von Grenadiere mit abgeschnittenen Zungen, denen der Penis im Mund steckte. Und da und dort zerschossene Uniformen auf den Bäumen und aus dem Tümpel herausschauende Hände und Füße." (F 138 f.)

Zwar räumt Strauch ein, die Einheimischen hätten mittlerweile wieder "etwas Ordnung in die Wälder" und "in das ganze Land" gebracht. Die Art dieser Ordnung ist jedoch – da man lediglich "die Spuren zu verwischen" versucht, die Kriegsverbrechen jedoch nicht aufgearbeitet hat – äußerst brüchig (F 139). Eben weil das Entsetzliche erfolgreich verdrängt worden ist, ist es unterschwellig noch immer präsent.

Um diesen Gedanken kreist auch die um dieselbe Zeit wie *Frost* – zwischen 1963 und 1965¹⁰⁶ – entstandene Erzählung *Der Italiener*. Darin unternimmt der Erzähler mit einem anlässlich der Beerdigung seines Vaters aus Italien angereisten Gast einen Rundgang durch die Umgebung des "Lusthauses", in dem der Vater aufgebahrt ist.

Im Verlauf ihres Spaziergangs überqueren die beiden eine Lichtung, unter der sich – wie der Erzähler dem "Italiener" nach einigem Zögern berichtet – ein Ende des Zweiten Weltkriegs ausgehobenes Massengrab befindet. Es handelt sich dabei um eine Begräbnisstätte für polnische Soldaten, die kurz vor Ende des Krieges in dem "Lusthaus" Zuflucht gesucht hatten, dort aber von deutschen Wehrmachtssoldaten aufgespürt und erschossen worden waren.

Dieses – erst am Ende der Erzählung mitgeteilte – Ereignis taucht auch die zuvor von dem Erzähler an den Tag gelegte Erleichterung darüber, seinem Gast die Umgegend zeigen zu können, in ein anderes Licht. Dies gilt insbesondere für

¹⁰⁶ Höller deutet die am Ende der Erzählung aufgeführte Jahreszahl (1963) als Hinweis auf den Beginn der Arbeit an dem Stoff. Die Erzählung wurde zuerst 1965 im *Insel-Almanach auf das Jahr 1965* und in der österreichischen Literaturzeitschrift *Wort in der Zeit* veröffentlicht. 1969 integrierte Bernhard sie – um den bisherigen Schluss-Satz gekürzt und mit dem Zusatz "Fragment" versehen – in die Erzählsammlung *An der Baumgrenze*.

die Begründung, die der Erzähler hierfür gibt: Der Spaziergang biete ihm "eine willkommene Ablenkung von dem Grauenhaften des Unglücks" und "überhaupt von mir selbst" (E 2: 84).

Diese Worte lassen sich zunächst auf die Umstände, unter denen der Vater ums Leben gekommen ist, beziehen: Er hat sich kurz vor der alljährlich zelebrierten Aufführung eines Theaterstücks im Lusthaus erschossen. Indem sein Freitod zum Schluss als späte Reaktion auf die "Greuel" (88), deren Zeuge er einst war, offenbart wird, wird jedoch zugleich der Umgang des Erzählers mit der Lebensgeschichte des Vaters problematisiert.

Die Bereitwilligkeit, mit der der Sohn den "Vorwand" (84) ergreift, sich von der im Haus aufgebahrten Leiche zu entfernen, deutet vor diesem Hintergrund nicht nur auf eine Flucht vor der Auseinandersetzung mit dem Selbstmord des Vaters hin. Vielmehr lässt sich darin auch eine Verdrängung des Geschehens sehen, das dem Freitod mutmaßlich zugrunde gelegen hat.

Selbst als der Erzähler sich dazu durchgerungen hat, dem Gast von dem Massenmord zu erzählen, versucht er kurz darauf, wieder davon "abzulenken", indem er den Italiener nach den politischen Verhältnissen in seinem Heimatland fragt (88). Der Zynismus in der Antwort des Italieners – der offen bekundet, er interessiere sich für Politik nur insoweit, als es seine Geschäfte tangiere – lässt sich dabei als eine Art Kommentar zu der von dem Erzähler und seiner Familie praktizierten Aufführung von Lustspielen an dem Ort eines Massenmords verstehen.

Hierzu passt auch, dass es gerade der "Italiener" ist, der am Ende über "die Finsternis, die hier herrscht", räsoniert (89). Er ist es zudem, der die von dem Erzähler verdrängten Ereignisse offen als das bezeichnet, was sie sind – nämlich als "Greuel", die das vormalige "Lusthaus" zum "Schlachthaus" mutieren ließen (87 f.).

Wenn der Besucher am Ende feststellt, es gebe "kein Mittel, sich selbst zu entfliehen" (89), so weist er damit allerdings nicht nur den vom Erzähler und seiner Familie unternommenen Versuch, die Vergangenheit per Verdrängung ungeschehen zu machen, als unmöglich zurück. Der generalisierende Charakter seiner Aussage legt vielmehr nahe, hierin einen allgemeinen Kommentar zur Lage der Menschheit zu sehen.

Das in ein "Schlachthaus" verwandelte "Lusthaus" lässt sich so auch als Bild für den vom Menschen verschuldeten Wandel der Welt vom Paradies zur Hölle deuten. Vor diesem Hintergrund wirkt die theoretische Beschäftigung des Er-

zählers mit sozialistischen Utopien als zwanghafte Flucht vor einer gesellschaftlichen Realität, in der die Utopie nur in der Weise ihrer Negierung und brutalen Unterdrückung vorkommt.¹⁰⁷ Dies lässt sich auch an dem "seit Monaten ungeheuren Schmerz im Gehirn" (88 f.) ablesen, den ihm seine Arbeit verursacht.

Die Natur als Spiegel des inneren Grauens

Das Unheimliche, das der Welt durch das unter ihrer heilen Oberfläche weiterwirkende Grauen anhaftet, scheint bei Bernhard auch immer wieder in seinen Naturbeschreibungen durch. In der Natur spiegeln sich in seinen Werken die Angst des Einzelnen vor dem erneuten Ausbruch des Entsetzlichen und das Misstrauen gegenüber dem scheinbar Idyllischen wider. In diesem Sinne heißt es in *Verstörung*, die Natur sei gerade "dort, wo sie am allerreinsten ist und am allerunberührtesten, (...) die unheimlichste" (V 66).

Gleichzeitig ist die Natur aber auch ein Spiegel für die Stimmung der Verlassenheit und Hilflosigkeit, von der alle Figuren Bernhards geprägt sind. Wenn daher der Erzähler in *Verstörung* von seiner "mit der in der Schlucht herrschenden Finsternis vollkommen übereinstimmenden Depression" berichtet (V 68), so deutet sich hierin eine für das gesamte bernhardsche Werk charakteristische Art der Bezugnahme auf die Natur an. So entspricht "die Finsternis einer ausweglosen Einsamkeit", in die sich eine der Patientinnen des Arztes durch das Verhalten naher Verwandten ihr gegenüber "hineingestoßen" sieht (V 32), genau der "Einsamkeit, wie sie in der Schlucht auf die grauenhafteste Weise herrscht" (V 66).

Unter den "Requisiten des absurd Raum" (Hildesheimer, FV 59) nimmt die Natur bei Bernhard demnach fraglos eine herausragende Position ein. Dies erscheint zwar insofern folgerichtig, als in ihr der Charakter der Welt als einer 'sich selbst vernichtenden' (V 53) "am allerreinsten" (V 66) zum Ausdruck

¹⁰⁷ Dies wird auch durch die genannten sozialistischen Bewegungen und Akteure selbst angedeutet. So reagiert der Erzähler auf die Gleichgültigkeit des Italieners gegenüber der Politik reflexhaft mit Assoziationen an Spartakusbund, Rätesystem und Rosa Luxemburg (88), die alle auf ihre Weise das Scheitern der sozialistisch-pazifistischen Ideale an der militaristischen Wirklichkeit bezeugen. Aufschlussreich ist im gegebenen Zusammenhang ist insbesondere die Beschäftigung des Erzählers "mit der Wirkung Karl Liebknechts" (79), der nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs als einziger Abgeordneter des Reichstags gegen die Bewilligung der Kriegskredite gestimmt hatte.

kommt. Da eine solche Bezugnahme auf die Natur jedoch in offenem Widerspruch steht zu der seit der Romantik dominierenden Sicht der Natur als Flucht- und Rückzugsraum, ergibt sich als Wirkung eine zusätzliche Betonung der Ausweglosigkeit des menschlichen Daseins: Wer vor der Brutalität der Menschen in die Natur flieht, wird dort nur mit umso größerer Intensität mit der Sinnleere seiner Existenz konfrontiert.

Angewidert spricht denn auch in *Frost* der Famulant von den "heilosen stumpfen Farben" der Bergwelt, in die es ihn verschlagen hat (F 14). Ob sie wahrzunehmen sind oder am Abend "erlöschen", "wie wenn auf Kommando ein riesiger eiserner Vorhang heruntergelassen würde" (ebd.), macht für ihn offenbar keinen Unterschied: Die Welt ist so oder so 'heilos' verloren.

Noch deutlicher tritt die Spiegelung der Sinnleere und Orientierungslosigkeit des menschlichen Daseins in der Natur kurz darauf in einer Passage zu Tage, die die Wirkung des Föhns auf Flora, Fauna und Menschen beschreibt:

"Die Hunde jagen sinnlos durch Gassen und Höfe und fallen auch Menschen an. Flüsse atmen den Geruch der Verwesung ihres ganzen Flusslaufes aus. Die Berge sind Gehirn-gefüge, an die man stoßen kann, sind bei Tag überdeutlich, bei Nacht überhaupt nicht wahrnehmbar. Fremde reden sich plötzlich an Wegkreuzungen an, stellen Fragen, geben Antworten, nach denen nie gefragt worden ist. Als sei im Augenblick alles geschwisterlich: das Hässliche wagt sich an das Schöne heran und umgekehrt, das Rücksichtslose an das Schwache. Uhrschläge tropfen auf Friedhof und Dachabstufungen. Der Tod lenkt sich geschickt in das Leben herein. Unvermittelt fallen auch Kinder in Schwächezustände. Schreien nicht, aber laufen in einen Personenzug." (F 15)

Der Föhn erscheint hier als Bild für das grundsätzliche Aus-den-Fugen-Geraten der Welt, für die unterschiedslose Vermengung von Sinn und Unsinn, Tod und Leben, Hässlichem und Schönem, Fremdem und Vertrautem. Zusätzlich betont wird das Nebeneinander des nicht Zusammengehörenden durch den überwiegend parataktischen Satzbau.¹⁰⁸ Daneben wird der Verlust rationaler Ordnungskriterien auch durch anthropomorphe Darstellungsformen (wie im

¹⁰⁸ Dadurch ergeben sich hier auch Parallelen zur expressionistischen Simultaneitätstechnik, wie sie u.a. Jakob van Hoddis und Alfred Lichtenstein in ihren Gedichten angewendet haben (vgl. Kap. 2).

Falle der als "Gehirngefüge" beschriebenen Berge) und surrealistische Verfremdungstechniken¹⁰⁹ vor Augen geführt.

Lächerlichkeit, Schlaflosigkeit, Einsamkeit und Finsternis: Die Symptome des absurdens Daseins bei Bernhard

"Das Lächerliche an den Menschen (...) ist *ihre totale Unfähigkeit, lächerlich zu sein.*"

Sich gegen die Atmosphäre heilloser Unruhe, von der ihre Welt geprägt ist, zur Wehr zu setzen, erscheint für die bernhardschen Anti-Helden von vornherein aussichtslos. Da jedoch bereits das bloße Überleben einen zumindest passiven Widerstand gegen die Sinnlosigkeit der Existenz impliziert, ist ihr Tun und Lassen von einer fundamentalen Lächerlichkeit geprägt. Hierbei handelt es sich zunächst um die Lächerlichkeit derer, die, im Sinne Camus' und Hildesheimers (vgl. Kap. 1 und 4.1.), dem Schweigen der Welt zum Trotz auf ihrem Bedürfnis nach Sinn insistieren. Bernhards Protagonisten durchleiden damit denselben Erlebnisraum, der auch in anderen Werken der Prosa des Absurden die Figuren prägt.

Dadurch, dass sie bei Bernhard als äußere Erscheinungsform des Wahnsinns erscheint, wird die Lächerlichkeit hier allerdings auch immer wieder mit dem Grauen verknüpft. Dies gilt etwa für den Ich-Erzähler in *Die Mütze*, der sich "in der Dämmerung, (...) in der Finsternis" mit einem aufgeschlagenen Kinn auf dem Heimweg befindet und sich dabei bewusst wird, dass seine "ganze Person (...) auf einmal auch noch einen unübersehbaren Zug ins Lächerliche, ja, in die absolute menschliche Komödie" hatte (E 2: 59).

Auch in einer Passage aus *Amras* ist die Nähe von Lächerlichkeit und Wahnsinn deutlich zu spüren. Darin wird von dem gemeinsamen Besuch des Erzählers und seines Bruders Walter bei einem Internisten berichtet. Dem einstündigen Aufenthalt der beiden im Wartezimmer kommt dadurch eine besondere Bedeutung zu, dass Walter sich unmittelbar im Anschluss an den Arztbesuch das Leben nimmt. Der Erzähler vergegenwärtigt sich während dieser Zeit im Geiste

¹⁰⁹ Das 'Tropfen' der 'Uhrschläge' lässt natürlich an Salvador Dalís berühmtes Gemälde *Die Beharrlichkeit der Erinnerung* (1931) mit den in der Sonne zerfließenden Uhren denken – wobei unklar ist, ob es sich hier um eine bewusste Anspielung handelt.

noch einmal den Spaziergang, den er vor dem Aufbruch zum Arzt unternommen hatte. Wie in *Die Mütze* hat die so gewonnene Distanz zum eigenen Sein und Tun das Gefühl der Lächerlichkeit zur Folge:

"... die Lächerlichkeit, aus welcher ich mich da laufend und springend, hüpfend und blitzartig stillstehend, recht oft in einer mich augenblicklich von oben bis unten beschmutzenden Pfütze, in meinem verrückten Gefühlszustand ... durch den Hintergrund wie auch Vordergrund kaum geschützt, aus dem Hinterhalt meines Gehirns beobachtete, war ja auch die Lächerlichkeit meiner Darstellung (während welcher ich dauernd mit dem Hintergrund, mit dem Übergrund wie auch Untergrund meiner Darstellung korrespondierte ...) wie auch die Beobachtung meiner Darstellung zu beobachten ... Ich war eine ungeheuere Anzahl von Existenz, eine ungeheuere Anzahl verheerender, alles bedeutender Existenzmöglichkeiten ... die gehende und die anscheinend gehende, hüpfende, springende, blitzartig stehend bleibende, halb verrückte ... ich bin alle existierenden Existenz zusammen gewesen, *ich bin* gewesen ..." (A 60 f.)

Das in der Föhnbeschreibung aus *Frost* auf die äußere Realität projizierte Auseinanderbrechen der Welt wird hier auf der Ebene des inneren Erlebens gestaltet. An die Stelle des Ichs tritt "eine ungeheuere Anzahl von Existenz", die der Einzelne zwar gleichzeitig 'ist', aber nur durch "höchstmögliche Symmetriestellung" (61) in seiner Vorstellung zusammenbinden kann.

Mit dem – formal durch den elliptischen Stil und die Auslassungspunkte verdeutlichten – "Zerbröckeln" der "Begriffswelt" (61), die die Einheit des Ichs untergräbt, macht der Erzähler zwar "mich lächerlich, mich durch mich lächerlich" (60) – denn sein in vielfältige "Existenzmöglichkeiten" zerfallenes Ich widerspricht der Alltagswahrnehmung und gilt deshalb für diese als "verrückt" (ebd.). Gleichzeitig vollzieht er jedoch mit dem gelebten Zerfall die faktische Realität in einem doppelten Sinne nach. Zum einen entspricht der 'verhexte Versuch' (ebd.), sich selbst als Nebeneinander verschiedener Existenz wahrzunehmen, dem Wesen der "sich ständig vergrößernden und ständig verkleinernden Welt" mit ihren "immerfort gleichzeitig existierenden, immerfort gleichzeitig wechselnden Menschengesichtern[n]". So gelingt es dem Erzähler gerade durch seine scheinbare "Lächerlichkeit", sich mit der "Natur (...) in Einklang zu bringen" (ebd.).

Zum anderen erscheint das Erleben des inneren Zerfalls aber auch als Spiegel einer Zeit, "die überall, wo sich nur denken lässt, nur auf Zerstörung und Tod aus gewesen ist" (52 f.). Dass dieses Erleben gerade im Zusammenhang mit

dem Arztbesuch aktiviert wird, ist insofern kein Zufall, als hier die existenzielle "Verlassenheit" (52) des durch seine Geburt zum Tode verurteilten Menschen besonders anschaulich vor Augen tritt. Explizit angedeutet wird dies etwa in den nebeneinander gestellten Eindrucksfragmenten eines "vom Trübsinn der Fraulichkeit angefallene[n] Mädchen[s]" und der Fliegen, die "die süße Patientenausdünstung von den Wänden schleckten" (52).

Gleichzeitig tritt im Zusammenhang des Besuchs beim Arzt aber auch das Menschen von ihren Mitmenschen zugefügte Leid deutlicher zu Tage. Auf dieses verweist die Tatsache, dass der Arzt seine Patienten nur "widerwillig" aufzurufen scheint. Außerdem hat er seine Praxis – wie zum Hohn seiner gehbehinderten Patienten – im obersten Stockwerk eines alten Hauses ohne Fahrstuhl eingerichtet.¹¹⁰

Was der Famulant an einer Stelle über den Maler Strauch sagt, gilt im Grunde für alle Figuren des erzählerischen Kosmos Bernhards: Sie sind hin und her gerissen zwischen ihrer verzweifelten Sinsuche und dem "explosiven Aufschrei der Lächerlichkeit" (F 137), der ihnen die Sinnlosigkeit ihrer Existenz vor Augen führt. Wie die Verzweiflung erscheint folglich auch die Lächerlichkeit als unmittelbare Folge des Zum-Tode-Seins und damit als unvermeidbarer Bestandteil des Mensch-Seins.

Wer Geisteskranke als lächerlich wahrnimmt und sein eigenes Handeln hiervon als 'vernünftig' abgrenzt, verstärkt folglich nur den Eindruck der Lächerlichkeit, den er einem unbeteiligten Beobachter bietet. In diesem Sinne konstatiert der Fürst in *Verstörung*:

"Das Lächerliche an den Menschen (...) ist tatsächlich *ihre totale Unfähigkeit, lächerlich zu sein*. Ich habe noch nie einen lächerlichen Menschen gesehn, obwohl an den meisten Menschen, die ich sehe, alles lächerlich *ist*." (V 174)

¹¹⁰ Dass Bernhard als Hintergrundszenerie für die Exemplifizierung existenziell und sozial bedingter Verlassenheit eine Arztpraxis wählt, ist auch biographisch bedingt. Es verweist auf die schlechten Erfahrungen, die er selbst in seiner Jugend als schwer Lungenkranke mit Ärzten und Lungenheilstätten gemacht hat. Ausführlich beschrieben hat er diese Erfahrungen in seiner Autobiographie (vgl. insbesondere Teil 3: Der Atem. Eine Entscheidung; 1978).

"Dieses entsetzliche Leben ist meine Schlaflosigkeit ..."

Das äußere Anzeichen der Unruhe, von der die erzählerischen Figuren Bernhards getrieben sind, ist ihre Schlaflosigkeit. In *Amras* werden der Erzähler und sein Bruder hiervon immer wieder "urplötzlich für einen von uns nicht mehr überblickbaren Zeitraum befallen" (A 14), bis sie schließlich "schon verunstaltet" sind (47) von ihren Schlafstörungen. Sowohl der Maler Strauch als auch Fürst Saurau sind von Schlaflosigkeit gepeinigt, wobei sich diese und ihre Geistesverwirrung wechselseitig verstärken.

Daneben klagen aber auch zahlreiche andere Figuren Bernhards über Schlafprobleme. So leidet in *Verstörung* der "Realitätenbürobesitzer"¹¹¹ (22) Bloch, nachdem er "vier oder fünf Tage nicht mehr geschlafen" hat, an einem "'entsetzlichen' Kopfschmerz" (24), der ihm seinerseits das Einschlafen wieder unmöglich macht.¹¹²

Aufgrund ihrer Schlafstörungen können viele der Protagonisten in Bernhards Werk kein geregeltes Leben mehr führen. Besonders deutlich tritt dieser Aspekt in der Erzählung *Zwei Erzieher* (1966) zu Tage. Darin berichtet ein Erzieher dem anderen davon, wie er ein Tier, das ihn des Nachts immer wieder am Einschlafen gehindert habe, schließlich erschossen und deshalb den Dienst an seiner früheren Stelle quittiert habe. Dabei bekennt er, er habe "sein Leben lang nur ein entsetzliches Leben geführt (...), und dieses entsetzliche Leben ist meine Schlaflosigkeit".

Im Verlauf seines Berichts über einen Tag, an dem er mit den ihm anvertrauten Zöglingen "stundenlang auf dem Nordufer [des Inns] entlanggelaufen" war, kommt der Erzieher auch auf die aus der Schlaflosigkeit resultierende Isolation zu sprechen:

"Wir waren alle müde. Mit offenen Augen, unfähig, mich durch Lektüre abzulenken, bin ich, meiner lebenslänglichen Schlaflosigkeit ausgeliefert, in den niederträchtigsten Gedanken festgehalten gewesen und habe mir immer wieder gesagt: *sie schlafen, ich schlafe nicht, sie schlafen, ich schlafe nicht, ich schlafe nicht, sie schlafen, ich schlafe nicht* ... Diese Internatsruhe, diese von den Schlafsälen ausgehende entsetzliche Ruhe ... Wenn alles schläft, nur *ich schlafe nicht, ich nicht* ..." (E 2: 48 f.)

¹¹¹ "Realitätenhändler" ist der österreichische Ausdruck für Grundstücks- bzw. Immobilienmakler.

¹¹² Auch Strauch verursacht seine Schlaflosigkeit einen "so unvorstellbare[n] Schmerz (...), der von meinem Kopfe ausgeht, dass ich es gar nicht sagen kann" (F 316).

Die Schlaflosigkeit lässt sich damit als eine Art Kainsmal ansehen, das den so Gezeichneten aus der Gemeinschaft der anderen Menschen ausschließt. Ihr tieferer Grund ist offenbar die Unfähigkeit der Betreffenden, sich von dem Drama der Existenz bzw. von dem "Schlachthaus"-Charakter der Welt zu lösen. Auf Ersteres deutet in *Zwei Erzieher* die Nachlektüre des Protagonisten hin, bei der es sich um Kierkegaards *Furcht und Zittern* und *Entweder – Oder* handelt (E 2: 50). Letzteres zeigt sich vor allem am Beispiel des Malers Strauch in *Frost*.

Das allnächtlich aus dem Wald hervortretende Tier kann vor diesem Hintergrund auch als Bild für die immer wieder aus dem Unbewussten aufsteigende Angst verstanden werden. Diese verweist ihrerseits wiederum auf die Objekte, auf die die Angst sich bezieht. Dementsprechend weiß der Erzieher – obwohl er angibt, das Tier erschossen zu haben –, "bis heute" nicht, "um was für ein Tier es sich gehandelt hat" (50). Auch die Tatsache, dass er an seiner neuen Stelle "schon jetzt, nach allerkürzester Zeit, die Anzeichen eines neuen Unheils" verspürt (ebd.), fügt sich in dieses Bild: Da das Tier in ihm ist, muss er es überallhin mitnehmen. Töten könnte er es nur, indem er sich selbst umbringt. Eben dies tun denn auch nicht wenige der bernhardschen Figuren.

Anklänge an diese Metaphorik finden sich auch in einer Passage aus *Verstörung*, die in mehrfacher Hinsicht charakteristisch ist für Bernhards Werk. Darin geht es um den Besuch des Landarztes und seines Sohnes bei einem Industriellen, der sich – "nur durch die Post mit der Welt verbunden" – in die "Einsamkeit" eines Jaghauses zurückgezogen hat. Dort widmet er sich seiner "schriftstellerische[n] Arbeit über ein *durch und durch philosophisches Thema*" (V 42).

Wie den Protagonisten in *Zwei Erzieher*, befällt auch den zum Einsiedler mutierten Industriellen "oft tagelang" eine "absolute Schlaflosigkeit" (46), und wie jener ist er hierdurch von seinen Mitmenschen isoliert. Im Unterschied zu dem Erzieher leidet er hierunter jedoch nicht, sondern kultiviert seine Isolation geradezu.

In der "Kerkerhaft des (...) Gedankengefängnisses"

In der Figur des Industriellen aus *Verstörung* spiegeln sich auch Elemente von Bernhards eigener Lebenseinstellung wider. So bezeichnet er in seiner autobiographischen Schrift *Drei Tage* (1971) "das Bewusstsein, das man aus sich nicht

herauskann" und "sich nur allein entwickeln" könne, als zentrale Erfahrung seiner Kindheit. Trotz aller negativen Erlebnisse, von denen seine Kindheit geprägt gewesen sei, sei er in ihr durch "zwei brauchbare Schulen" gegangen:

"das Alleinsein, das Abgeschnittensein, das Nichtdabeisein einerseits, dann das fortgesetzte Misstrauen andererseits, aus dem Alleinsein, Abgeschnittensein, Nichtdabeisein heraus." (TBL 10)

Im ersten Band der Autobiographie findet dieses Misstrauen seinen Ausdruck im Rückzug des Protagonisten in eine Schuhkammer, in der er auf seiner Geige "eine vollkommen selbsterfundene" Musik "allein zur Selbstbefriedigung" spielt (AP 1: 38). Dies wird für ihn zur "einzig[n] Fluchtmöglichkeit" (AP 1: 13) vor der "tödlichen Haube der Schule und ihrer Unterrichtszwänge" (AP 2: 11). Indirekt ist die Musik für den Protagonisten damit auch ein Schutz vor den "Regeln des bürgerlichen Gesellschaftsapparates, der ein menschenverheerender Apparat ist" und von dem er sich "tagtäglich raffinierter in eine künstliche Form gepresst" und so "niedergemacht und zermalmt" fühlt (AP 2: 78).

Ähnlich flüchtet Konrad, der Protagonist in *Das Kalkwerk* (1970), vor dem "Apparat der (...) sogenannten Konsumgesellschaft" (Kw 58) und seiner "gleichmäßig von Fortschritts- und also Maschinenwahnsinn durchzogene[n] Atmosphäre" (Kw 173) in die Abgeschiedenheit eines stillgelegten Kalkwerks, um sich dort seiner geistigen Arbeit zu widmen. Für ihn wie für zahlreiche andere Figuren in Bernhards Werk ist die "Einsamkeitsregel", nach der sie – wie es in *Midland in Stilfs* (1971) heißt – in der Weise eines "lebenslängliche[n] Exerzitium[s]" leben (E 1: 112 f.), die einzige Möglichkeit, ihren Geist von Einflüssen der beschädigten Umwelt frei zu halten.

Die "Kerkerhaft des (...) Gedankengefängnisses" (K 38), in die sie sich begeben, ist dabei jedoch gleichzeitig mit der Hoffnung verbunden, die Kommunikation mit den Mitmenschen auf einer höheren Ebene neu begründen zu können. Diese ambivalente Beziehung zu ihrer Umwelt prägt auch die beiden Brüder, die in *Midland in Stilfs*, 'von der Außenwelt gänzlich abgeschnitten', in einer Berghütte leben:

"In Wahrheit können wir die Personen an unsren Fingern abzählen, die uns dann und wann als sogenannte erwünschte Personen aufsuchen, aber auch vor diesen erwünschten Personen haben wir Angst, sie könnten uns aufsuchen, weil wir vor allen Menschen, die uns aufsuchen könnten, Angst haben, wir haben eine ungeheure Angst

davor entwickelt, es könnte uns überhaupt ein Mensch plötzlich aufsuchen, obwohl wir nichts mit größerer Inständigkeit erwarten, als dass uns ein Mensch, und wie oft denken wir: gleichgültig, was für ein Mensch, sei er ein *Unmensch!*, aufsucht und unsere Hochgebirgsmarter unterbricht" (E 1: 112).¹¹³

Im *Kalkwerk* kommt dieses Nebeneinander von Isolation und gleichzeitigem Streben nach einer idealen Form der Kommunikation in der Überzeugung des Protagonisten Konrad zum Ausdruck, man könne sich "nicht mitteilen außer durch das totale Geistesprodukt" (Kw 62). Dem entspricht auch, dass er ausgegerechnet an einer Studie über ein für die menschliche Kommunikation zentrales Organ – nämlich das Gehör – arbeitet.

Konrads Annahme, dass er sich, um eine für ihn befriedigende Kommunikation mit seinen Mitmenschen zu erreichen, zunächst von diesen zurückziehen müsse, führt freilich in seinem Fall nicht bloß zu einem Scheitern seines geistigen Projekts. Sie hat vielmehr auch zur Folge, dass sich dessen eigentliches Ziel in sein Gegenteil verkehrt. Denn für die Gewinnung von Erkenntnissen für seine Studie missbraucht er seine mit ihm im *Kalkwerk* lebende behinderte Frau als Versuchsobjekt. Die Utopie einer idealen Kommunikation wird so durch die für ihr Erreichen eingesetzten Mittel von vornherein diskreditiert und damit in ihrer Unerreichbarkeit kenntlich gemacht.

Konrad ist damit ein frühes Beispiel für die von Bernhard in seinem Spätwerk explizit thematisierte Rücksichtslosigkeit der 'Geistesmenschen'. Diese hat er schon in *Drei Tage* (1971) als Begleiterscheinung der ausschließlichen Konzentration auf geistige Arbeit herausgestellt – und ausdrücklich auch auf sich selbst bezogen: "Ich kann sehr rücksichtslos sein" (TBL 16). In *Verstörung* hat der Landarzt anlässlich des Besuchs bei dem Industriellen die Befindlichkeit skizziert, die dieser Lebenseinstellung zugrunde liegt. Sie ließe sich auch auf den Protagonisten des *Kalkwerks* beziehen:

"Es sei bekannt, dass sich Menschen auf einmal, an dem entscheidenden Wendepunkt in ihrem Leben, das ihnen philosophisch vorkommt, einen Kerker ausfindig machen, den sie dann aufsuchen und in welchem sie ihr Leben dann einer wissenschaftlichen Arbeit oder einer poetisch-wissenschaftlichen Faszination widmen. Und dass solche Menschen immer ein ihnen anhängliches Geschöpf in diesen Kerker hinein mitneh-

¹¹³ Auf den Punkt gebracht wird diese ambivalente Haltung gegenüber der Einsamkeit in dem folgenden Chiasmus aus *Watten*: "Bin ich allein, will ich unter Menschen, bin ich unter Menschen, will ich allein sein." (W 68)

men. Und meistens richten sie, zuerst immer langsam, dieses von ihnen in ihren Kerker mitgenommene Geschöpf und dann sich selbst früher oder später zugrunde." (V 47)

Diese Rücksichtslosigkeit ist auch konstitutiv für das Leben des Industriellen selbst.¹¹⁴ Zum Zweck der vollständigen Konzentration auf die Arbeit an seiner Studie hält er nicht nur seine Halbschwester als Dienerin¹¹⁵, sondern hat auch alles Wild in den sein Haus umgebenden Wäldern "abschießen" lassen (V 49). Eine solche Unterdrückung bzw. Abtötung alles Lebendigen zeigt, dass der Rückzug in die Isolation hier zwar freiwillig erfolgt, jedoch auf einer ähnlichen Angst vor den Abgründen der menschlichen Existenz beruht wie im Falle des Erziehers in *Die Mütze*.

Das Streben nach dem Nichts

Die Angst der bernhardschen Protagonisten geht freilich auch mit einer besonderen Sensibilität für innerpsychische Prozesse und Entwicklungen einher, die anderen verborgen bleiben. So besteht für Konrad, den Protagonisten aus *Das Kalkwerk*, die "Schwierigkeit des Zusammenlebens mit Menschen" gerade darin, "dass er immer vieles hörte und vieles sah, die andern aber nichts hörten und nichts sahen" (Kw 25).

Analog hierzu hält in *Verstörung* der Industrielle in seinem "Gelegenheitskerker" nicht nur deshalb "sämtliche Fensterläden geschlossen" (V 47), weil er sich von der Welt zurückziehen möchte. Die "Abgeschlossenheit" und "Leere" seines Hauses (49) – die sich darin niederschlägt, dass er "außer Tisch und Sessel nur leeres Papier in seinem Arbeitszimmer" duldet (44) – ist für ihn vielmehr die Voraussetzung dafür, "einen ganzen ungeheueren Kosmos von Ideen zu verwirklichen" (49). Angesichts dieser kontemplativen Atmosphäre fühlt sich der Erzähler in dem Haus des Industriellen folglich auch in ein "Klosterinneres" (48) versetzt.

Der strengen, klosterähnlichen "Einsamkeitsregel" (*Midland in Stilfs*, s.o.) in dem Haus des Industriellen entsprechend, weist auch dessen geistige Betätigung erkennbar mystische Züge auf. So lässt seine Überzeugung, trotz der Ver-

¹¹⁴ Dass dies von dem Arzt geleugnet wird, ist offenbar lediglich ein Mittel, um die Wirkung dieser Rücksichtslosigkeit auf den Leser zu verstärken.

¹¹⁵ Dies ist eine weitere Parallele zum *Kalkwerk*: Die Frau des Protagonisten ist darin zugleich seine Halbschwester (vgl. Kw 16).

nichtung alles bisher Geschriebenen "doch die größten Fortschritte gemacht" zu haben (49), an die mystische Sehnsucht nach dem vollendeten Nichts denken. Als nirwanahafte Ziel der Existenz erscheint damit die Lösung von der Materie und ihren den Geist an diese Welt bindenden Gestaltungsformen. Die behaupteten "Fortschritte" bestehen nach dieser Logik darin, dass der Sinn für das Nichts durch die unausgesetzte geistige Beschäftigung mit ihm sukzessive geschärft wird.

Die Annäherung an die vollkommene Leere geht dabei, ähnlich wie in Samuel Becketts Molloy-Trilogie (vgl. 3.4.), mit der Einsicht in die Unmöglichkeit einher, einen adäquaten Ausdruck für das Nichts zu finden – das sich naturgemäß allen sprachlichen Ausdrucksformen entzieht. Daraus ergibt sich konsequenterweise die fortwährende Zerstörung der geschaffenen geistigen Produkte.

So gesehen, ist – und diese Worte sind wohl auch als Selbstauskunft Bernhards zu verstehen – die schriftstellerische Betätigung für den Industriellen "eine gleichzeitig quälende und von der Qual an sich selber ablenkende (...) Arbeit" (V 42). Sie quält ihn, weil sie ihn immer wieder mit der Ausweglosigkeit der menschlichen Existenz und der gleichzeitigen Unmöglichkeit, einen adäquaten Ausdruck hierfür zu finden, konfrontiert. Gleichzeitig stellt aber die Auseinandersetzung mit seiner existenziellen Situation für ihn die einzige Möglichkeit dar, die Verzweiflung hierüber unter Kontrolle zu halten.¹¹⁶ Als Alternative dazu kommt nur der Selbstmord in Betracht, der stets als letzte Möglichkeit präsent bleibt. Eben dies deutet denn auch die von der Decke des Hausflurs herabhängende 'dicke Schnur' an, deren Zweck dem Erzähler "rätselhaft" bleibt (48).

¹¹⁶ Demselben Zweck dienen offenbar auch die tabellarischen Aufzeichnungen über die eigene Schlaflosigkeit, von denen der Protagonist in *Zwei Erzieher* seinem Kollegen berichtet. Die von ihm erstellte Chronik der eigenen Qual betont dabei allerdings stärker die Lächerlichkeit des Versuchs, dieser zu entgehen: "Ich habe ein dickes Heft, in dem ich über meine Schlaflosigkeit Buch führe. Jede Nachtstunde, in der ich nicht schlafe, ist durch einen schwarzen Strich gekennzeichnet, jede Nachtstunde, in der ich schlafe, durch einen schwarzen Punkt. Dieses Heft (...) enthält Tausende von schwarzen Strichen und nur fünf oder sechs Punkte." (E 2: 49)

4.8. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt



*Jef Aerosol: Graffito von Ingeborg Bachmann am Klagenfurter Musil-Haus
(Wikimedia commons)*

Die unterschiedlichen Facetten des Absurden in Bachmanns Werk

Auch die Prosa Ingeborg Bachmanns ist deutlich vom Existenzgefühl des Absurden geprägt. Dies wird bereits in der Erzählsammlung *Das dreißigste Jahr* deutlich, wo es heißt,

"dass sich alle vor dem Tod fürchten, in den allein sie sich retten können vor der ungeheuerlichen Kränkung, die das Leben ist" (DJ 101).¹¹⁷

Die von Hildesheimer als zentrales Element der Prosa des Absurden herausgestellte Wirklichkeitsskepsis wird von Bachmann ebenfalls geteilt:

"Wirklichkeit – man weiß ja nicht, was das ist" (Gul 117).

In ihren Prosatexten kommt dieser Zweifel an der Erkenn- und Abbildbarkeit der Wirklichkeit u.a. darin zum Ausdruck, dass immer wieder die innere Realität der Protagonistinnen in ihrer strukturellen Bedeutung für deren Weltsicht hervorgehoben und mit den scheinbar "objektiven" gesellschaftlichen Deutungsmustern der Wirklichkeit kontrastiert wird. Am deutlichsten kommt dies im Traumkapitel des Romans *Malina* zum Ausdruck (s.u.).

Elemente des Absurden finden sich darüber hinaus auch in dem fragmentarischen, erst nach Bachmanns Tod veröffentlichten *Buch Franzas*.¹¹⁸ Darin wird die Angst als "Überfall" und "massive[r] Angriff auf das Leben" charakterisiert bzw. als "Fallbeil, zu dem man unterwegs ist" (BF 58).

So finden sich in Bachmanns Werk zahlreiche Umschreibungen des Zum-Tode-Seins und seiner Bedeutung für das menschliche Dasein.¹¹⁹ Allerdings verbleibt die Autorin bei ihrem Rekurs auf das Absurde nicht auf der existenziellen Ebene. Vielmehr verbindet sich dies bei ihr mit radikaler Gesellschaftskritik. So wird in *Malina* (1971) die Gesellschaft als "der "allergrößte Mordschauplatz"

¹¹⁷ Als sie in einem Interview aus dem Jahr 1971 auf diesen Satz angesprochen wurde, bekräftigte Bachmann, sie "würde ihn nicht widerrufen, denn das Leben ist eine ungeheuerliche Kränkung. (...) Es gilt für jeden, ob er es nun zugibt oder nicht." (Gul 77)

¹¹⁸ Das 1965/66 entstandene Werk wurde zuerst 1978 unter dem Titel *Der Fall Franzas* veröffentlicht.

¹¹⁹ Auch die apodiktische Feststellung, die Angst sei "nicht disputierbar" (und folglich auch nicht philosophisch zu bestimmen), entspricht dem existentialistischen Beharren auf dem stets subjektiven (und deshalb nicht verallgemeinerbaren) Charakter des menschlichen Todes.

bezeichnet, auf dem "die Keime zu den unglaublichesten Verbrechen gelegt worden" sind, "die den Gerichten dieser Welt für immer unbekannt bleiben" (M 617).

Geistige Nähe zu Thomas Bernhard

Der hieraus resultierende "ewige Krieg (...), der auch im sogenannten Frieden andauert" (Gul 128), ist ein zentrales Thema im Werk Ingeborg Bachmanns. Dadurch ergibt sich auch eine geistige Nähe zu den Texten Thomas Bernhards. Beiden geht es darum, den Spuren des – echten und symbolisch verstandenen – Krieges im Alltag der Menschen nachzuspüren. Die Auswirkungen von Gewalt, die von ärztlichen Bulletins und psychologischen Gutachten kaschiert werden, sollen als solche kenntlich gemacht werden.

So wird etwa in Bernhards frühem Prosastück *In der Höhe* von einem Menschen gesprochen,

"der auf rätselhafte Weise getötet wird, aber dessen Tod nicht sofort eintritt, sondern nur nach und nach, ohne dass der betreffende weiß, wer seine Mörder sind, obwohl kein Zweifel darüber besteht, dass das ein gewaltsamer Tod ist". (IDH 5)

Ebenso weigert sich der Arzt in Bernhards Roman *Verstörung*, eine "Herzkrankheit" als Todesursache eines Patienten anzunehmen, in dessen Gesicht er "deutlich die Anklage eines Menschen gegen eine Welt (...), die ihn nicht habe verstehen wollen", wahrgenommen hat (V 52). Ähnlich lehnt auch Bachmann den Hinweis auf das am Ende versagende Organ als Erklärung für den Tod eines Menschen ab:

"Man sagt, Todesursache: Herzinfarkt, aber was ist in Wirklichkeit geschehen, warum hat jemand einen Infarkt gehabt?" (Gul 128)

Vor dem Hintergrund dieser Gemeinsamkeiten ist es nicht verwunderlich, dass Bernhard und Bachmann einander gegenseitig die größte Wertschätzung entgegengebracht haben. Im Falle von Bernhard schlägt sich dies u.a. darin nieder, dass er gleich in zwei Gestalten seines Prosawerks – nämlich in die Figur der

"Perserin" in *Ja* und die Gestalt der Maria in *Auslöschung* – Züge Ingeborg Bachmanns hat einfließen lassen.¹²⁰

Bachmann ihrerseits spricht von dem "große[n] Eindruck", den Bernhards *Verstörung* und "zwei oder drei seiner Erzählungen, die merkwürdigerweise nie erwähnt werden", bei ihr hinterlassen hätten (Gul 126). Sie bewundert an seinen Texten die "Radikalität", die "bis zum Äußersten" gehe, und betont, "wie sehr diese Bücher die Zeit zeigen" (W 4: 361).

Analog dazu bemerkt Thomas Bernhard anlässlich des Todes von Ingeborg Bachmann, er habe auf den Reisen, die er mit ihr unternommen habe, "viele ihrer Ansichten geteilt, auch ihre Ansichten über den Gang der Welt und den Ablauf der Geschichte, von welchem sie zeitlebens erschrocken gewesen war" (Sti 167).

Den Tod der Seelenverwandten interpretiert Bernhard in ähnlicher Weise, wie er selbst und Ingeborg Bachmann in ihren Werken immer wieder das Ende ihrer ProtagonistInnen gedeutet haben – als Folge der Lieb- und Rücksichtslosigkeit ihrer Mitmenschen:

"Die Leute rätseln, ob ihr Tod nur ein Unglück oder tatsächlich Selbstmord der Dichterin gewesen war. Die an den Selbstmord glauben, sagen immer wieder, sie sei an sich selbst zerbrochen, während sie in Wirklichkeit naturgemäß nur an ihrer Umwelt und im Grunde an der Gemeinheit ihrer Heimat zerbrochen ist, von welcher sie auch im Ausland auf Schritt und Tritt verfolgt worden war wie so viele." (Sti 168)

Dieser Nachruf passt gut zu der Motivation, auf die Bachmann ihr zentrales erzählerisches Vorhaben, das *Todesarten*-Projekt, zurückgeführt hat. Sie wolle darin, so hat sie in einem Interview ausgeführt,

"sagen, was neben uns jeden Tag passiert, wie Menschen, auf welche Weise sie ermordet werden von den andern (...), damit man überhaupt versteht, warum es zu den großen Morden kommen kann" (Gul 116)

¹²⁰ Angesichts der für Bernhard "charakteristischen semantischen Überlagerung der Personen, der Ereignisse und der Gebäude" sind beide Figuren allerdings nicht als Porträts Bachmanns zu verstehen (Höller 1993: 92). So ist in die Gestalt der Perserin auch "die reale Geschichte jener Maria Radson, die sich mit ihrem Mann, von einem Inserat des Realitätenhändlers Karl Hennetmair angesprochen, in der Nähe von Ohlsdorf niederlassen wollte" (ebd.), eingeflossen. In *Auslöschung* weist die Figur der Maria auch Anklänge an die Dichterin Christine Lavant auf (vgl. ebd.: 136, Anm. 30).

Geplante Struktur des Todesarten-Projekts

Nachdem erste, im Umkreis des Todesarten-Projekts stehende Arbeiten bereits im Sommer 1962 entstanden waren, sprach Bachmann im Oktober 1963 erstmals von dem Vorhaben, ein Werk mit dem Titel *Todesarten* zu verfassen. Ihren ursprünglichen Plan, ein einbändiges Prosawerk zu verfassen, gab sie dabei seit Anfang 1966 mehr und mehr zu Gunsten eines mehrbändigen, um die Todesarten-Thematik kreisenden Zyklus auf. Den Begriff "Todesarten" verwendete sie nun als Titel für aus "mehreren Büchern" bestehendes Werk (TKA 2: 361), das als "eine einzige große Studie aller möglichen Todesarten, ein Kompendium, ein Manuale" (Gul 66) angelegt war.

Die zyklische Struktur des Werkes sollte sich dabei offenbar nicht nur durch thematische und motivische Konstanten, sondern auch durch eine Kontinuität der in den einzelnen Bänden auftretenden Personen ergeben. So stellte Bachmann 1971 in einem Interview zu dem Roman *Malina* heraus, "dass einige Personen, die hier auftauchen und deren Namen fallen", auch "in den späteren Büchern vorkommen werden, aber dann dort Hauptrollen spielen oder wichtige Rollen haben" (Gul 96).

Auf diese Weise sollte, wie Bachmann an anderer Stelle ausgeführt hat, "eine Geschichte der Gesellschaft" entstehen, "vom Kärntner Bauern, von der Provinz bis zu den Intellektuellen" (Gul 127). Die "Milieus" sollten dabei zwar in allen Bänden "ganz verschieden" sein, sich jedoch "überschneiden (...), so dass die Personen einander doch alle berühren – jeder läuft dem anderen über den Weg" (ebd.).

Zwei unterschiedliche Erzählstrategien

Erzähltechnisch erinnert dieses Strukturprinzip an Balzacs "Comédie humaine" – wobei man in Bachmanns Fall, angesichts der für den Zyklus geplanten Thematik, allerdings eher von einer "Tragédie humaine" sprechen müsste. Für die konkrete Umsetzung dieses Ansatzes verfolgte Bachmann von Anfang an zwei unterschiedliche Strategien. Einerseits bemühte sie sich darum, ein "Bild der letzten zwanzig Jahre" zu zeichnen, "immer mit dem Schauplatz Wien und Österreich" (Gul 66). Als Grund für die Auswahl gerade dieses Schauplatzes gab sie an, dass dieser als "einstige[s] geschichtliche[s] Experimentierfeld (...) mehr und Genaueres über die Gegenwart zu sagen" habe als ein Ort, der noch nicht

"aus der Geschichte ausgetreten" sei und folglich auch nicht die nötige Distanz zu dem aktuellen Geschehen aufweise (Gul 63 f.).

Für diesen Aspekt ihres Werkes lehnte die Autorin sich an die Form des kritisch-realistischen, teilweise auch satirischen Zeitromans an, wie er in der Nachkriegszeit etwa von Autoren wie Heinrich Böll, Martin Walser und Uwe Johnson für ihre Zeitpanoramen aufgegriffen worden war. Von diesem Erzählansatz bestimmt ist zunächst das Goldmann/Rottwitz-Fragment¹²¹, in das Bachmann auch den Stoff des ebenfalls nur fragmentarisch überlieferten *Requiems für Fanny Goldmann* einzuarbeiten beabsichtigte.

Darüber hinaus folgt diesem Ansatz auch die als letzte literarische Veröffentlichung zu Bachmanns Lebzeiten publizierte Erzählsammlung *Simultan* (1972). Darin zeichnet die Autorin anhand mehrerer als Protagonistinnen fungierenden "Wienerinnen" (so der ursprünglich geplante Titel für den Erzählband) ein "Bild der Wiener Gesellschaft, ein Bild der österreichischen Situation" (Gul 121).

Kennzeichnend für all diese Texte ist es, dass die jeweiligen Figuren nicht zum Bewusstsein dessen vordringen, was die Problematik ihres Daseins ausmacht. Zwar leiden sie – wie Bachmann in einem Vorrede-Entwurf zu den in *Simultan* versammelten Prosastücken notiert hat – an der "Banalität ihrer Existenz" und erleben nicht selten ein "Abstürzen" aus dieser in "in die letzten Dinge" (TKA 4: 3). Es gelingt ihnen jedoch nicht, dies bewusst zu reflektieren.

Eben hierin offenbart sich das, was die Protagonistin in *Malina* als "geistige Enteignung" bezeichnet (M 438). Das zentrale Mittel, diese vor Augen zu führen, ist in den *Simultan*-Texten die erlebte Rede, durch die die Fremdbestimmtheit des Denkens der jeweiligen Protagonistinnen unmittelbar nachvollzogen werden kann. Zudem sind auch die Gespräche dieses Bandes von gegenseitiger Entfremdung geprägt. Alle Figuren reden "in allen Beziehungen aneinander vorbei" und offenbaren dabei eine in Bachmanns Augen grundsätzliche Problematik zwischenmenschlicher Beziehungen:

"Dieses scheinbare Verständnis, das man Offenheit nennt, ist ja gar keines. Verstehen – das gibt es nicht. Offenheit ist nichts als ein komplettes Missverständnis. Im Grunde ist jeder allein mit seinen unübersetzbaren Gedanken und Gefühlen." (Gul 122)

¹²¹ Der geplante Aufbau dieses Werkes wurde erst im Rahmen der 1995 erschienenen textkritischen Ausgabe des Todesarten-Projekts rekonstruiert.

Im Rahmen dieses ersten Erzählansatzes schaffen es die Figuren weder in ihrem Denken noch in ihrem Handeln, aus den gesellschaftlich vorgeprägten Denk- und Verhaltensmustern auszubrechen. Der zweite, parallel zu dem ersten entwickelte Erzählansatz ist dagegen gerade dadurch gekennzeichnet, dass die Protagonistinnen ihre Situation mit rückhaltloser Offenheit sich selbst gegenüber reflektieren und dabei zu einer von den gesellschaftlich präformierten Deutungsmustern abweichenden Sicht der Realität gelangen. Dies verhilft ihnen allerdings lediglich dazu, die Ausweglosigkeit ihrer Lage zu erkennen.

Die Verzweiflung des Verstehens und das verzweifelte Nichtverstehen

In den beiden Erzählansätzen wird somit die Verzweiflung des Verstehens mit dem verzweifelten Nichtverstehen kontrastiert. Dementsprechend ist auch die Erzählstrategie jeweils völlig anders strukturiert. Dem realistischen Erzählen des dem Zeitroman verwandten ersten Erzählansatzes wird im zweiten Ansatz das Bemühen um eine erzählstrukturelle Entsprechung für das innerpsychische Erleben der weiblichen Hauptfiguren gegenübergestellt.

In dem ebenfalls Fragment gebliebenen *Buch Franza* geschieht dies zum einen über die Körpersprache der Protagonistin. Zum anderen wird die äußere Realität bewusst subjektiv beschrieben, so dass sie als Spiegel des inneren Erlebens erscheint. Am deutlichsten wird dies in dem Traumkapitel des Bandes. Wie in *Malina*, dem einzigen fertiggestellten Band des geplanten Zyklus, sollte es als Mittelteil des Buches fungieren.

Während das Traumkapitel im *Buch Franza* Fragment geblieben ist, hat Bachmann es in *Malina* vollständig durchkomponiert. Die Traumsprache ist dabei in Anlehnung an musikalische Kompositionsverfahren gestaltet. Sie beruht auf Chiffren, die auf komplexe Weise miteinander verknüpft sind und nicht nur das Traumkapitel selbst, sondern auch die übrigen Teile des Werkes prägen.

Der Roman *Malina*

Neben dem Traumkapitel finden sich in *Malina* auch Passagen, die dem zeikritisch-realistischen Erzählansatz folgen. Sowohl inhaltlich als auch in der Verknüpfung der beiden Erzählstrategien ist der Roman damit als jener "Introitus"

des Todesarten-Zyklus erkennbar, als den Bachmann ihn ursprünglich konzipiert hatte.¹²²

Der Roman ist in drei unterschiedlich lange Kapitel untergliedert: "Glücklich mit Ivan", "Der dritte Mann" und "Von letzten Dingen". Hinzu kommt ein Vorkapitel, das der Einführung der Personen, ihres Umfelds und ihrer Beziehungen zueinander dient.

Das erste Kapitel handelt von dem Alltag der Erzählerin, die zwischen zwei Männern steht. Mit Malina lebt sie zusammen, ihre Liebe aber gehört dem ganz in der Nähe wohnenden Ivan. Im zweiten Kapitel erzählt die Protagonistin Malina ihre Träume und bespricht sie mit diesem. Die Gespräche werden dabei wie Dialogpartien in Theaterstücken wiedergegeben.

Im Verlauf des zweiten Kapitels wird zur Gewissheit, was sich bereits im ersten Kapitel andeutet: "Malina und Ich sind", wie Bachmann selbst in mehreren Interviews bekräftigt hat, "im Grunde genommen eine Person" (Gul 100). Dabei erscheint Malina als "der denkende Teil (...), der männliche", während das Ich "der weibliche Teil dieses Doppelgängers" ist (Gul 101).

Im dritten Kapitel setzen sich die intensiven Gespräche mit Malina fort, während sich gleichzeitig die Situation des Ichs krisenhaft zuspitzt. Eigentlich wollte die Erzählerin für Ivan – der der Meinung ist, Bücher, die das "Elend auf den Markt tragen", seien "widerlich" (M 334) – ein "schöne[s] Buch" schreiben. Diesen Plan muss sie aber aufgeben. Stattdessen befällt sie die Ahnung, dass "die Pest, die in allen ist", "alle befallen" und "dahinraffen" werde (M 651).

Am Ende wird ihre Existenz von Malina geleugnet, als Ivan am Telefon nach ihr verlangt. Aufgrund dieser – von der Protagonistin als "Mord" bezeichneten (M 692) – Tat wird sie von einer "sehr alte[n], eine[r] sehr starke[n] Wand, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann", verschlucht (M 694 f.).

Die Vaterfigur im Traumkapitel von *Malina*

Die Traumsequenzen in *Malina* dienen vor allem dazu, das Erleben der Protagonistin in einen allgemeineren Kontext zu stellen. Dabei kommt der Gestalt des "Vaters" eine zentrale Bedeutung zu. Sie zeichnet sich folglich gerade dadurch aus, dass die personalen Konturen verschwimmen und die Figur so zu

¹²² Vgl. den Brief Bachmanns an Siegfried Unseld vom 8. Juni 1967 (zit. nach TKA 3.2: 791).

einem Symbol für den soziohistorischen Gewaltzusammenhang wird, den das Traumkapitel thematisiert. Die Vaterfigur ist damit, in Bachmanns eigenen Worten, die eine "große Person, die das ausübt, was die Gesellschaft ausübt" (Gul 97).

Angelegt ist diese Konzeption der Vatertypus bereits im *Buch Franz*. Als die Protagonistin darin am Strand des Roten Meeres liegt, erscheint ihr im Traum¹²³ "ein schwarzer Strunk, aus dem Wasser geschwemmt, eine Seewalze, ein zusammengeschrumpftes Ungeheuer, keine dreißig Zentimeter lang, in dem ein leises Leben war". Das an Land geschwemmte Tier nimmt sie anfangs jedoch nicht als solches wahr. Stattdessen sieht sie in dem Gebilde, das "schwarz und finster und jetzt über den Strand kriechend, sich wälzend", auf sie zu kommt, die Inkarnation des Wesens ihres Vaters, der "seinen Mantel (...), seine vielen Mäntel" abwirft.

Als Kern dessen, was sie zuvor als "Vater" wahrgenommen hatte, enthüllt sich dabei ein patriarchalischer "Gott"¹²⁴, der in ihr all das 'niedertritt', was der in ihm verkörperten logozentrischen Allmacht widerspricht. Dabei handelt es sich um

"das andre, den halben Tod, die halbe Vernunft, das halbe Tier, den halben Menschen, die halben fünf Sinne, die eine Schwester, die andre Frau, das von der Sonne anvisierte Fleisch im Verderben, den Übergang zu etwas nicht Erkennbarem" (BF 286 f.).

Im Traumkapitel von *Malina* wird die Allmacht des "Vaters" – und damit die Unfliehbarkeit der strukturellen Gewalt, für die er steht – noch deutlicher akzentuiert. Seinen drastischsten Ausdruck findet dies darin, dass die Gestalt des Vaters am Ende mit der Mutter verschwimmt. Als die Protagonistin in ei-

¹²³ Angesichts der für *Das Buch Franz* und *Malina* charakteristischen Verschränkung von Traum und Wirklichkeit ist die Frage nach der Form der (inneren oder äußeren) Realität hier (wie auch an manchen anderen Stellen) nicht eindeutig zu entscheiden – und wird eben dadurch als zweitrangig vor Augen geführt. Entscheidend ist das innere Erleben der Protagonistin, in dem sich deren Zerstörung durch die in der Gesellschaft wirksame strukturelle Gewalt offenbart (während die konventionelle Form der Realitätswahrnehmung diese Gewalt gerade kaschiert).

¹²⁴ Ähnlich tritt auch in den Entwürfen zu *Malina* die Nähe zwischen der Figur des Vaters und dem patriarchalen Gott zu Tag: "Gott hat mich verlassen, Gott treibt ein Spiel mit mir, etwas Gottähnliches, das sein Gesicht hat, dann nicht mehr sein Gesicht hat, dann die Gesichter wechselt, obwohl ich nie vergesse, in keinem Moment, dass er mein Vater ist" (M 111).

nem Traum ihre Eltern zur Rede stellen möchte, hat die Mutter die "Stirn meines Vaters" – die sie "genauso wie er hochzieht in zwei Falten über den müden, trägen Augen". Außerdem trägt sie die "Hosen meines Vaters", während dieser die Röcke der Mutter trägt (M 562).

Als das Ich darauf insistiert, die wahre Identität des Vaters zu erfahren, offenbart dieser schließlich in einer apokalyptischen Verwandlungsorgie sein wahres Gesicht:

"Mein Vater legt zuerst die Kleider meiner Mutter ab, er steht so weit weg, dass ich nicht weiß, welches Kostüm er darunter anhat, er wechselt in einem fort die Kostüme, er trägt den blutbefleckten weißen Schlächterschurz, vor einem Schlachthaus im Morgengrauen, er trägt den roten Henkersmantel und steigt die Stufen hinauf, er trägt Silber und Schwarz mit schwarzen Stiefeln vor einem elektrisch geladenen Stacheldraht, vor einer Verladerampe, auf einem Wachtturm, er trägt seine Kostüme zu den Reitpeitschen, zu den Gewehren, zu den Genickschusspistolen, die Kostüme werden in der untersten Nacht getragen, blutbefleckt und zum Grauen." (M 563 f.)¹²⁵

Parallelen und Unterschiede zum *Buch Franza*

Auch im *Buch Franza* wird die an der Protagonistin verübte Gewalt in einen übergeordneten Unterdrückungskontext gestellt. In ihrer konkreten Manifestation kann sie dort jedoch auf das Handeln einzelner Männer zurückgeführt werden. Im Traumkapitel von *Malina* ist die Gewaltausübung dagegen vollständig anonymisiert. Nicht konkrete Einzelne sind es hier, die das Ich zugrunde richten, sondern ein Komplex aus bestimmten inhumanen Herrschaftsformen, Alltagskonventionen und Deutungsmustern des Daseins.

War das "Austreten" des Lebens der Protagonistin im *Buch Franza* noch als mehr oder weniger bewusste Tat ihres Gatten zu erkennen (BF 231), so erscheint derselbe Akt in *Malina* als notwendige Konsequenz eines den sozialen Umgangsformen inhärenten Täter-Opfer-Schemas. Mit der für Träume typischen, nicht weiter hinterfragten Zwangsläufigkeit wirft die Mutter der Protagonistin daher dem Vater in einer Traumsequenz die erste der "drei Blumen für

¹²⁵ Auffallend ist, dass die Schlachthausmetaphorik sich sowohl bei Bachmann als auch bei Aichinger (vgl. GH 239 f.; EE 124) und – in besonders ausgeprägter Form – bei Bernhard (vgl. E 2: 87 f.; F 254 f.) findet. Das Schlachthaus erscheint damit im Rahmen der Prosa des Absurden als eine Art Meta-Symbol des Gewaltzusammenhangs, von dem die sozio-ökonomischen Strukturen geprägt sind.

mein Leben" – als welche die Protagonistin sie mit ebenso traumhafter Selbstverständlichkeit identifiziert – vor die Füße. Mit derselben Zwangsläufigkeit reißt der Vater ihr daraufhin die anderen beiden Blumen aus der Hand und zertritt sie:

"Ich sehe meinen Vater in meiner Todesangst an, er reißt, um sich auch an meiner Mutter zu rächen, ihr die anderen Blumen aus der Hand, er tritt auf sie, er stampft auf allen drei Blumen herum, wie er oft aufgestampft hat in der Wut, er tritt und trampelt darauf, als gälte es, drei Wanzen zu zertreten, so viel geht ihn mein Leben noch an." (M 509)

Noch deutlicher als im *Buch Franz* wird das destruktiv gewordene patriarchalische Denken, auf das die Gestalt des Vaters verweist, im Traumkapitel von *Mallina* auch mit aggressiven Männlichkeitsidealen in Verbindung gebracht. Exemplarisch stehen hierfür die diversen Formen von Männerbünden.

Dies ist schon im einleitenden Traumbild zu beobachten. Es kreist um den immer wieder leitmotivartig anklingenden "Friedhof der ermordeten Töchter", der sich am Ufer eines Sees entlangzieht (501 f.; vgl. auch 520, 527 f., 538 – 540).¹²⁶ In dem Zusammenhang werden auch die "gefühlvollen Männergesangsvereine" (501) erwähnt, die Bachmann schon in der Erzählung *Unter Mördern und Irren* in ihrer latent aggressiven Sentimentalität porträtiert hatte.¹²⁷

Dass die "betrunkenen Männer" ihren "Choral" hier "auf dem Eis, mitten im See" singen (501, 527), verbindet das Bild auch mit anderen Traumsequenzen. Darin fühlt die Erzählerin sich "zu Eis" werden oder hat die Empfindung, sie sei "unter die Lawine meines Vaters gekommen" (M 540, 544). In einem makabren Wortspiel wird der Stolz des Vaters auf derartige "Wintermorde" beschrieben: Die "neuen Wintermorde" führt er – als "der erste Couturier der Stadt" – "in

¹²⁶ Das Bild findet sich auch in dem Fragment gebliebenen zweiten Kapitel des *Buchs Franz* (vgl. BF 229 f.). Es wurde möglicherweise angeregt durch Kurt Steinwenders Film *Wienerinnen* (1951) und den darin in einer Szene gezeigten Friedhof der unbekannten Selbstmörder in Albern/Donau, den so genannten "Friedhof der Namenlosen" (vgl. TKA 2, Sachkommentar: 481).

¹²⁷ In der Erzählung wird ein "Kameradschaftstreffen" (DJ 172) ehemaliger Frontkämpfer (181) beim Absingen des Liedes "Heimat, deine Sterne" (185) durch einen Mann gestört, der die latente Aggressivität dieses ostentativ zur Schau gestellten Patriotismus enthüllt, indem er sich offen zu der Mordlust bekennt, die er seinerzeit als Soldat empfunden habe. Der Mann wird daraufhin von einem der ehemaligen Frontsoldaten getötet.

den wichtigsten Mordhäusern" wie teure Kleidungsstücke vor, die das Sozialprestige ihrer Träger erhöhen.

Soziale Kälte und strukturelle Gewalt

Immer wieder ist in den Traumsequenzen von einer unerträglichen Kälte die Rede. So herrschen in dem "Eispalast", in dem der Vater seine "Wintermorde" präsentiert und Paare "lebend für das Publikum und vor dem Publikum getraut" werden, "50 Grad Kälte" (538).¹²⁸ Die einzelnen Traumpassagen fügen sich dadurch zu dem komplexen Bild einer Welt, über die sich wie in Thomas Bernhards gleichnamigem Roman aus dem Jahr 1963 der "Frost" einer todbringenden Gefühlskälte gelegt hat.

Aufgrund ihrer Marginalisierung in den patriarchalen Gesellschaftsstrukturen sind Frauen zwar in besonderer Weise dazu prädestiniert, dieser emotionalen Kälte zum Opfer zu fallen.¹²⁹ Prinzipiell entfaltet diese jedoch allem Andersartigen gegenüber dieselbe zerstörerische Kraft.

Ebenso wie Franzia fühlt sich daher auch die Ich-Erzählerin in *Malina* mit allen anderen Opfern der bestehenden Herrschaftsstrukturen solidarisch. In besonderer Weise identifiziert sie sich allerdings mit den Juden. Deren Ermordung durch die Nationalsozialisten veranschaulicht in dem Roman in drastischer

¹²⁸ Das Bild geht offenbar auf Lustbarkeiten am Hof der Zarin Anna Iwanowna (1693 – 1740) zurück, in deren Rahmen im Winter 1739/40 ein Fürst mit einer Frau aus dem Volk getraut worden ist. Die Hochzeitsnacht soll das Paar in einem zweizimmrigen "Haus von Eis (...), in welche[m] alles, bis auf die Bettstelle, auf welcher das Brautpaar schlafen sollte, von Eis war", verbracht haben (von Manstein 1771, zit. nach TKA 3.2: 955).

¹²⁹ Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür ist in *Malina* eine Passage, in der das Verprügeln einer Frau durch den Vater nahtlos in das Schlagen eines Hundes übergeht: "Mein Vater schlägt auf Melanie ein, dann, weil ein großer Hund warnend zu bellen anfängt, schlägt er diesen Hund, der sich voller Ergebenheit prügeln lässt. So haben meine Mutter und ich uns prügeln lassen, ich weiß, dass der Hund meine Mutter ist, ganz Ergebenheit"(M 518). In ähnlicher Weise parallelisiert auch Marlen Haushofer in ihrem Roman *Die Mansarde* das Schlagen einer Frau und das Schlagen eines Hundes: "Der Jäger scheint mir mit seinem Frauenzimmer gestritten zu haben. Sie hat grüne und braune Flecken im Gesicht. Trotzdem kommt sie immer wieder. Sie erinnert mich an den Hund, beide haben keinen anderen Platz, wo sie hingehen können" (Haushofer 1969: 193). Auffallend ist, dass in beiden Fällen das gleichzeitige Schlagen von Hunden und Frauen durch den Mann nicht nur dazu dient, dessen Brutalität vor Augen zu führen, sondern zugleich auch die Ausweglosigkeit der Lage illustriert, in der sich die Frauen befinden: Widerstand erscheint hier wie dort nicht nur zwecklos, sondern kommt als Gedanke gar nicht erst auf, weil er den bestehenden Strukturen zu stark widersprechen würde.

Weise das Ausmaß an Inhumanität und Brutalität, das den herrschenden Sozialstrukturen inhärent ist.

So erlebt sich das Ich in einer Traumsequenz als Teil einer Gruppe von Menschen, die im "tiefe[n] Winter" auf ihren "Abtransport" warten (M 521 ff.). In einem anderen, gleich zu Beginn des Traumkapitels eingefügten Traum – der sich in ähnlicher Form auch im fragmentarischen zweiten Kapitel des *Buchs Franz* findet (BF 215, 228 f.) – wird die Erzählerin von ihrem Vater in einer "Kammer" eingeschlossen. Diese erkennt sie kurz darauf als "Gaskammer":

"(...) eh ich schreien kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas." (M 502 f.)

Die unmittelbar im Anschluss an das Traumbild vom "Friedhof der ermordeten Töchter" (502) eingefügte Passage verdeutlicht in exemplarischer Weise den Opferstatus der Frau in der patriarchalen Gesellschaft. Gleichzeitig bringt sie die völlige Isolation und Wehrlosigkeit des Opfers radikal zum Ausdruck. Diese wird durch die verabsolutierende Wiederholung, mit der der Abschnitt endet ("Man wehrt sich hier nicht"; 503), noch einmal unterstrichen. Das unpersönliche "Man" hebt zudem die Selbstverständlichkeit und Allgemeingültigkeit der Feststellung hervor. Dies weist voraus auf die am Ende des Traumkapitels stehende Einsicht des Ichs, "dass man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet" (565).

Geistige Vergewaltigung: Die innerpsychische Dimension der Vaterfigur

Die Protagonistin von *Malina* ist nicht nur in dem Sinn das Opfer des "Vaters", dass sie dessen Gewaltexzessen hilflos ausgeliefert ist. Das ganze Ausmaß ihrer Wehrlosigkeit offenbart sich vielmehr erst darin, dass der Vater sie nicht nur körperlich drangsaliert, sondern sie auch geistig vergewaltigt. Dieses "Eindringen" des Vaters in das Denken und Fühlen des Ichs wird auf der Traumebene durch die "Blutschande" (509, 552) ins Bild gesetzt, zu der die Erzählerin sich immer wieder gezwungen sieht.

Zusätzlich kommt die geistige Vergewaltigung in einer Sequenz zum Ausdruck, in der die Bibliothek der Erzählerin durch den Vater und seine "Spießgesellen" (510) verwüstet wird. Durch den Ausruf "Buchheil" (512), mit dem diese die

erfolgreiche Ausführung des ihnen übertragenen Auftrags vermelden, erinnert die Traumsequenz deutlich an die nationalsozialistischen Bücherverbrennungen.

Die konkret von den "Spießgesellen" in ihrem geistigen Amoklauf zerstörten Bücher verweisen zugleich auf den weiteren historischen Kontext, in dem der geistige Amoklauf zu sehen ist. Besonders deutlich wird dies, wenn die Gesellen "die Totenmaske von Kleist"¹³⁰ zu Boden werfen und mit ihm "Hölderlins Bild, unter dem steht: dich Erde, lieb ich, trauerst du doch mit mir", (511).¹³¹ Der Verweis auf das Schicksal dieser beiden Autoren eignet sich in besonderer Weise zur Exemplifizierung von Bachmanns These, "dass man hier eben nicht stirbt", sondern durch einen unsichtbaren Gewaltzusammenhang "ermordet" werde (565).

Gleichzeitig enthält die Passage eine Anspielung auf das für die abendländische Zivilisation zentrale Postulat, sich "die Erde untertan zu machen". Diesem potentiell gewalttätigen Imperativ wird der Gedanke eines harmonischen Zusammenlebens mit der Natur gegenübergestellt. Angedeutet wird dieser Gedanke nicht nur in dem Hölderlin-Zitat, sondern auch in einem Buch mit dem Titel "Gespräch mit der Erde", das die Erzählerin an anderer Stelle liest.¹³²

Malina als "Zwitterfigur"

Mit dem "Vater" zu schlafen, empfindet die Erzählerin in ihren Träumen allerdings nicht nur als ihre "Pflicht" (541). Vielmehr ist für sie dieser Akt auch mit einer "erbärmlichen Hoffnung" (519) verbunden. Um was für eine Hoffnung es sich dabei handelt, wird deutlich, wenn man die Traumebene zu der realen

¹³⁰ Zu Hans Werner Henzes Vertonung von Kleists Drama *Der Prinz von Homburg* schrieb Bachmann das Libretto (vgl. hierzu ihre Überlegungen zur Entstehung des Librettos in W 1: 369 ff.).

¹³¹ Es handelt sich hier um die paraphrasierende Übernahme eines Verses aus Hölderlins Gedicht *Dem Sonnengott*. Im Original lautet die Zeile: "Dich lieb ich, Erde! trauerst du doch mit mir!" (vgl. Hölderlin, StA 1, 1946: 255). Auf Hölderlin verweist auch das "Leitmotiv der gestörten Erinnerungserzählung" (TKA 3.2, Sachkommentar: 930), das im Vor-kapitel eingeführt wird mit den Worten: "Ich muss erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört" (M 292). Ähnlich heißt es im *Fragment von Hyperion*: "Ich wollte erzählen. Ich will es tun. Von außen stört mich nichts mehr in meinen Erinnerungen" (Hölderlin, StA 3, 1958: 177 f.).

¹³² Bachmann hat hier offenbar den Titel eines in ihrer Bibliothek nachgewiesenen Werkes von Hans Cloos (*Gespräch mit der Erde. Geologische Welt- und Lebensfahrt*, 1951) für ihre Zwecke adaptiert.

Handlungsebene in Beziehung setzt. Diese beschränkt sich im Traumkapitel auf Gespräche zwischen dem "Ich" und seinem Lebensgefährten "Malina". Die Dialoge dienen der Besprechung der einzelnen Traumsequenzen und können insofern als Versuch verstanden werden, die irrationale Traumsprache in eine rationale Terminologie zu übertragen.¹³³

In Interviews hat Bachmann selbst darauf hingewiesen, dass "Malina und ich (...) im Grunde genommen eine Person" sind (Gul 100). Malina erscheint dabei als "der denkende Teil (...), der männliche", während das Ich "der weibliche Teil dieses Doppelgängers" ist (101; vgl. auch 89). Analog dazu bezeichnet das Ich in Malina sich selbst und Malina – eben "weil wir eins sind" – als auf eine "divergierende Welt" verweisende Konstellation. Mit Ivan, der einen konkreten anderen Mann repräsentiert, strebt sie dagegen eine "konvergierende Welt" an (M 433). Die Konstellation "Ich-Malina" verweist somit auf die gegensätzlichen Anteile in der Psyche ein und derselben Person, während die Konstellation "Ich-Ivan" auf die Sehnsucht nach der Aufhebung der Gegensätze in der Liebe hin-deutet.¹³⁴

Als "ein Anderer in mir" (454) wird Malina – wie auch das Ich selbst sich unsicher ist, ob es "eine Frau oder etwas Dimorphes" ist (619) – in vielerlei Hinsicht zu einer "Zwitterfigur" (Gul 87). Dass er kein rein männliches Wesen zu sein scheint, deutet nicht nur die Endung seines Namens an. Dies ergibt sich viel-

¹³³ Ansatzweise findet sich diese Konstellation auch im *Buch Franz*. Dort setzt die Protagonistin die Tätigkeit ihres Bruders, der als Geologe mit tiefer liegenden Erdschichten zu tun hat, in Analogie zu ihren Bemühungen, die Abgründe der eigenen Seele zu ergründen. So fragt sie sich an einer Stelle, ob sich die Geologensprache auch "auf Menschen anwenden" lasse (BF 191). Die von Franzia dabei angeführten Sätze aus einer von ihrem Bruder verfassten Schrift sind gekürzt wiedergegebene Zitate aus der Dissertation von Bachmanns Bruder Heinz W. Bachmann, auf die auch an anderen Stellen des *Buchs Franz* rekurriert wird (vgl. BF 163, 191; TKA 2, Sachkommentar: 478 f. und 480).

¹³⁴ Dass Malina – als der "denkende Teil" des Ichs – keine eigenständige Person repräsentiert, geht auch aus einer Passage hervor, in der angedeutet wird, dass sich das Ich und Ivan der Liebe hingeben, während der ebenfalls anwesende Malina dem keine Beachtung schenkt. Dies kann zum einen im Sinne eines Ausschaltens des Denkens in der Liebesekstase verstanden werden, lässt sich zum anderen aber auch in Beziehung setzen zu einer Äußerung Bachmanns, wonach es über Sexualität – die für sie "in die Intimität von zwei Personen" gehört – "nichts zu sagen gibt" (Gul 68). Das "Wegsehen" Malinas ließe sich demnach hier als bildhafter Ausdruck von Bachmanns erzählerischer Position verstehen, so dass Malina auch als Verkörperung des "Schreib-Ichs" der Autorin angesehen werden könnte.

mehr auch aus der Tatsache, dass derselbe Name im *Requiem für Fanny Goldmann* für eine Frau verwendet wird.¹³⁵

Für die 1966 aus den ersten Entwürfen zum Todesarten-Projekt herausgelöste Erzählung hatte Bachmann offenbar geplant, "Malina" als Vornamen für eine Schauspielerin zu verwenden, die in ihrer Charakterisierung als lieblos-ehrgeizige Frau (vgl. TKA 1: 294 f.) an die Gestalt der Melanie in *Malina* erinnert.¹³⁶ Im Zuge der Einarbeitung des Requiem-Fragments in das Goldmann/Rottwitz-Projekt wird "Malina" zwar eindeutig als Nachname verwendet, der nun die Schauspielerin Maria Malina und den Erzähler Malina miteinander verbindet. Dabei stellt jedoch nicht nur die Tatsache, dass dessen Nachname wie ein Vorname verwendet wird, die Kontinuität zu dem früheren Schreibansatz her. Vielmehr bleibt auch der androgynen Charakter der Schwester Malinas erhalten. So heißt es von dieser, sie habe "Hände wie ein Mann", einen "schlechten Teint" und "eine zu dicke Nase" (ebd.: 346).

Malina ist aber noch in einem anderen Sinn eine "Zwitterfigur". Als "denkende[r] Teil" (s.o.) steht er zwar für einen innerpsychischen Aspekt des Ichs. Zugleich repräsentiert er aber auch die spezifische Färbung dieses Denkens durch die Kultur, in der das Ich lebt. Hierauf verweist etwa die Klage des Ichs im Traumkapitel, "an der Raserei meines Vaters verglüht und gestorben" zu sein (M 548).

In ähnlicher Weise beschwert die Erzählerin sich auch über Malina. Dieser mache sie, so beklagt sie sich an anderer Stelle, "noch ganz krank" mit seinem "Alleswissen" (507). Damit deutet sie ihr Leiden an den Grenzen an, die ihr durch die Bindung an die herrschenden Denkmuster gesetzt sind. Denn diese vermitteln eben nur dann den Eindruck, allwissend zu sein, wenn man sie selbst nicht hinterfragt.

¹³⁵ Als Vorbild für diese männlich-weibliche Doppelkonnotierung eines Namens scheint Bachmann William Faulkners Roman *The Sound and the Fury* (1929; dt. 1956 u.d.T. *Schall und Wahn*) gedient zu haben. Darin verwendet Faulkner – wie Bachmann in ihren Frankfurter Vorlesungen eigens hervorhebt – den Namen "Quentin" ebenfalls "einmal als männlichen, einmal als weiblichen Vornamen" (W 4: 252).

¹³⁶ Zwar heißt es von der Malina aus dem *Requiem für Fanny Goldmann*, sie lege sich "mit jedem Regisseur (...) ins Bett" (TKA 1: 294), doch geschieht dies nicht aus Liebe, sondern lediglich zur Förderung ihrer Karriere. Malina begegnet den Männern also mit derselben Gefühlskälte, mit der diese ihren Körper zur Befriedigung ihrer Triebe benutzen. Sie nutzt die Männer aus, wo diese glauben, sie zu besitzen, und schlägt sie so mit ihren eigenen Waffen. Indem sie sich diese aneignet, passt sie sich jedoch der "Männerwelt" an und wird folglich auch als 'unweiblich' beschrieben (vgl. ebd.).

Malina und Ivan: Kritisches Denken vs. unbedingter Glücksanspruch

Die Überlegungen verdeutlichen, dass hier keinesfalls der "denkende Teil" (s.o.) des Ichs an sich abgelehnt wird. Das Dilemma der Protagonistin ergibt sich vielmehr gerade daraus, dass sie auf diesen zur Klärung substanzialer Fragen angewiesen bleibt:

"Mich selber vor allem muss und kann ich nur vor ihm [Malina] klären." (M 292).

Gleichzeitig kann sie sich jedoch nur dann auf Malina – bzw. auf das durch ihn repräsentierte analytische Denken – stützen, wenn sie sich zugleich für die destruktiven Strukturen des herrschenden Denkens öffnet. Dem inneren Konflikt entspricht dabei das Hin- und Hergerissensein der Erzählerin zwischen Ivan und Malina – deren Gegensätzlichkeit auch aus den ständigen Bemühungen des Ichs erhellt, beide einander nicht "ins Gehege" kommen zu lassen (380).

Zwar fühlt sich die Erzählerin emotional zu Ivan und dem utopischen Glücksanspruch der unbedingten Liebe, für den die Beziehung zu ihm steht, hingezogen. Andererseits stellt sie dessen Auffassung, Bücher, die das "Elend auf den Markt tragen", seien "widerlich" (334), explizit in Frage. Indem sie ihr "Malinafeld" (628) gegenüber Ivan verteidigt, stellt sie seinem das Elend negierenden Glücksanspruch die Notwendigkeit der durch Malina verkörperten kritischen Reflexivität entgegen. Dies hängt maßgeblich damit zusammen, dass sie "etwas nicht heilen lassen will, obwohl es jetzt heilbar wäre" (325). Sie bekennt sich also bewusst zu dem Offenhalten jener 'Wunde', die sie in den Dialogen des Traumkapitels mit Malina – als ihrem "denkende[n] Teil" – umkreist.

Seinen Abscheu gegenüber einer das Elend thematisierenden Literatur äußert Ivan ausgerechnet in Bezug auf ein Manuskript mit dem Titel "Todesarten", an dem die Erzählerin arbeitet (333).¹³⁷ Dies verdeutlicht nicht nur deren Nähe zur Autorin, sondern verweist zugleich auch auf die Gründe für die bewusste Ablehnung des Heilungsprozesses. Denn zentral für das Todesarten-Projekt ist ja gerade der Gedanke, dass der Krieg nicht vergangen, sondern nur alltäglich geworden ist und deshalb als Normalzustand hingenommen wird.

¹³⁷ Auch Malina bekommt später diesen Manuskripttitel zu lesen (vgl. M 633). Im Falle Ivans wird zusätzlich noch auf ein Kapitel aus dem *Buch Franza (Die ägyptische Finsternis)* verwiesen (vgl. M 333), was die Parallelen zwischen dem Schicksal der Protagonistin in diesem Werk und in *Malina* andeutet.

Vor diesem Hintergrund lehnt es die Erzählerin – und mit ihr die Autorin – ab, die 'Wunde' der Vergangenheit 'heilen' zu lassen. Denn dies wäre nur um den Preis einer Verdrängung der damals und heute begangenen Verbrechen möglich.¹³⁸ Es würde somit gerade dem in ihrer Liebe zu Ivan zum Ausdruck kommenden utopischen Glücksanspruch zuwiderlaufen.

In der Sprache der Träume schlägt sich dieses Bekenntnis zur Notwendigkeit des kritisch-rationalen Denkens darin nieder, dass Malina hier zunächst als 'Rächer' erscheint, der dem Ich dazu verhilft, sich von seinem "Vater" – bzw. den durch diesen repräsentierten Denk- und Verhaltensmustern – zu lösen (514 f.). Eben hieraus ergibt sich das innere Dilemma des Ichs. Denn das Denken ist über die Sprache, aber auch über nonverbale Aspekte der Sozialisation, wie sie sich etwa in bestimmten Umgangsformen manifestieren, stets schon kulturell vorgeprägt. Dadurch verfängt sich das Ich, sobald es sich auf sein "Malinafeld" begibt, zugleich in den patriarchalen Denkmustern, die diesem eingeschrieben sind.

Parallelen zur Wissenschafts- und Patriarchatskritik im *Buch Franz*

Erst vor diesem Hintergrund erhält auch die Wissenschaftskritik im *Buch Franz* ihre volle Brisanz. Die Verzweiflung der Protagonistin über den "diabolischen Versuch" ihres Gatten, des Psychiaters Leo Jordan, sie zum "Objekt" einer wissenschaftlichen Untersuchung zu machen (BF 208, 216 f.), beruht zunächst darauf, dass hierbei das rationale Denken offen als Waffe gegen sie eingesetzt wird. Dies geht u.a. daraus hervor, dass Jordan seine Aufzeichnungen absichtlich offen herumliegen lässt, damit Franz versteht, dass er sie als "seinen Fall" bearbeitet (vgl. BF 56).

Wichtiger erscheint allerdings der Selbstzerstörungsprozess des Denkens, der sich in dieser Handlungsweise offenbart. Denn das kritisch-analytische Denken wird hier ja lediglich dazu eingesetzt, den Objekt- und Opferstatus anderer zu untermauern. Im konkreten Fall wird so die direkte, körperliche Unterwerfung, die in der Vergewaltigung der Protagonistin durch ihren Gatten kulminiert, um eine indirekte, symbolische 'Ausbeutung' (230) ergänzt.

¹³⁸ Die ambivalente Struktur der Malina-Gestalt kommt hier darin zum Ausdruck, dass Malina – als Angestellter im Österreichischen Heeresmuseum – einerseits für die Pflege der Erinnerung steht, dies andererseits aber in einer musealen Weise tut, durch die die 'Wunde' der Vergangenheit nicht als solche erfahrbar wird.«

Das Ineinandergreifen von körperlicher und geistiger Unterdrückung wird dabei auch durch die Wortwahl verdeutlicht. So erinnert Franziska sich daran, sich von der Sezierung ihrer Psyche durch ihren Gatten "ganz zerblättert" gefühlt zu haben. (208). An anderer Stelle spricht sie davon, "dass er gut bewaffnet war und dass ich keine Waffen hatte" (55). Auf diese Weise wird die wissenschaftliche Methodik, mit der er an ihren "Fall" herangeht, unmittelbar auf den alltäglichen Krieg bezogen, als den Bachmann die Beziehung zwischen den Geschlechtern beschreibt (vgl. Gul 144).

Der Versuch Jordans, "das andere" in seiner Frau (BF 208) mit den Mitteln der exakten Wissenschaft zu kontrollieren und ggf. zu vernichten, verweist nicht nur auf die Möglichkeit eines Missbrauchs dieses wissenschaftlichen Ansatzes. Es offenbart vielmehr auch eine Krise des in ihm zum Ausdruck kommenden Denkens selbst.

Dies zeigt sich etwa in Franzas Vorwurf, ihr Mann habe "keinen Menschen verlängert sehen" können "über die Grenze hinaus, die er ihm setzte" (219). Damit beklagt sie nicht nur die Selbstbeschränkung, der dieses Denken ausgesetzt ist. Sie thematisiert auch die latente Aggressivität, mit der es all das ausgrenzt, was mit seinen Kategorien nicht zu fassen ist. In diesem Sinne spricht sie von den "Sadisten", die "nicht nur auf psychiatrischen Abteilungen und in den Gerichtssälen zu finden" seien, "sondern unter uns sind, mit blütenweißen Hemden und Professorentiteln, mit den Folterwerkzeugen der Intelligenz" (54).

Durch die Begegnung der Protagonistin mit einem ehemaligen SS-Arzt (BF 297 ff.; vgl. 4.3.2.), wird im *Buch Franziska* ein direkter Zusammenhang zwischen menschenverachtenden Ideologien und Praktiken und der tendenziellen Negierung des Subjekt-Seins des Menschen in den exakten Wissenschaften angedeutet. Daraus ergeben sich auch Parallelen zu der Erzählung *Das Gebell* aus der Sammlung *Simultan* (Si 275 ff.).

Schon die Namensgebung verbindet beide Werke miteinander. Auch in *Das Gebell* heißt die Protagonistin Franziska. Ihr Mann, wie im *Buch Franziska* ein angesehener Psychiater, trägt auch hier den Namen Leo Jordan. Vor allem aber ist die Handlungsweise Jordans der seines Namensvetters aus dem Romanfragment analog. Der einzige Unterschied besteht darin, dass der von ihm zu seinem "Fall" gemachte Mensch nicht seine Frau ist, sondern ein Homosexueller. Diesen hat er während der NS-Zeit offenbar nur deshalb aus dem Konzentrationslager herausgeholt, um ihn als Belegobjekt für eine Studie über "Die Bedeutung endogener und exogener Faktoren beim Zustandekommen von para-

noiden und depressiv gefärbten Psychosen bei ehemaligen Konzentrationslagerhäftlingen und Flüchtlingen" (Si 296 f.) zu missbrauchen.¹³⁹

In *Malina* wird die Krise des wissenschaftlich-rationalen Denkens, wie sie an den Jordan-Gestalten aus *Das Buch Franza* und *Das Gebell* exemplarisch vor Augen geführt wird, von der Protagonistin als innerer Konflikt erlebt. Als der "denkende Teil" des Ichs hat auch Malina an dieser Krise teil. Insofern handelt es sich bei der Verbindung der Erzählerin mit diesem "Alter ego, mit dem sie sehr oft eins ist" (Bachmann, Gul 101 f.), sozusagen um eine Einheit im Dissens, eine "Ich-Spaltung" (Gul 97), an der sie am Ende zerbricht.¹⁴⁰ Denn ihr Festhalten an Malina – das sie in einem ihrer Träume damit begründet, sie müsse wissen, "woher das Böse kommt" (M 534) – muss notwendig in die Erkenntnis münden, dass das Böse auch in Malina und damit in ihr selbst ist:

"Es sind zwar zwei ineinander verschränkte, aber ungeheuer gegensätzliche Figuren, die nicht ohne einander sein können und die gegeneinander sein müssen. Aber durch diese Hochspannung muss einer untergehen, und in dem Fall ist es das weibliche Ich." (Bachmann, Gul 87)¹⁴¹

Die WeiblichkeitSENTWÜRFE im Traumkapitel von *Malina*

Der "Untergang" des weiblichen Ichs geht in *Malina* einher mit dem Scheitern der Liebesbeziehung zu Ivan – und damit auch mit dem utopischen Glücksanspruch, der sich in dieser manifestiert. Dass dieser Anspruch nicht eingelöst werden kann, liegt durchaus auch an konkreten patriarchalischen Verhaltensmustern, die von Ivan an den Tag gelegt werden. So möchte er etwa als Entscheidungshilfe dafür, ob er mit der Erzählerin zusammenziehen kann, wissen, was diese "zu kochen verstände". Außerdem setzt er sie als Kindermädchen für

¹³⁹ Eine Dissertation mit fast identischem Titel wurde 1946 von Ludwig Marker vorgelegt. Bachmann entnahm den Titel offenbar dem Literaturverzeichnis einer in ihrer Bibliothek nachgewiesenen Studie über die *Psychiatrie der Verfolgten*, die Walter Ritter von Baeyer u.a. 1964 veröffentlicht hatten (vgl. TKA 4, Sachkommentar: 629).

¹⁴⁰ Angesichts der Tatsache, dass diese "Ich-Spaltung" auf gesellschaftlich vorgegebenen Strukturen und nicht auf individuellen Besonderheiten des Ichs beruht, betont Bachmann in dem Zusammenhang ausdrücklich, sie glaube nicht, dass "diese Ich-Spaltung ein Sonderfall" sei (Gul 97).

¹⁴¹ Dieses Ineinander-Verschränkt-Sein zweier gegensätzlicher Figuren wird am Ende des Traumkapitels in das Bild des 'immer festeren' "Ineinandergreifen[s]" der Hände von Ich und Malina gefasst – wobei die Protagonistin gleichzeitig feststellt, sie könne Malina nicht mehr "ansehen" (M 564).

seine – aus einer früheren Beziehung stammenden – Söhne ein (vgl. M 371, 461 ff.).

Eine weit wichtigere Rolle beim Scheitern der Utopie spielt jedoch etwas anderes – nämlich die Tatsache, dass die Protagonistin selbst die patriarchalen Denk- und Verhaltensmuster bereits so stark internalisiert hat, dass sie diese nicht mehr ablegen kann. Eben hierauf verweist der Schluss des Werkes, an dem Malina die Erzählerin am Telefon verleugnet, als Ivan nach ihr verlangt, und sie hierdurch symbolisch "ermordet" (vgl. M 693 ff.).

Insofern Malina den männlichen Teil des Ichs repräsentiert (Gul 101), ist diese Verleugnung faktisch eine Selbstverleugnung. Sie deutet darauf hin, dass die durch Malina in die Erzählerin hineingetragene strukturelle Gewalt ihr Inneres bereits so stark zerstört hat, dass sie sich nicht mehr für Ivan und die durch ihn verkörperte Utopie der absoluten Liebe zu öffnen vermag.¹⁴² Auch das denkende Umkreisen der Utopie in den Dialogen mit Malina führt dazu, dass diese relativiert wird und dadurch an Kraft verliert:

"Ivan ist nicht mehr Ivan, ich sehe ihn an wie ein Kliniker, der eine Röntgenaufnahme studiert, ich sehe sein Skelett, Flecken in seiner Lunge vom Rauchen, ich sehe ihn selber nicht mehr." (M 665)

"Melanie" als Produkt einer geistigen "Blutschande"

Vor diesem Hintergrund sind auch die weiteren Frauenfiguren zu sehen, die in den Träumen neben dem Ich als Gespielinnen des "Vaters" in Erscheinung treten. Die Gestalt der Melanie erscheint dabei als unmittelbares Produkt der "Blutschande" (M 509; s.o.), d.h. des 'Eindringens' des Vaters und des durch ihn repräsentierten Denkens in das Ich. Dies zeigt sich schon an der Art, wie er sie dem Ich als seine neue Frau vorstellt: Er schreibt mit dem "großen goldenen, dem mit Edelsteinen besetzten Stab der Wiener Universität, auf den ich geschworen haben: spondeo, spondeo", ihren Namen in den Sand (M 515).¹⁴³

¹⁴² So "suggeriert" Malina der Erzählerin auch in den Entwürfen zu *Malina*, sie wolle Ivan töten (vgl. M 133).

¹⁴³ Von der äußereren Szenerie her – der Vater geht einen "Stand entlang in der Wüste" (M 515) – ergeben sich hier auch Bezüge zum *Buch Franzas*, wo die Traum-Begegnung mit dem Vater ebenfalls am Rand der Wüste stattfindet (BF 286). Diese – durch eine Ägyptenreise Bachmanns im Jahr 1964 inspirierten – Passagen des Todesarten-Zyklus lassen sich im gegebenen Zusammenhang auf den 'ausgetrockneten' Geist der Wissenschaften

Damit entweicht der Vater den "einzigsten und wahrhaftigen Schwur" der Erzählerin, mit dem sie sich dazu verpflichtet hat, in ihrem wissenschaftlichen Streben stets der Wahrheit zu dienen. Dies setzt die "geistige Enteignung" (438) durch den Vater anschaulich ins Bild: Anstatt, wie von der Erzählerin gehofft, durch ein wissenschaftliches Studium der "Wahrheit" näher zu kommen, setzt sie sich dadurch der Krise des abendländischen Denkens gerade in besonderem Maße aus.¹⁴⁴ In der Traumsprache drückt sich dies in der Erschaffung Melanies durch den Vater aus, die durch das zeremonielle Schreiben von deren Namen ange-deutet wird.

Als eine Art Kopfgeburt des Vaters repräsentiert Melanie somit eine Form von Weiblichkeit, die sich an das durch den Vater repräsentierte Denken weitgehend anpasst. Die Hoffnung, hierdurch der in der patriarchalen Gesellschaft den Frauen zugewiesenen Opferrolle zu entgehen, erweist sich allerdings als trügerisch. So "durchschaut" der Vater schon bald "ihren Ehrgeiz und ihre Sucht, durch ihn glänzen zu wollen". In der Folge setzt er sie als seine bevorzugte Gespielin ab zu Gunsten einer Masseuse, die ihm jederzeit zu Willen ist und so seinem Ideal einer vollständigen Unterordnung der Frau unter seine Bedürfnisse eher entspricht als Melanie (543, 555 f.).

Sofern sie als Produkt der Verbindung zwischen dem Ich und dem Vater angesehen werden kann, ist die Gestalt der Melanie auch eng mit dem Kind der Erzählerin verbunden. Dieses wird von ihr bezeichnenderweise "Animus"¹⁴⁵ ge-

beziehen, dessen Objektivitätsideal Bachmann im *Buch Franz* als inhuman kritisiert. Auch dass das Traum-Ich in *Malina* die Wüste mit einer "Handvoll Sand, die mein Wissen ist", verlässt (M 516), fügt sich in dieses Bild. (Die Ägyptenreise hatte Bachmann zunächst in ihrem *Wüstenbuch* verarbeitet; vgl. TKA 1: 237 ff.).

¹⁴⁴ Soweit Malina in dem Sinne "eine Autobiographie" (Bachmann, Gul 73) ist, dass darin der 'geistige Prozess eines Ichs' (Gul 88) wiedergegeben wird, ließen sich hier Parallelen ziehen zu Bachmanns eigenem Studium. Rückblickend übt sie heftige Kritik an der "ver-klemmten, erbarmungswürdigen akademischen Diktion", zu der sie in ihren wissenschaftlichen Arbeiten gezwungen gewesen sei (Gul 42). Vor dem Hintergrund des im Rahmen der Studentenbewegung teilweise unternommenen Versuchs, "dem Schriftsteller die Notwendigkeit abzusprechen", betont sie zudem, "die Sprachen der Wissenschaft" könnten "bestimmte Phänomene überhaupt nicht erreichen, auch nicht ausdrücken" (Gul 90). Auch dies reflektiert ihre spätere Distanzierung von den eigenen Anfängen als 'Geistesarbeiterin'.

¹⁴⁵ Gemäß der Lehre des Schweizer Psychoanalytikers C.G. Jungs erscheint das Unbewusste allgemein mit gegengeschlechtlichem Vorzeichen – bei der Frau also als "Animus" und beim Mann als "Anima" (vgl. Jung 1928). Indem Bachmann diesen Terminus aufgreift, unterstreicht sie zum einen die innerpsychische, der bewussten Kontrolle der Einzelnen entzogene Überwältigung durch die herrschenden Denkmuster. Dadurch, dass der Ani-

nannt (555) und erscheint so ebenfalls als Resultat der "Blutschande" mit dem Vater. Hierauf verweist auch die Tatsache, dass die Masseuse das Kind als "Bastard" beschimpft (556). Dass sie es kurz darauf – mit ausdrücklicher Billigung des Vaters – erschießt, deutet darauf hin, dass der Versuch der Erzählerin, eine eigene, dem herrschenden Denken entgegengesetzte Form kritischer Rationalität zu entwickeln, an der Macht der bestehenden Strukturen gescheitert ist.

"Eleonore" als (unerreichbares) Ich-Ideal

Den Gegenentwurf zu Melanie repräsentiert in Malina die Gestalt der Eleonore. In ihren Träumen nimmt die Erzählerin sie als ihre Schwester wahr (vgl. M 508, 540 ff.). Im Dialog mit Malina räumt sie jedoch selbst ein, in Wirklichkeit keine Schwester zu haben, "die Eleonore heißt" (542). Diese erscheint so als eine Art Ich-Ideal der Erzählerin, das sich jedoch unter den gegebenen Umständen nicht realisieren lässt. In diesem Sinne heißt es von ihr auch, sie sei "viel älter als meine Schwester" und müsse "in einer anderen Zeit gelebt haben, in einem anderen Jahrhundert sogar" (ebd.).

Um Eleonore zu charakterisieren, zitiert das Ich Worte, die ihre vermeintliche Schwester ihr im Traum "mit einer Geisterstimme" vorgelesen habe: "Vivere ardendo e non sentire il male" (ebd.). Hierbei handelt es sich um einen Vers der italienischen Dichterin Gaspara Stampa (um 1523 – 1554), den Bachmann auch in einem Interview aus dem Jahr 1971, dem Erscheinungsjahr von Malina, anführt. Ihre Übersetzung des Verses – "Glühendleben und das Böse nicht fühlen" – verknüpft sie dabei mit Reflexionen über das "Genie der Liebe", das sie als "etwas Verbrennendes" beschreibt (Gul 109 f.). Dieses erscheint damit als etwas, das zwar auf der subjektiven Ebene die Überwindung des 'Bösen' ermöglicht, die Liebenden durch die hierfür benötigte Kraft aber zugleich von innen heraus aufzehrt.

Mit der Gestalt der Eleonore knüpft Bachmann somit an die anderen Frauenfiguren ihres Werkes an, die in ihrer Bereitschaft zur unbedingten Hingabe von ihren männlichen Partnern enttäuscht und missbraucht werden. Ein Beispiel dafür ist etwa die Gestalt der Jennifer in dem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, für das Bachmann 1959 den Hörspielpreis der Kriegsblinden erhielt.

mus kurz darauf 'getötet' wird, wird aber zugleich auch die bis ins Innerste reichende "geistige Enteignung" (M 438) und Selbstentfremdung der Frau im Patriarchat betont.

Hier allerdings scheitert die Utopie der absoluten Liebe zwar an der Realität, bleibt aber als "Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen" (W 4: 276) dennoch präsent. In *Malina* dagegen ist die Utopie auch als Idee von den Strukturen, die der Vater repräsentiert, ver stellt.

So erscheint Eleonore von Anfang an als weit entferntes, für die Erzählerin unerreichbares Ideal: Als sie zu ihrer Wunsch-Schwester telefonisch Kontakt aufnehmen möchte, befindet sich diese in Amerika. Der Versuch, ihren Namen zu "rufen", endet in der Gewissheit, dass "am anderen Ende (...) nur mein Vater sein" könne (508). Dass auch Eleonore 'mit dem Vater leben' muss (541) bzw. von ihm "gefangen" gehalten wird (543), weist so bereits voraus auf das Ende des Romans, wo das Ich an der Verkümmерung seiner Liebesfähigkeit zerbricht.

Angedeutet werden die mit Melanie, Eleonore und Malina verbundenen geistigen Zusammenhänge auch über die Namensgebung. So ist der Name "Eleonore" arabischen Ursprungs und bedeutet "Gott ist mein Licht". Er erscheint damit sowohl durch seine orientalischen Wurzeln als auch durch den Verweis auf nicht-materielle Werte als Gegenentwurf zum abendländischen Denken der Neuzeit.¹⁴⁶ Dagegen klingt in den Namen "Malina"¹⁴⁷ und "Melanie"¹⁴⁸ die innere Zersetzung der Protagonistin durch die krisenhafte Entwicklung dieses Denkens an. Zusammengenommen nämlich klingen die beiden Namen wie "malignes Melanom". Dies lässt die mit ihnen verbundenen geistigen Strukturen wie ein "bösertiges Geschwür" erscheinen, das die Erzählerin von innen heraus zerstört.

¹⁴⁶ Vgl. hierzu Bachmanns Äußerung in einem Statement für einen Fernsehfilm aus dem Jahr 1973: "Reich ist man, wenn man etwas hat, das mehr ist als materielle Dinge." (Gul 145)

¹⁴⁷ Angeregt worden ist der Name "Malina" offenbar durch Bachmanns Lektüre von Wystan Hugh Audens "barocker Ekloge" (Untertitel) *The Age of Anxiety* (1947; dt. 1951 u.d.T. "Das Zeitalter der Angst"). Darin trägt eine der beiden männlichen Figuren den Namen "Malin". Auch der Beruf von Audens Protagonist – er ist Militärarzt – verbindet ihn mit Bachmanns "Malina", der Militärhistoriker ist. Daneben lassen sich auch die Dialoge zwischen der Protagonistin und Malina in Beziehung setzen zu Audens Werk, der sich darin ebenfalls an die freudsche Analysemethode des freien Assoziierens anlehnt.

¹⁴⁸ Der Name "Melanie" (von griech. "melos": dunkel, schwarz) lässt sich auch in Beziehung setzen zu den Ausführungen des Ichs über den "Schwarzen Markt" (M 598 f.), in dessen Strukturen es durch das von Melanie verkörperte Denken verwickelt wird. Negativ besetzt ist der Name übrigens auch in Aichingers Erzählung *Mit den Hirten* (vgl. Kap. 4.6.).

Bezüge zur feministischen Lacan-Rezeption

Das Erscheinen von *Malina* fiel zusammen mit dem Erstarken eines aus der Studentenbewegung hervorgegangenen Feminismus, in dessen Rahmen der politische Kampf von Frauen um eine gesellschaftliche Gleichstellung mit dem Mann im Vordergrund stand. Bachmanns Texte, die den Opferstatus der Frau in der patriarchalen Gesellschaft und die Ausweglosigkeit dieses Kampfes betonten, wurden vor diesem Hintergrund entweder als dysfunktional oder schlicht als antiquiert verworfen.

Erst im Zuge der Rezeption des französischen Poststrukturalismus durch feministische Literaturwissenschaftlerinnen erfuhr Bachmanns Prosa eine eingehendere Würdigung. Nun wurden darin jene Formen unbewusster Prägung durch die patriarchalen Strukturen erkannt, wie sie auch im Zuge der feministischen Rezeption der Schriften des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan herausgestellt wurden.¹⁴⁹ Vor deren Hintergrund deutete etwa Sigrid Weigel das Ich in *Malina* als Resultat der "gewaltsame[n] Unterwerfung der Tochter unter den symbolischen Vater bzw. das Gesetz des Vaters" und damit als "jene Existenzweise, welche dem Eintritt der Frau in die symbolische Ordnung geopfert wurde" (Weigel 1987: 37 f.).

Unabhängig davon, ob man – wie Weigel (1984: 73) – davon ausgeht, dass Bachmann die Thesen Lacans "bekannt gewesen sein" müssten, lässt sich ihr Todesarten-Projekt als Dokumentation des Selbstbehauptungsprozesses eines weiblichen Ichs in der vom Patriarchat bestimmten symbolischen Ordnung deuten (vgl. u.a. Schottelius 1990). Dies geht nicht nur aus dem konfliktreichen Ringen um eine eigenständige Erzählposition hervor, wie es Bachmann in Interview-Äußerungen beschrieben hat. Es erhellt vielmehr auch aus ihren Entwürfen für den Fortgang des Todesarten-Projekts.

Gemäß diesen Plänen wollte Bachmann ihr Bekenntnis, "dass ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann" (Gul 99), offenbar in dem geplanten Goldmann/Rottwitz-Roman auch erzählstrukturell zum Ausdruck bringen. Denn als Erzählerfigur für diesen war eben Malina, also der "Mörder" des Ichs in der nach ihm benannten Einleitung zu dem Zyklus, vorgesehen. Entsprechend be-

¹⁴⁹ Dass Lacan selbst sich gegen die feministische Form der Adaption seiner Schriften verwahrte (vgl. Lacan 1973), ändert nichts an der faktischen Wirksamkeit dieser Rezeption im Kontext der feministischen Theoriebildung. Dieser liegen insbesondere drei Vorträge zu Grunde, die Lacan 1949, 1957 und 1958 gehalten hat (vgl. Osinski 1998: 140 ff.).

kräftigte Bachmann auch 1971 in einem Interview, Malina werde "uns erzählen können, was ihm der andere Teil seiner Person, das Ich, hinterlassen hat" (Gul 96). Folglich werde die Präsenz dieser Figur sich auch "durch alle Bände" hindurchziehen (Gul 127).

Dies rückt auch Bachmanns Äußerung, sie wolle in ihrer Prosa das "weibliche Ich nicht (...) verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich (...) legen" (Gul 100), in ein klareres Licht. Offenbar wollte sie im einleitenden Band des Zyklus den schmerzhaften Prozess der Gewinnung einer männlichen Erzählposition beschreiben. Dieser ergibt sich aus dem Dilemma des weiblichen Ichs, für die schriftliche Fixierung seiner leidvollen Erfahrungen in die vom Patriarchat bestimmte symbolische Ordnung eintreten und damit sich selbst verleugnen zu müssen.¹⁵⁰

So gesehen, würde die genaue Beschreibung des inneren Erlebens des Ichs in *Malina* in erster Linie dazu dienen, die Voraussetzung für dessen Berücksichtigung in der später von der männlichen Position aus zu erzählenden "Geschichte der Gesellschaft" (Gul 127) zu schaffen – und es in diesem Sinne "nicht zu verleugnen" (s.o.). Auf der anderen Seite stehen das Leiden und die symbolische Vernichtung des Ichs in *Malina* aber auch in Analogie zu dem – für die Einführung in den Goldmann/Rottwitz-Roman vorgesehenen – "perfekte[n] Mord" (TKA 1: 382) an Malinas Schwester Maria.¹⁵¹ Diese wird von Haien gefressen, nachdem sie bei einem Griechenlandurlaub in Begleitung eines Mannes aufs Meer hinaus gefahren ist.

Der Vorgang ist zugleich ein Beispiel für das Interesse des Erzählers Malina an "Geschichten mit letalem Ausgang", die "nicht bekannt werden" (ebd.: 388). Eben dies ist die zentrale Zielsetzung des Todesarten-Projekts: die 'sublimen Verbrechen' der modernen Gesellschaft als solche zu beschreiben (BF 75, 77).

¹⁵⁰ Auf der Ebene der konkreten Autorin – die sich ja ausdrücklich dazu bekannt hat, in *Malina* ihre "geistige Autobiographie" (Gui 93) vorgelegt zu haben – ließe sich das intensive Durchleben der Vernichtung des weiblichen Ichs im Sinne einer Krisenerfahrung deuten, welche die Vollendung des Zyklus unmöglich gemacht hat (vgl. Kohn-Waechter 1992).

¹⁵¹ Aufschlussreich ist auch, dass das Unglück gerade von dem "Psychiater Jordan" mit einem Mord in Verbindung gebracht wird. Dieser erkennt darin offenbar die Subtilität seiner eigenen Tötungsmethoden wieder, wie sie im *Buch Franza* beschrieben werden (vgl. TKA 1: 381 f.).

Bachmanns absurde Utopie

Bachmanns Utopieverständnis kommt in wesentlichen Zügen bereits 1959, in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, zum Ausdruck. Darin betont sie, dass es zwar "den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt", andererseits aber "der Wunsch (...), die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind", eine produktive Wirkung entfalten könne. Folglich plädiert sie dafür, "innerhalb der Grenzen (...) den Blick (...) auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe", zu richten. In diesem Sinne betont sie:

"Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Dass wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; dass wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt." (W 4: 276)

Die Schlussworte weisen hier deutliche Anklänge an Wolfgang Hildesheimers späteres Diktum auf, der Autor des Absurden arbeite "unter der Voraussetzung, dass sich ihm das Ziel entzieht" (Hildesheimer, FV 60). Dies bezeugt die Nähe von Bachmanns Utopieverständnis zum absurden Denken. Eine Bestätigung erfährt dies durch spätere Äußerungen der Autorin.

So räumt sie in einem kurz vor ihrem Tod aufgezeichneten Statement für einen Fernsehfilm ein, die Frage, "warum ich einen Gedanken habe oder eine Vorstellung von einem utopischen Land, einer utopischen Welt, in der alles gut sein wird, in der wir alle gut sein werden", sei schwer zu beantworten, "wenn man dauernd konfrontiert wird mit der Abscheulichkeit dieses Alltags". Bachmann versichert zwar, trotzdem festzuhalten an ihrem Glauben an "etwas", das "eines Tages kommen" und "diesen Materialismus, (...) diese Konsumgesellschaft, (...) diesen Kapitalismus, (...) diese Ungeheuerlichkeit, die hier stattfindet", beenden werde. Dies bezeichnet sie allerdings ausdrücklich als ein "Paradox", das sie mit den Worten umschreibt:

"Eines Tages wird es kommen. Ja, wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn man hat es uns ja immer zerstört, seit so viel tausend Jahren hat man es immer zerstört. Es wird nicht kommen, und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben." (Gul 144 f.)

Bachmanns Utopieverständnis erinnert hier deutlich an den Kernsatz des absurden Glaubens, das "Credo quia absurdum" ("Ich glaube daran, weil es absurd ist"). Wenn sie sagt, sie "glaube wirklich an etwas, und das nenne ich 'ein Tag wird kommen'" (ebd.), so spielt dies darüber hinaus auch auf Einschübe in das erste und dritte Kapitel von *Malina* an. Darin versucht die Erzählerin der Forderung Ivens, es müsse auch Bücher geben, durch die man "vor Freude aus der Haut fahren kann" (M 334)¹⁵², gerecht zu werden. Die entsprechende Passage liest sich zunächst wie der Anfang eines utopischen Hymnus:

"Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen sein" (M 451).

Die Utopie wird allerdings gleich darauf wieder relativiert, indem die Erzählerin sich "beim Ausstreichen, beim Durchsehen, beim Wegwerfen" beschreibt (452). Hinzu kommt, dass die Utopie nur als Produkt einer Hochstimmung nach einer "Versöhnung" (451) mit Ivan erscheint. Vor dieser bestand die Utopie nicht in der 'Wiedererschaffung' der Poesie des 'Menschengeschlechts' im Allgemeinen, sondern lediglich in der wieder erweckten Poesie des unterdrückten weiblichen Geschlechts:

"Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden" (M 449).

Als Kern aller utopischen Entwürfe erscheint die allgemeine Befreiung der Menschen aus der 'geistigen Enteignung' (438): "Es werden alle Menschen frei sein, auch von der Freiheit, die sie gemeint haben" (427). Diese Hoffnung wird allerdings im dritten Kapitel ausdrücklich als unerfüllbar beschrieben:

"Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen, die Pest wird kommen, es wird diese Pest,

¹⁵² Vgl. in dem Zusammenhang auch die Frage, die Ivan kurz darauf an das Ich richtet: "Warum gibt es nur eine Klagemauer, warum hat noch nie jemand eine Freudenmauer gebaut?" (M 345)

die in allen ist, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, sie dahinraffen, bald, es wird das Ende sein." (M 651) ¹⁵³

Die Liebe als utopischer Grenzübertritt

Die Negierung der Utopie weist ihrerseits wieder zurück auf die "Legende" (61) über *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*, die sich die Erzählerin im ersten Kapitel als ein 'Versteck' (ebd.) erdichtet. Der Name der "Prinzessin von Chagre oder von Chageran", deren Geschlecht "sich in späteren Zeiten Kagran nannte" (348), erinnert dabei deutlich an frz. "chagrin" (Leid, Kummer).¹⁵⁴

In der Geschichte verliert die Prinzessin ihre Herrschaft und gerät in Gefangenschaft. Aus dieser wird sie von einem in einen "langen schwarzen Mantel" gehüllten "Fremden" mit "einer nie gehörten Stimme" befreit, von dem sie intuitiv spürt, "dass er um sie geklagt und voller Hoffnung für sie gesungen habe" (350).

Die Stimme des Fremden gilt "ihr allein". Sie vernimmt sie zuerst als körperloses 'Raunen' unter dem "unendlich dunklen Himmel Asiens"¹⁵⁵, während sie den ersten Stern erblickt und eine Sternschnuppe herunterfällt (ebd.). Somit ist die Stimme offenbar dieselbe wie die 'siderische Stimme', mit der das Ich später in einem Traum "den Namen Ivan und seine Allgegenwart" erzeugt (M 554). Dabei erscheint der Traum-Ivan mit seinem "schwärzer als schwarzen siderischen Mantel" (522) wiederum als Reinkarnation des "Fremden" aus der "Legende".

Auch der "Strauß Türkenbund", den das Ich im Traum erblickt (522), verweist auf Ivan – den die Erzählerin zum ersten Mal vor einem Blumengeschäft gesehen hat, in dessen "Fenster ein Strauß Türkenbund stand, rot und siebenmal

¹⁵³ Die Worte enthalten u.U. eine Anspielung auf Günter Eichs Gedicht *Betrachtet die Fingerspitzen*, das Bachmann in ihren Frankfurter Vorlesungen zitiert (vgl. W 4: 202). Es beginnt mit den Versen: "Betrachtet die Fingerspitzen, ob sie sich schon verfärbten! / Eines Tages kommt sie wieder, die ausgerottete Pest." (Eich, GW 1: 100). Eichs Verse erinnern ihrerseits wieder an das Ende von Camus' Roman *Die Pest*, so dass sich hier auch Bezüge zu diesem Werk ergeben.

¹⁵⁴ Laut Bachmanns eigener Aussage geht der Name "Kagran" zurück auf "ein elendes Arbeiterviertel in einem Wiener Außenbezirk an der Donau" (vgl. TKA 3.2: Sachkommentar, 937). Indem er mit der Gestalt der Prinzessin verknüpft wird, wird die Utopie der unbedingten Liebe auch auf die Utopie einer allgemeinen Befreiung der Menschen bezogen.

¹⁵⁵ Dass die Geschichte in Asien spielt, verbindet sie mit dem Namen der Schwester des Traum-Ichs (Eleonore), der ebenfalls orientalischen Ursprungs ist.

röter als rot" (300). Gleichzeitig bezieht sich der Strauß aber auch auf den "Fremden", der, nachdem die Prinzessin ihn zunächst verloren hatte, ihr bei einer "Blume, (...) röter als rot und nicht aus der Erde gekommen", wieder begegnet (354).¹⁵⁶

Die Gewissheit des Traum-Ichs, Ivan in seinem "schwarzen siderischen Mantel (...) vor einigen tausend Jahren" schon einmal gesehen zu haben (522), ist ebenfalls ein assoziativer Verweis auf die Legende. Als hier der Fremde am Ende die Prinzessin verlässt, tröstet diese sich mit der Hoffnung, den Geliebten "in einem anderen Jahrhundert (...), mehr als zwanzig Jahrhunderte später", wiederzusehen (356). Daneben klingt auch die assoziative Nähe des 'siderischen Mantels' zu dem 'sibirischen Judenmantel' in den Träumen der Erzählerin (521 f.) bereits in den Worten des "Fremden" an, sein Volk sei "älter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut" (355).

Anders als im Traumkapitel, wo die Utopie der Liebe an der Übermacht des Vaters zerbricht, bleibt nun allerdings in der "Legende" die Utopie der Liebe als solche unzerstört. Zwar ist die Vereinigung der Liebenden hier nur von kurzer Dauer, doch impliziert der Gedanke eines erneuten Treffens "in einem anderen Jahrhundert" (s.o.) doch den zumindest ideellen Erhalt der Utopie.

Dass die Prinzessin einen offenbar todbringenden "Dorn" im Herzen trägt (357), kann demnach zwar auch im Sinne des 'Stachels' der Trauer um den Verlust des Geliebten verstanden werden. Es deutet aber vor allem auf den Grenzübergang hin, den die Prinzessin mit ihrer unbedingten Liebe vollzieht. Denn diese schließt durch die rückhaltlose Hingabe an den anderen stets auch die Bereitschaft zum Liebestod mit ein, wie er von den klassischen Liebespaaren der Literaturgeschichte vorgelebt worden ist.

Realer und symbolischer Liebestod

Auch in *Malina* kommt dem Gedanken von der Liebe als Grenzübergang eine zentrale Bedeutung zu. So trifft in der "Legende" die Prinzessin den Fremden an der "Grenze der Menschenwelt" trifft (353). Dass Bachmann den Grenzübergang, den sie mit der absoluten Liebe verbindet, in der Tradition der historischen Vorbilder sieht, belegt nicht nur die Aufzählung entsprechender Liebes-

¹⁵⁶ Die "nicht aus der Erde gekommen[e]" Blume ist natürlich ein Bild für die himmlisch-unbedingte Liebe. Daneben wird mit dem "Türkenbund" auch auf Paul Celans Text *Gespräch im Gebirg* angespielt (Celan, GW 3: 169 – 173; vgl. TKA 3.2, Sachkommentar: 932).

paare, die sich an einer Stelle ihres Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan* findet (vgl. W 1: 294).¹⁵⁷ Die Bereitschaft, in der Liebe alles – notfalls auch das eigene Leben – hinter sich zu lassen, bezeugen vielmehr auch die teilweise makabren Worten, mit denen die Liebenden in dem Hörspiel ihre Liebe preisen. So erklärt der männliche Protagonist seiner Angebeteten hier seine Liebe, indem er ihr versichert, er wolle ihr

"Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag. Und dein verwestes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinen zerfallenen Mund nehmen und ersticken daran. Und das Nichts, das du sein wirst, durchwalten mit meiner Nichtigkeit. Bei dir sein möchte ich bis ans Ende aller Tage und auf den Grund dieses Abgrundes kommen, in den ich stürze mit dir. Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende. Und eine Revolte gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende." (W 1: 316)

Auch in der Legende um die "Geheimnisse der Prinzessin von Kagran" wird auf das Motiv des Liebestods angespielt. Nach ihrer Befreiung reitet die Prinzessin zunächst allein an einem Fluss entlang und begegnet dem Fremden dann wieder "in der Region des Flusses, wo er ins Totenreich führt" (353). Zwar empfindet sie "Todesangst", doch ist sie zugleich "bezaubert, bestrickt" (354), "betört von dem Reich aus Einsamkeit, einem verschlossenen verwunschenen Reich" (352).¹⁵⁸ Dieser Ambivalenz aus Todesangst und Liebesverlangen entspricht auch die Andeutung der Erfüllung, welche die Liebe der Prinzessin in diesem Reich findet. Der Fremde erscheint ihr nun

"schwärzer als vorher das Schwarz um sie, und sie sank zu ihm hin und in seinen Armen auf den Sand nieder, er legte ihr die Blume wie einer Toten auf die Brust und schlug den Mantel über sie und sich." (M 354)

¹⁵⁷ Auf die Liebespaare wird hier mittels eines Schaubudentheaters der beiden Eichhörnchen Billy und Frankie verwiesen. Diese fungieren als Helfer des "Guten Gottes", der in der Rahmenhandlung gegenüber einem Richter die alltäglich Ordnung gegen die von dem Liebespaar vorgelebte Utopie verteidigt. Dass ausgerechnet zwei ebenso lächerliche wie suspekte Figuren das Ideal der absoluten Liebe ansprechen, unterstreicht die Unreichbarkeit dieses Ideals noch zusätzlich. Vgl. in dem Zusammenhang auch die Zitate aus Wagners Oper *Tristan und Isolde*, die sich an mehreren Stellen in *Malina* finden.

¹⁵⁸ Für die motivische Ausgestaltung dieses Reiches hat sich Bachmann augenscheinlich an Algernon Blackwoods Erzählung *Die Weiden* (1969) angelehnt (vgl. Kunze 1985; TKA 3.2, Sachkommentar: 937 ff.).

Zwar stirbt die Prinzessin am Ende "inmitten ihrer Getreuen im Burghof", nachdem sie in ihr Land zurückgekehrt ist. Die Tatsache, dass sie ihr Leben mit einem Lächeln auf den Lippen aushaucht, lässt ihren Tod jedoch eher als Bild für die Vollendung ihrer Hingabe erscheinen. Zudem deutet dies darauf hin, dass zwar die konkrete Liebe vergänglich, die Utopie der Liebe aber unzerstörbar ist.

Dagegen ist für das Traum-Ich des zweiten Kapitels nicht nur die momentane Liebe, sondern auch die Utopie in einem absoluten Sinn zerstört. So stirbt hier – anders als in der Legende – auch nicht nur ein konkreter liebender Mensch. Denn der sterbende Geliebte verkörpert ja – als Mischgestalt aus Ivan und dem Fremden aus der Legende – zugleich die Utopie der absoluten Liebe. Dem mystischen Liebestod der Prinzessin von Kagran steht daher in diesem Fall auch die Verzweiflung des Ichs gegenüber, das mit dem Tod des Geliebten seinem Leben den Grund entzogen sieht:

"Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluss ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben." (M 524)

Der Tod des Geliebten wird dabei auch mit einer Traumsequenz assoziiert, die auf die Deportationen der Juden im Dritten Reich verweist. Dadurch erscheint der Verlust der Utopie als unmittelbare Folge des Holocaust, der jede Hoffnung auf ein mit sich selbst versöhntes Leben zerstört hat. Dies gilt umso mehr ange- sichts der Kontinuität der Strukturen, die den Holocaust ermöglicht haben – worauf nicht zuletzt der Gaskammer-Traum der Erzählerin verweist (M 502 f.).¹⁵⁹

¹⁵⁹ Auf der biographischen Ebene spiegelt sich in dem Verlust des Glaubens an die Utopie auch die Verzweiflung Bachmanns über den Tod Paul Celans wider, mit dem sie zeitweise eng verbunden war. Auf dessen Person und Dichtung wird nicht nur in der "Legende", sondern auch durch den Hinweis angespielt, der Geliebte sei "im Fluss ertrunken": Celan hat sich 1970 vermutlich durch einen Sprung in die Seine das Leben genommen. Auf der inhaltlichen Ebene knüpft insbesondere das Bild des in einen schwarzen Mantel gehüllten Fremden an die Dichtung Celans an. Es erinnert an das von Celan in *Der Sand aus den Urnen* – dem ersten Teil seiner Gedichtsammlung *Mohn und Gedächtnis* (1952) – eingesetzte Leitmotiv eines nächtlichen Reiters. Auch der Dorn im Herzen der Prinzessin spielt auf ein Gedicht von Celan an – nämlich auf das Gedicht *Stille!* und den darin enthaltenen Vers: "Stille! Ich treibe den Dorn in dein Herz" (Celan, GW 1: 28). Zu weiteren intertextuellen Bezügen zur Dichtung Paul Celans vgl. TKA 3.2 (Sachkommentar, 940 f.) und Weigel (1995); allgemein zur Beziehung und den "poetische[n] Korrespondenzen" zwischen Bachmann und Celan vgl. Weigel/Böschenstein (1997) und Böttiger (2017).

4.9. Friedrich Dürrenmatts absurde Groteske *Die Panne*



Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt (rechts) in der Zürcher Kronenhalle
Foto von Jack Metzger, Oktober 1961 (Wikimedia commons)

Dürrenmatts Verständnis des Grotesken

Für Friedrich Dürrenmatt waren groteske Gestaltungsmittel ein zentrales Element seines literarischen Schaffens. In einer Rede aus dem Jahr 1954 hat er dies mit der besonderen Eignung dieser Ausdrucksform für die Auseinandersetzung mit den Strukturen der modernen Gesellschaft begründet.

Die Groteske hält Dürrenmatt dabei vor allem deshalb dafür prädestiniert, dieser Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, weil sie ihr strukturell entspreche: Die Realität ist ihm zufolge in sich selbst grotesk und kann deshalb nur mit grotesken Mitteln angemessen dargestellt werden.

Für Dürrenmatt ist das Groteske ein "sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt" (Tp 62). Ebenso gesichtslos – "unüberschaubar, anonym, bürokratisch" – ist für ihn der moderne Staat:

"Die echten Repräsentanten fehlen, und die tragischen Helden sind ohne Namen. Mit einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten lässt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundesrat, als mit einem Bundeskanzler." (Tp 59 f.)

Diese Charakterisierung staatlicher Strukturen enthält etwas unverkennbar Kafkaeskes. Denn auch in Kafkas Romanen sind Anonymität und Undurchschaubarkeit ja zentrale Merkmale der Instanzen, gegen die die Protagonisten sich zur Wehr setzen müssen. Wie Kafkas Helden sich – aller Aussichtslosigkeit zum Trotz – dennoch dem Kampf gegen das Unfassbare, Unübersichtliche stellen, mit dem sie konfrontiert sind, hält auch Dürrenmatt Resignation und Fatalismus für die falsche Antwort darauf:

"Die Welt (...) steht für mich als ein Ungeheures da, als ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muss, vor dem es jedoch kein Kapitulieren geben darf." (Tp 63)

Gerade dadurch aber, dass die Helden in der Groteske das Ungreifbare zu greifen suchen, das Gestaltlose gestalten wollen, dass also "die verlorene Weltordnung (...) in ihrer Brust wieder hergestellt" wird (ebd.), behaupten sie ihre menschliche Freiheit und stellen sich der scheinbaren Übermacht des Faktischen entgegen. Dieser Widerstand gegen das scheinbar Unüberwindliche lässt sich als ins Konkrete übersetzte Variante von Albert Camus' Konzept der

Auflehnung ansehen (vgl. Kap. 1). Aus der existenziell verstandenen Revolte gegen die Sinnlosigkeit des Daseins wird dabei hier eine bewusste, handlungsorientierte Auseinandersetzung mit den labyrinthischen Strukturen der modernen Gesellschaft.

In ihrer Unüberschaubarkeit können diese Strukturen zu einer ähnlichen Inhumanität führen, wie sie die unreflektierte Hinnahme der Absurdität des Daseins in Camus' *L'Étranger* zeitigt (vgl. 3.1.). Veranschaulicht hat Dürrenmatt dies u.a. in *Die Panne*, einem Werk, dessen Stoff er gleich mehrfach verarbeitet hat. In den verschiedenen Fassungen tritt zuweilen das Groteske, mitunter aber auch das Absurde stärker zutage. So kann die Diskussion des Werkes auch dazu dienen, die Abgrenzung zwischen beiden zu vertiefen.

Entstehungskontext und Handlungsstruktur von *Die Panne*

Die Panne entstand 1955 zunächst als Hörspiel, für das Dürrenmatt ein Jahr später den Hörspielpreis der Kriegsblinden erhielt. Der Stoff wurde dann nacheinander auch als Erzählung (zu der allerdings eine Arbeitsfassung schon vor der Konzeption des Hörspiels existierte), als Fernsehspiel und als Theaterstück ausgearbeitet, wobei Letzteres erst 1979 veröffentlicht wurde.

Im Mittelpunkt der Handlung steht der Textilreisende Alfredo Traps. In der Erzählung wird er wie folgt charakterisiert: "fünfundvierzig, noch lange nicht korpulent, angenehme Erscheinung, mit genügenden Manieren, wenn auch eine gewisse Dressur verraten, indem Primitives, Hausiererhaftes durchschimmert" (P 2: 40).

Auf der Heimfahrt von einer seiner Handelsreisen strandet der Protagonist infolge einer Autopanne in einer ländlichen Gegend. Da alle Gasthöfe in der näheren Umgebung ausgebucht sind, wird er auf eine abgelegene Villa verwiesen, in der ab und zu Reisende aufgenommen würden. Der dort lebende pensionierte Richter gewährt Traps bereitwillig Unterkunft und lädt ihn darüber hinaus für den Abend zu einem Gastmahl ein, zu dem er sich mit drei weiteren älteren Herren verabredet hat. Bei diesen handelt es sich um einen ehemaligen Rechtsanwalt, einen pensionierten Staatsanwalt sowie einen Henker a.D. Gemeinsam spielt das Quartett regelmäßig "die berühmten historischen Prozesse" durch oder macht hochrangigen historischen Persönlichkeiten (wie etwa Friedrich dem Großen) den Prozess. Wenn sich die Gelegenheit bietet, spielt man aber auch "am lebenden Material" (P 2: 46).

Nachdem Traps eingewilligt hat, sich für eine solche Gerichtsverhandlung als Angeklagter zur Verfügung zu stellen, bringt der Staatsanwalt ihn durch geschicktes Nachfragen zum Eingeständnis eines schuldhaften Verhaltens: Er bekannte seine Mitschuld am Tod seines ehemaligen Vorgesetzten Gygax, dessen Stelle als Generalvertreter der "Hephaiston Kunststoffe" er in der Folge selbst eingenommen hat.

Der Grund für seine schuldhafte Verstrickung in den Tod seines Vorgesetzten ist sein Verhältnis mit der Gattin des herzkranken Gygax. Davon hat er – offenbar aus Berechnung – einem ihm feindlich gesinnten Geschäftsfreund von Gygax erzählt. Als dieser Letzterem von dem Seitensprung seiner Frau berichtet, erleidet Gygax einen tödlichen Herzinfarkt.

Durch den reichlich zu dem opulenten Mahl fließenden Alkohol in eine rührselige Stimmung versetzt, besteht Traps – entgegen dem Plädoyer des Verteidigers – selbst darauf, einen "bewusste[n] Mord" begangen zu haben. Zur Begründung verweist er auf das geistige Erweckungserlebnis, zu dem ihm die Diskussionen des Abends verholfen hätten:

"Erst in dieser Nacht sei ihm aufgegangen, was es heiße, ein *wahrhaftes* Leben zu führen (...), wozu eben die höheren Ideen der Gerechtigkeit, der Schuld und der Sühne nötig seien, (...) eine Erkenntnis, die ihn neu geboren habe (...) - jedenfalls scheine ihm Neugeburt der gemäße Ausdruck für das Glück zu sein, das ihn nun wie ein mächtiger Sturmwind durchwehe, durchbrause, durchwühle." (P 2: 89)

Unterschiede zwischen Hörspiel-, Erzähl- und Bühnenfassung

Bis zu diesem Punkt entsprechen Hörspiel-, Erzähl- und Dramenfassung einander weitestgehend. Für den Schluss ("Urteilsverkündung" und "Vollstreckung des Urteils") ergeben sich jedoch bedeutende Unterschiede zwischen den drei Varianten:

- Im Hörspiel wird Traps zum Tode verurteilt. Wie der Richter ihm erläutert, hat er "allein dadurch, dass es dir das Nützlichste war, jemand an die Wand zu drücken, rücksichtslos vorzugehen, geschehe, was da wolle", getötet. Seine Schuld besteht im Kern darin, dass er sich "die Gedankenlosigkeit, der Welt, in der du lebst", zu eigen gemacht hat (P 1: 51). Traps nimmt das Urteil in seinem betrunkenen Zustand zwar ernst und erwartet, als der ehe-

malige Henker ihn auf sein Zimmer führt, dass dieser seines Amtes walten werde. Am nächsten Morgen aber kann er sich an nichts mehr erinnern. Er hat sich nicht verändert und macht sich mit derselben kühlen Geschäftigkeit wie zuvor wieder an die Arbeit:

"Muss komisches Zeug zusammengeredet haben letzte Nacht. Was war denn eigentlich los? So was wie eine Gerichtsverhandlung. Bildete mir ein, einen Mord begangen zu haben. So ein Unsinn. Ausgerechnet ich. Kann ja keinem Tierchen was zuleide tun. Auf was die Leute kommen, wenn sie pensioniert sind. Na, vorbei. Habe andere Sorgen, wenn man so mitten im Geschäftsleben steht. Dieser Wildholz! Rieche den Braten. Fünf Prozent will der abkippen, fünf Prozent. Junge, Junge. Rücksichtslos gehe ich nun vor, rücksichtslos. Dem drehe ich den Hals um. Unnachsichtlich!!" (P 1: 55 f.)

- In der Erzählung wird Traps ebenfalls zum Tode verurteilt. Der Richterspruch wird nun jedoch nicht in erster Linie mit seinem faktischen Tun, sondern damit begründet, "dass der Verurteilte sich selbst als schuldig bekenne". Der Sinn des Urteils ist hier, wie aus den erläuternden Worten des Richters hervorgeht, weniger die Bestrafung des Angeklagten als vielmehr die Anerkennung von dessen moralischer Kompetenz:

"Was beim Bürger, beim Durchschnittsmenschen als Zufall in Erscheinung trete, bei einem Unfall, oder als bloße Notwendigkeit der Natur, als Krankheit, als Verstopfung eines Blutgefäßes durch einen Embolus, als ein malignes Gewächs, trete hier als notwendiges, moralisches Resultat auf, erst hier vollende sich das Leben folgerichtig im Sinne eines Kunstwerkes, werde die menschliche Tragödie sichtbar, leuchte sie auf, nehme eine makellose Gestalt an, vollende sich (die andern: 'Schluss! Schluss!'), ja man dürfe es ruhig aussprechen: Erst im Aktus der Urteilsverkündigung, der aus dem Angeklagten einen Verurteilten mache, vollziehe sich der Richterschlag der Gerechtigkeit, nichts Höheres, Edleres, Größeres könne es geben, als wenn ein Mensch zum Tode verurteilt werde." (P 2: 91 f.)

Dem stärker auf die individuelle Urteilskompetenz ausgerichteten Richterspruch korrespondiert hier auch die Reaktion von Traps: Anders als im Hörspiel, schläft er nach Abschluss der Gerichtsverhandlung nicht ein, sondern hängt sich im Gästezimmer auf.

- Im Drama wird die schon in der Erzählfassung betonte Ambivalenz der Urteilsverkündung noch stärker herausgestellt. Entsprechend dem einer-

seits strafenden, anderseits auf die Erweckung der moralischen Kompetenz des Angeklagten abzielenden Richterspruch werden nun zwei verschiedene Urteile gefällt: ein "metaphysisches" und ein "juristisches". Der erste Urteilsspruch verurteilt Traps zum Tode. Im juristischen Sinne wird er dagegen freigesprochen, "da in einer Welt der schuldigen Schuldlosen und der schuldlosen Schuldigen (...) der Zufall (...), die Panne" regiere, für die ein Einzelner nicht verantwortlich gemacht werden könne:

"Bist du durch die Welt, in der du lebst, verurteilt, so bist du von der Welt, in der zu leben du verurteilt bist, freigesprochen." (P 3: 162 f.)

Der stärkeren Akzentuierung der existenziell-individuellen Komponente des Urteilsspruchs entspricht hier auch der lautstarke Protest Traps' gegen diese Relativierung des Schultspruchs:

"Ich bin des Todes schuldig. (...) Ihr habt es mir bewiesen: Ich beging den außergewöhnlichsten Mord des zwanzigsten Jahrhunderts. (...) Ein ungerechtes Gericht!" (P 3: 164)

Konsequenterweise erschießt sich Traps in der Dramenfassung mit einer jener Waffen, die seine Richter dafür nutzen, in nächtlichem Übermut auf die Götter (bzw. auf die Sterne, die deren Namen tragen) zu schießen. Laut Dürrenmatts eigener Deutung ist der Grund für dieses bizarre Tun, dass die Götter, "gäbe es in dieser Welt der Zufälle und Katastrophen überhaupt noch Schuldige", die "einzig Schuldigen" wären (FDI 163).

Spiegelung der einzelnen Fassungen ineinander

Laut Dürrenmatts eigener Auffassung denkt die Komödienfassung der *Panne* – wie die Novelle das Hörspiel weiterführe – "die Novelle weiter" (FDI 162). Mit gleichem Recht ließe sich aber wohl auch sagen, dass die einzelnen Varianten einander gegenseitig erhellen. Stellt man etwa die Erzählung neben das Hörspiel, so wird deutlich, dass es, aus der Perspektive der bestehenden Verhältnisse, gleichgültig ist, ob Traps das Urteil der vier alten Herren ernst nimmt oder nicht. Er mag die tradierten Normen weiterhin anerkennen oder sich ihnen verweigern, d.h. zum Aussteiger werden oder sich – wie in der Erzählung

– das Leben nehmen: In jedem Fall bestätigt er mit seinem Verhalten die Macht des Faktischen, das von dem Einzelnen nicht verändert werden kann.

Gleichzeitig knüpft die Erzählung allerdings auch an Dürrenmatts paradoxen Standpunkt an, wonach die Welt zwar als "ein Rätsel an Unheil" hingenommen werden müsse, es vor diesem "jedoch kein Kapitulieren" geben dürfe (Tp 63; s.o.). Nur wenn der Einzelne auf seiner menschlichen Würde und autonomen Urteilskompetenz beharrt, ist wenigstens die Utopie einer gesellschaftsverändernden Perspektive denkbar.

Der Freitod Traps' verkörpert folglich gleichermaßen die Utopie, wie er deren Distanz zu den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen andeutet. Es würde sich damit hier um eine Utopie im ursprünglichen Wortsinn handeln, entsprechend dem griechischen "ou-topos" (kein Ort / nicht vorhandener Ort): um etwas, das in der Welt der Gegenwart "keinen Platz" hat.

Existenzielle und juristische Schuld

Der Aspekt der individuellen Würde, die durch das Eingestehen der eigenen Schuld zu erlangen ist, wird in der Erzählvariante deutlicher als in den anderen Umsetzungsformen des Stoffes mit existentialistischen Gedankengängen verknüpft. Dadurch sind die Überschneidungen mit der Prosa des Absurden hier besonders augenfällig.

Dies zeigt sich etwa, wenn der Richter in seiner Urteilsbegründung betont, es gebe "nichts Höheres, Edleres, Größeres (...), als wenn ein Mensch zum Tode verurteilt werde" (P 2: 92). Hierin schwingt deutlich der Gedanke des 'Zum-Tode-Verurteilt-Seins' des Menschen mit, das dieser gedanklich zu realisieren habe, um eine seiner selbst bewusste Existenz führen zu können. Analog hierzu fordert auch Albert Camus, der Mensch müsse dem Absurden – das sich aus seinem Zum-Tode-Sein ergibt – "ins Auge sehen", um zum Bewusstsein seiner selbst zu gelangen und selbstbestimmt leben zu können (vgl. Kap. 1).

Auch Traps' Schuld wäre vor diesem Hintergrund nicht im juristischen, sondern eher im existentiellen Sinn eines mit dem 'In-der-Welt-Sein' (Heidegger) unvermeidbar verbundenen Schuldig-Werdens zu verstehen. Seine Mitverantwortung für den Tod seines Vorgesetzten wäre, so betrachtet, nur ein willkürlich

herausgegriffener Beleg hierfür.¹⁶⁰ In diesem Kontext ist auch der zunächst paradox anmutende Ratschlag des Verteidigers zu sehen, die Schuld anzunehmen, um nicht schuldig zu werden. Er entspricht der existentialistischen Überlegung, dass die Schuld als solche unausweichlich ist und erst dann zu einer Schuld im juristischen Sinne wird, wenn der Einzelne sich nicht zu ihr bekennt:

"Der Weg von der Schuld zur Unschuld ist zwar schwierig, doch nicht unmöglich, dagegen ist es geradezu hoffnungslos, seine Unschuld bewahren zu wollen, und das Resultat verheerend. Sie verlieren, wo Sie doch gewinnen könnten, auch sind Sie nun gezwungen, die Schuld nicht mehr wählen zu dürfen, sondern sich aufzwingen zu lassen."
(P 2: 49)¹⁶¹

Der Gedanke eines Wählenkönnens der Schuld ist hier offenbar ebenfalls existentialistisch inspiriert. Denn die in der existentialistischen Philosophie postulierte Freiheit des Menschen, sich selbst bzw. sein Dasein wählen zu können, ist untrennbar verbunden mit der Wahl der Verantwortung für das eigene Leben und für dessen Auswirkungen auf das Leben anderer. Die Selbstwahl ist demnach stets gleichbedeutend mit der Wahl der existentiellen Schuld, für die der Einzelne mit seinem Dasein einzustehen hat.¹⁶²

Eine Selbstwahl im existentialistischen Sinn setzt darüber hinaus stets die bewusste Annahme des eigenen Zum-Tode-Seins voraus, da ohne diese die Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz unvollständig wäre. In der Erzählfas-

¹⁶⁰ Dem entspricht auch, dass der Prozess nicht mit einem konkreten Anklagepunkt, sondern mit der Suche nach einem solchen einsetzt.

¹⁶¹ Ebenso belehrt der Verteidiger seinen Mandanten später mit den Worten: "Gestehen muss man, ob man will oder nicht, und zu gestehen hat man immer was, das dürfte Ihnen doch langsam dämmern!" (P 2: 64)

¹⁶² Geprägt wurde das Konzept der Selbstwahl zunächst von Søren Kierkegaard. Bei ihm war es allerdings eindeutig religiös konnotiert. Die Selbstwahl war für ihn gleichbedeutend mit dem Wählen des Selbst, im Sinne jenes Kerns des menschlichen Daseins, in dem das Ich in Gott wurzelt. Infolgedessen gründet sich das Ich aus dieser Perspektive durch die Selbstwahl gleichermaßen in sich selbst wie in Gott. Es bekennt sich damit zu seinem Identischsein mit sich selbst und übernimmt dadurch auch in einem umfassenden Sinn Verantwortung für sein Dasein. Aufgrund der weitreichenden Konsequenzen der Selbstwahl scheuen nach Kierkegaard auch viele vor diesem Schritt zurück: "Sieh, eben darum fällt es den Menschen so schwer, sich selbst zu wählen, weil die absolute Isolation hier identisch ist mit der tiefsten Kontinuität, weil, solange man nicht sich selbst gewählt hat, gleichsam eine Möglichkeit besteht, etwas anderes zu werden, entweder auf die eine oder auf die andere Weise" (EO 776). Das kierkegaardsche Konzept der Selbstwahl ist auch von zentraler Bedeutung für Max Frischs Roman *Stiller*, dem ein entsprechendes Kierkegaard-Zitat als Motto vorangestellt ist (vgl. Hoffmann 2016).

sung der *Panne* wird dieser Aspekt durch die Beschreibung des Äußeren der vier alten Herren zum Ausdruck gebracht, das diese deutlich als Todesboten erscheinen lässt.

So heißt es von ihnen etwa, sie füllten "wie ungeheure Raben (...) den sommerlichen Raum mit den Korbmöbeln und den luftigen Gardinen" (P 2: 44). Auch dass der Richter an einer zentralen Stelle des Verhörs alle Kerzen bis auf eine ausbläst, um dann mit dieser, "laut meckernd und fauchend, die abenteuerlichsten Schattenbilder an die Wand zu werfen, Ziegen, Fledermäuse, Teufel und Waldschrate" (P 2: 68), verknüpft die vier Greise mit der Sphäre des Todes. Damit ließen sich die bizarren Alten auch auf einer innerpsychischen Ebene deuten und könnten dann als Realisationsformen des Archetypus des "alten Weisen" angesehen werden.¹⁶³ Gerade ihr schrulliges Äußeres lässt sie als Traumbilder erscheinen, als Manifestationen des "Anderen" des Ichs. Dementsprechend glaubt Traps in der Hörspielfassung am Ende auch, das Ganze nur geträumt zu haben.

Selbstmord aus Verzweiflung und als bewusste Revolte

Wenn Traps sich in der Erzählfassung im Anschluss an die Urteilsverkündung das Leben nimmt, so lässt sich das aus diesem Blickwinkel auf eine – real durch seinen erhöhten Alkoholkonsum motivierte – Verwirrung der Bedeutungssphären zurückführen: Er verwechselt den existenziellen, allgemein menschlichen Schultspruch – sein Zum-Tode-Sein – mit seiner moralischen Schuld. Mit seinem freiwilligen Ausscheiden aus dem Leben stellt er folglich gerade unter Beweis, dass er dem Urteilsspruch nicht gewachsen ist. Die bewusste Annahme seiner Existenz stellt eine zu hohe Hürde für ihn dar.

Der Selbstmord des Protagonisten erscheint damit hier letztlich als ein allgemeines Scheitern an den geistigen Herausforderungen, vor die der Mensch durch sein Dasein gestellt ist. Er erhält so eine eher existentielle als moralische Akzentuierung: Traps nimmt sich das Leben, weil er die Wahrheit seines Da-

¹⁶³ Vgl. hierzu C.G. Jungs Arbeiten *Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten* (1935: 109 f.) sowie *Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen* (1948: 213 ff.). Interessanterweise konstatiert Jung (1948: 214) hier selbst eine besondere Affinität dieses Archetypus zu "groteske[n] (...) Figuren".

seins bzw. den Blick ins "Auge" des Absurden (Camus, vgl. Kap. 1) nicht erträgt.¹⁶⁴

In seiner Tat spiegelt sich insofern auch die generelle Verzweiflung des Menschen in einer von Gott verlassenen Welt wider. Auf diese verweist schon der Schluss-Satz der ersten Fassung von Dürrenmatts 1952 erschienener Erzählung *Der Tunnel*. Darin müssen die Fahrgäste eines Vorortzuges plötzlich feststellen, dass ihre vermeintlich kurze Fahrt durch einen Tunnel zu einer endlosen Fahrt in die Tiefe wird – was der Protagonist mit den Worten kommentiert:

"Gott ließ uns fallen und so stürzen wir denn auf ihn zu." (Tu 98)

In der Dramenfassung tritt der existentialistische Bedeutungskontext darin zutage, dass die metaphysische Beurteilung von Traps' Leben klar von der juristischen Bewertung seiner Taten getrennt wird. Dies führt zugleich zu einer stärkeren Akzentuierung der fehlenden Bereitschaft von Traps, sich auf die existentialistische Bedeutungsebene des Schultspruchs einzulassen. Zwar wird ihm hier explizit zu verstehen gegeben, dass das Todesurteil nur im metaphorischen Sinn zu verstehen ist. So hebt etwa der Henker im abschließenden Gesang der vier Alten an die Götter hervor, der Mensch sei "verdammt zum Tode durch Geburt" (P 3: 169). Dennoch möchte Traps unbedingt "hingerichtet werden" und so seine "Schuld büßen" (P 3: 168).

Dadurch erhält sein Selbstmord in der Dramenfassung einen anderen Sinn. Er beruht nun nicht mehr auf einer Verweichlung der Bedeutungsebenen oder ist, wie in der Erzählfassung, auf die Resignation angesichts der existentialen Schuld des Menschen zurückzuführen. Stattdessen ist er offener Widerstand gegen das Verständnis von Gerechtigkeit, das die vier Greise mit ihrem juristischen Freispruch zum Ausdruck bringen. Der Protagonist rebelliert damit gegen das 'ungerechte Gericht' (ebd.), das die Gerechtigkeit der metaphysischen Sphäre vorbehalten will.

¹⁶⁴ Auf die allgemein-existentialistische Bedeutungsebene der Erzählung verweist auch die Namenssymbolik. Dies gilt insbesondere für den Namen der Firma, für die Traps arbeitet: "Hephaiston" ist eine Anspielung auf Hephaistos, den hinkenden Götterschmied. Damit wird zum einen der in Traps personifizierte Machbarkeitswahn in ironisierender Weise aufgegriffen. Zum anderen verweist der Name auf die prinzipielle Unvollkommenheit des Menschen als eines an Geist und Materie gleichermaßen Anteil habenden Mischwesens.

Dieses Gerechtigkeitsverständnis kommt u.a. darin zum Vorschein, dass der Richter Traps auf seine Einwände hin erläutert, bei der abendlichen Gerichtsverhandlung habe es sich "um nichts weiter" gehandelt als um eine

"Parodie auf die Gerechtigkeit, auf die grausamste der fixen Ideen, in deren Namen der Mensch Menschen schlachtet. Denn wahrlich, wenn es eine Schuld gäbe, dann müsste diese Schuld nicht beim Menschen, sie müsste außerhalb des Menschen liegen." (P 3: 164 f.)

Während somit die vier alten Herren in Hörspiel und Erzählung in ihrem schrullig-antiquierten Aussehen als Vertreter der wahren – sei es juristisch-moralischen, sei es metaphysisch-existentiellen – Gerechtigkeit erscheinen, erhält ihr Gerechtigkeitsverständnis in der Dramenfassung eine deutlich zynischere Akzentuierung. Hierauf weist auch Dürrenmatt selbst hin, wenn er hervorhebt, "im Unterschied zum Hörspiel und zur Novelle" seien im Drama

"der Staatsanwalt, der Rechtsanwalt und der Richter nicht bloße Pensionäre, sondern durch die gegenseitige Korruption enorm reich gewordene Privatiers, die es sich leisten können, das gerechte Gericht, das sie einst nicht waren, zu spielen." (FDI 162)

Die vier Alten stehen damit hier nicht mehr für ein Verständnis von Gerechtigkeit, das in seiner Ernsthaftigkeit zwar unzeitgemäß sein mag, im außergesellschaftlichen Raum aber immer noch möglich erscheint. In ihnen manifestiert sich nun vielmehr der endgültige Rückzug der Gerechtigkeit aus der Gesellschaft, indem diese hier nur noch als Zeitvertreib für reiche Pensionäre dient.

Folgerichtig wird die Umsetzung der von ihnen praktizierten Gerechtigkeit in die Realität von den Alten selbst mit dem Hinweis auf die Relativität der Gerechtigkeit abgelehnt. Dies entspricht eben jenem "Kapitulieren" vor dem "Ungeheure[n]" der Welt, das es nach Dürrenmatt nicht geben darf (Tp 63). Traps' Selbstmord erscheint vor diesem Hintergrund als eine Art heroischer Gegenentwurf zur zynischen Haltung des Greisenquartetts. Anstatt vor der scheinbaren Unmöglichkeit, Gerechtigkeit zu finden, zu kapitulieren, versucht er diese durch das freiwillige Einstehen für die ihm zur Last gelegten Taten herzustellen. Sein Freitod erhält demnach hier eine sokratische Dimension.

Absurde und groteske Elemente in den verschiedenen Varianten

Hörspiel, Erzählung und Dramenfassung exemplifizieren mit je eigenen Akzentuierungen Dürrenmatts Feststellung, dass "unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint" (ebd.). Konkret zeigt sich dies in den einzelnen Fassungen auf folgende Weise:

- Das Ungerechte ist das Gerechte, wahre Gerechtigkeit ist nur noch als Spiel möglich.
- Die Hüter der Gerechtigkeit wirken schrullig-antiquiert, während der Protagonist – als Inbegriff desjenigen, der sich "die Gedankenlosigkeit der Welt zu eigen gemacht" hat (P 2: 90) – als dynamischer Vertreter seiner Zeit erscheint: Der alltägliche Wahnsinn kleidet sich in das Gewand des Normalen.
- Gerechtigkeit ist nur im Austritt aus der Gesellschaft denkbar, wodurch sie sich im Falle ihrer Realisierung zugleich selbst aufhebt.
- Die Erfahrung der existenziellen Tragik des Menschen – sein schuldloses Schuldigsein und Zum-Tode-Verurteilt-Sein von Geburt an – ist dem Einzelnen unter den gegebenen Verhältnissen nicht mehr vermittelbar. Die metaphysische Ebene seiner Schuld vermischt sich mit der juristischen, so dass beide sich gegenseitig aufheben.
- Die Einsicht in die Unmöglichkeit von Gerechtigkeit erscheint als Voraussetzung für das unbedingte Streben nach dieser.

In all diesen Fällen tritt mal das Groteske, mal das Absurde stärker in den Vordergrund. Das Groteske kommt dabei – entsprechend seiner Eigenart, das Nicht-Zusammengehörende zusammenzubinden – immer dort stärker zum Vorschein, wo formal voneinander unabhängige oder gar gegensätzliche Sphären miteinander verbunden werden. Dies ist etwa der Fall, wenn es zu einer Vermengung juristischer und metaphysischer Formen von Gerechtigkeit kommt.

Auf der Darstellungsebene entspricht dem die Beschreibung der vier alten Herren, die ebenso der äußeren Realität angehören, wie sie als Repräsentanten der innerpsychischen Wirklichkeit erscheinen. Als zwischen Traum und Wirklichkeit schwankende Gestalten erscheinen sie als Entsprechung zu jenen Zwit-

terwesen aus Pflanze und Tier, für die in der Renaissance-Malerei der Begriff "sogni dei pittori" (Malerträume) geprägt wurde (vgl. Kap. 2).

Groteske Inhalte und Darstellungsmittel sind dabei jeweils nur ein Spiegel der realen, gesellschaftlichen Groteske, auf deren Demaskierung der Text abzielt.

Berührungspunkte mit der Prosa des Absurden

Das Absurde ist in den verschiedenen Fassungen der *Panne* immer dort präsent, wo die existentielle Ebene im Vordergrund steht. Dies ist dann der Fall, wenn es um die Notwendigkeit eines seiner selbst bewussten Daseins und um die Verantwortung für sich und andere geht, die sich hieraus ergibt. Hier ergeben sich deutliche Parallelen zu Albert Camus' Philosophie des Absurden (vgl. Kap. 1).

Dies gilt umso mehr, als auch Camus die "Auflehnung", die er als Konsequenz aus dem Bewusstsein des Absurden forderte, nicht nur in einem individuell-existentiellen Sinn verstand. Er verband hiermit keineswegs nur eine sisyphos-hafte Revolte gegen die Sinnlosigkeit des eigenen Daseins, sondern auch die Weigerung, den selbstvergessenen Bahnen des Alltags widerspruchslös zu folgen. Statt an einem unhinterfragten gesellschaftlichen Normenkorsett sollte der Einzelne sein Tun und Lassen an einem auf bewusster Reflexion beruhenden Moralkodex ausrichten.

Diese Forderung ergibt sich auch aus Dürrenmatts facettenreichem literarischen Projekt *Die Panne*. Die negativen Folgen, die bei ihrer Nichtbeachtung drohen, werden dabei in ähnlicher Weise veranschaulicht wie in anderen Werken der Prosa des Absurden. Dies gilt beispielsweise für den Herzinfarkt, den der Vorgesetzte des Protagonisten aufgrund einer von diesem initiierten Intrige erleidet. Die Verschleierung seiner Verantwortung für diesen Tod verweist auf die strukturelle Gewalt in der Gesellschaft, auf Abläufe, die zu Morden ohne klar identifizierbare Täter führen oder Einzelne zu Tätern werden lassen, ohne dass sie sich ihrer Täterschaft bewusst sind. In diesem Sinne hat auch Camus betont, dass die Menschen

"es heute nicht mehr vermeiden können, zu töten oder töten zu lassen, weil das in der Logik liegt, in der sie leben, und dass wir in dieser Welt keine Bewegung machen können, ohne dabei Gefahr zu laufen, den Tod zu bringen" (Camus, P 149).

Ähnlich hat Ingeborg Bachmann die Gesellschaft in ihrem Roman *Malina* (1971) als den "allergrößte[n] Mordschauplatz" bezeichnet, auf dem "die Keime zu den unglaublichesten Verbrechen gelegt worden" sind, "die den Gerichten dieser Welt für immer unbekannt bleiben" (M 617; vgl. 4.8.). Als Beispiel für Gewaltverbrechen, dessen Urheber unerkannt bleiben, führt sie dabei wie Dürrenmatt einen Herzinfarkt an:

"Man sagt, Todesursache: Herzinfarkt, aber was ist in Wirklichkeit geschehen, warum hat jemand einen Infarkt gehabt?" (Gul 128)

In ähnlicher Weise thematisiert auch Thomas Bernhard in seinem frühen Prosastück *In der Höhe* Mordtaten, bei denen der Betreffende nicht "weiß, wer seine Mörder sind, obwohl kein Zweifel darüber besteht, dass das ein gewaltsamer Tod ist" (IDH 5).

So erweist sich Friedrich Dürrenmatt zwar als Autor, in dessen Werk die grotesken Elemente überwiegen. Auf der Inhaltsebene ergeben sich jedoch zahlreiche Berührungs punkte mit der Prosa des Absurden. Dies gilt zum einen für die Thematisierung der *conditio humana*, das Zum-Tode-Sein des Menschen und das Plädoyer für eine bewusste Auseinandersetzung hiermit. Wie in der Prosa des Absurden, schließt dies zum anderen aber auch bei Dürrenmatt die Forderung nach einer ebenso bewussten Teilnahme am sozialen Leben ein, bei der die eigene Verwicklung in den gesellschaftlichen "Mordschauplatz" (Bachmann, s.o.) kritisch hinterfragt wird.

4.10. Elemente des Absurden bei weiteren Autoren



Mysticsartdesign: Bibliothek (Pixabay)

Das Absurde als zwingender Zustand und als zusätzliche Ausdrucksmöglichkeit

In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen über die Prosa des Absurden hat Wolfgang Hildesheimer zwischen zwei Autorengruppen unterschieden. Bei der einen handelt es sich um Schriftsteller, deren literarisches Schaffen in seiner Gesamtheit vom Absurden geprägt ist. Bei den anderen ist das Absurde eher in der Weise einer "zusätzliche[n] Ausdrucksmöglichkeit" präsent, beherrscht aber nicht "als zwingender Zustand die Sicht". Als Beispiel für die erste Gruppe führt er u.a. Ilse Aichinger an. Zu den Autoren der zweiten Gruppe zählt für ihn beispielsweise Peter Weiss (vgl. Hildesheimer, FV 84 und 91; zu Weiss s.o., Kap. 4.5.).

Natürlich ist die von Hildesheimer getroffene Unterscheidung eher idealtypisch zu verstehen. Die von ihm genannten Gruppen bezeichnen eher zwei Extreme eines Kontinuums, innerhalb dessen manche Autoren in manchen Werken stärker, in anderen weniger stark dem Absurden zuneigen.

Marie Luise Kaschnitz

Wichtig ist in dem Zusammenhang auch die Frage, ob die Autoren sich bewusst zum Absurden bekennen und ihr Schreiben daran ausrichten, oder ob das Absurde in ihr Schaffen einfließt, ohne dass sie sich explizit um seine Gestaltung bemüht hätten. Letzteres ist beispielsweise bei Marie Luise Kaschnitz der Fall. Die frühen Arbeiten dieser Autorin stehen in der Tradition des magischen Realismus, in ihrem Spätwerk hat sie sich verstärkt autobiographischen Schreibweisen zugewandt. Ihr 1966 erschienener Erzählband *Ferngespräche* weist jedoch an manchen Stellen unverkennbare Elemente des Absurden auf.

So erhält etwa in der Erzählung *Zu irgendeiner Zeit* ein angehender Jurist von einem Notar den Auftrag, die hinterlassenen Bilder einer verstorbenen Künstlerin zu inventarisieren. Auf deren Selbstporträts wird er dabei mit "de[m] Tod, in einem Menschen wohnend", konfrontiert (F 73). Dadurch reift in ihm die Überzeugung, "dass die Existenz des Menschen eine tragische ist" (F 66).

Dieselbe Erfahrung prägt auch die im selben Band enthaltene *Schiffsgeschichte*. Darin gelangt eine Passagierin allmählich zu der Erkenntnis, sich auf einer Art Geisterschiff zu befinden, das von vorbeifahrenden Schiffen nicht bemerkt wird. Die vermeintliche Vergnügungsfahrt offenbart sich so als Todesreise. Dies

manifestiert sich auch in dem sukzessiven Rückzug aus der Sphäre des Lebens: den eines Tages leer geräumten Kabinen, dem Verschwinden des Hungergefühls und der schließlichen Erstarrung der Passagiere, die sich wie Tote in ihre Decken hüllen. Regungslos betrachten sie von ihren Liegestühlen aus die "phantastische[n] Wolkenlandschaften", die "sich auftürmen und wieder vergehen" (F 277), als Bild für den ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens, der sie selbst auf die Nachtseite des Lebens gespült hat.

Auch bei Marie Luise Kaschnitz leitet sich das Existenzgefühl des Absurden allerdings nicht allein aus dem Zum-Tode-Sein des Menschen ab, sondern erscheint eng verbunden mit der Erfahrung des Holocaust. So handelt die Erzählung *Lupinen* von zwei jüdischen Schwestern, von denen eine mit einem "arischen" Mann verheiratet ist. Beide wollen sich dem Abtransport in die Vernichtungslager an einer vorher verabredeten Stelle durch einen Sprung aus dem Zug entziehen.

Allerdings gelingt nur der Schwägerin des Mannes die Flucht, während dessen Frau deportiert wird. Die Überlebende wird daraufhin mit den stummen Vorwürfen des Mannes konfrontiert, der sich ihr gegenüber immer abfälliger benimmt und schließlich sogar nach ihr 'greift', "brutal und hochmütig, so als wolle er sagen, du könntest doch zu etwas nützlich sein" (F 27). Am Ende hält sie der symbolischen Zerstörung ihrer Person nicht mehr stand und wirft sich an eben jener Stelle vor einen Zug, an der sie sich einst durch ihre Flucht dem "namenlose[n] Tod" (F 22) in den Gaskammern entzogen hatte.

Günter Kunert

Für das Werk Günter Kunerts, der als Sohn einer jüdischen Mutter die Auswüchse des nationalsozialistischen Antisemitismus am eigenen Leib erfahren hat, ist die "Dimension Auschwitz" (Hildesheimer, vgl. 4.4.) ebenfalls von zentraler Bedeutung. Ein Beispiel dafür ist seine Kurzgeschichte *Zentralbahnhof* (1972). Darin stößt "ein Jemand innerhalb seiner Wohnung auf ein amtliches Schreiben", das ihn dazu bestimmt, sich am nächsten Tag "morgens um acht Uhr in der Herrentoilette des Zentralbahnhofes zwecks Ihrer Hinrichtung einzufinden" (T 145). Dies erinnert deutlich an die als Duschen getarnten Gasräumen der Nationalsozialisten.

Auch der Ton, in dem "der amtliche Druck auf dem grauen, lappigen Papier" gehalten ist, verweist auf die bürokratische Gründlichkeit, mit der die National-

sozialisten den Massenmord an den Juden planten und ausführten. Schließlich lässt sich auch die Reaktion derjenigen, von denen der Verurteilte "dringlich Rat" erbittet, auf die schweigende Hinnahme des Massenmords durch einen Großteil der deutschen Bevölkerung beziehen. Ihr "ernstes und bedeutungsvolles Kopfschütteln" entspricht eben jener schweigenden Distanzierung von den aus der Gemeinschaft Ausgeschlossenen, wie es für das verbreitete Mitläufertum während der Nazi-Zeit charakteristisch war (vgl. ebd.).

Daneben bieten sich für die Kurzgeschichte freilich noch andere Deutungsmöglichkeiten an. In der DDR geschrieben, lässt sie sich zunächst auch allgemein auf die Willkür der Behörden in einem totalitären Staat beziehen. Das Absurde stünde damit hier im Dienst einer verdeckten Gesellschaftskritik, einer äsopischen Ausdrucksweise, wie sie auch im Theater Osteuropas – u.a. in den Dramen des polnischen Autors Sławomir Mrożek – mit ihm verbunden worden ist (vgl. Esslin 1985: 340 f.; Brecht 1935).

Schließlich erinnert der Anfang der Kurzgeschichte aber auch an die ersten Worte von Kafkas *Prozess* ("Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet"; Pr 7). Dies fügt sich zum einen in die verdeckte Kritik an der Willkürherrschaft in totalitären Staaten ein, zu der – wie in Osteuropa etwa die Stalinschen Säuberungen gezeigt haben – stets auch willkürliche Verhaftungen gehören.

Zum anderen lässt das Prosastück sich so aber auch auf das existentielle "Zum-Tode-Verurteilt-Sein" des Menschen beziehen. Der Rückzug der Mitmenschen von dem offen hiervon Sprechenden verwiese dann auf die Tabuisierung dieses Faktums im öffentlichen Diskurs sowie auf den weitgehenden Ausschluss der von Krankheit und Tod Gezeichneten aus der Gesellschaft.

In *Zentralbahnhof* ist die Erzählhaltung deutlich resignativ grundiert – wenn auch, entsprechend Hildesheimers Ausführungen über die Prosa des Absurden, die Verzweiflung hier "von den Gegenständen, den Requisiten des absurdens Raums reflektiert" wird, "während das Wort 'Verzweiflung' selbst nicht zum Vokabularium" des Erzählers gehört (Hildesheimer, FV 59). In anderen Werken Kunerts überwiegt dagegen das Groteske. Wie Dürrenmatt (vgl. 4.8.) beruft sich Kunert dabei darauf, dass die "groteske Darstellung (...) aus der grotesken Weltverfassung" resultiere (ET 199).

Seine Kurzgeschichte *Lieferung frei Haus* (1972) weist dabei auch thematisch Berührungspunkte mit Dürrenmatts Werk auf. "Wegen Überfüllung der Friedhöfe" ist hier von den Behörden verfügt worden, dass einem jeden Bürger nach

Maßgabe seiner "Verantwortlichkeit" für das "Ableben" anderer Menschen deren Leichen zugestellt werden (T 151). Dies erinnert an die für die Prosa des Absurden zentrale These, dass auf dem "Mordschauplatz" der modernen Gesellschaft (Bachmann, vgl. 4.8.) die meisten Verbrechen gar nicht als solche wahrgenommen werden und folglich ungesühnt bleiben. Genau dieses Phänomen der strukturellen Gewalt hatte auch Friedrich Dürrenmatt in *Die Panne* thematisiert (vgl. 4.9.).

Hermann Burger

Für das Werk des Schweizer Autors Hermann Burger, der Thomas Bernhard einmal als seinen "Prosalehrer" bezeichnet hat (MW 238), ist das Absurde von prägender Bedeutung. Besonders deutlich wird dies in dem formal als "Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz" fungierenden Roman *Schilten* (1976). Darin versucht ein Dorfschullehrer zu begründen, warum er das Fach "Heimatkunde" durch "Friedhofskunde" ersetzt hat.

Nicht nur durch die Erzählform des monomanischen Monologs erinnert der Roman, dem ein Kafka-Zitat als Motto vorangestellt ist¹⁶⁵, an die Prosa Thomas Bernhards. Wie bei dieser ist auch hier das Leben so stark vom Tod durchdrungen, dass der Selbstmord als einzige denkbare Konsequenz erscheint. Seinen sichtbaren Ausdruck findet dies darin, dass das dem Friedhof benachbarte Schulgebäude auch in die Beerdigungszeremonien miteinbezogen wird.

Thomas Bernhard als "Prosalehrer" Hermann Burgers

Auch den Protagonisten in Bernhards Roman *Frost* (1963) beherrscht die Empfindung der Todesgegenwart in einem solchen Maße, dass er bekennt, der "Selbstmord" sei seine "Natur" (F 311). Der Gedanke der "Selbstzersetzung und Selbstauslöschung" (Aus 296) wird von Bernhard immer wieder in all seinen Facetten beleuchtet – zuletzt in seinem Opus magnum *Auslöschung* (1986). Dies erscheint bei ihm jedoch gerade als entscheidendes Mittel, "die Existenz auszuhalten" (Aus 611), d.h. ihrer Absurdität "ins Auge [zu] sehen" (Camus, vgl. Kap. 1).

¹⁶⁵ Das Zitat lautet: "Du bist die Aufgabe. Kein Schüler weit und breit" (vgl. Sch 3).

Zudem hat das Konzept der Auslöschung bei Bernhard auch eine gesellschaftspolitische Dimension. Es verweist auf die Utopie, das Alte "am Ende ganz und gar auslöschen zu können für das Neue" (Aus 211), steht also gleichermaßen für radikalen Neuanfang wie für radikales Ende.

Die Vorstellung der radikalen "Auslöschung" erfüllt daher für Bernhard die Funktion einer "Existenzüberbrückung" (Aus 612): Sie dient dazu, den Wandel schreibend zu antizipieren und so im Sinne einer konkreten Utopie wirksam werden zu lassen. Das Projekt einer "Auslöschung" des Bestehenden ist folglich für den Erzähler des gleichnamigen Romans (ebenso wie für Bernhard selbst) auch eine "aufzuschreibende" und damit eine "Geistesarbeit" (Aus 611/613). Bei Burger hingegen mündete der Gedanke der "Selbstauslöschung", den er 1988 in seinem *Tractatus logico-suicidalis* noch reflexiv umkreist hatte, 1989 im Freitod.

Resümee



PIRO4D: Buchgeheimnisse (Pixabay)

Abschließend sollen noch einmal kurz die zentralen Merkmale der Prosa des Absurden aufgeführt werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den wichtigsten thematischen und erzählstrukturellen Gemeinsamkeiten in der deutschsprachigen Prosa des Absurden der Nachkriegszeit.

Historische Konkretisierung des Absurden

Zwar wird die Kategorie des Absurden auch in der deutschsprachigen Nachkriegsprosa aus der allgemeinen existenziellen Situation des Menschen abgeleitet. Weit stärker als etwa bei Jean-Paul Sartre oder auch Samuel Beckett wird sie dabei jedoch mit dem destruktiven Potenzial des Menschen verknüpft, wie es sich in Krieg, Faschismus und Holocaust offenbart hat.

Das konkrete Erleben des Absurden ist damit ähnlich wie bei Camus mit der Erfahrung verbunden, dass die Menschen

"es heute nicht mehr vermeiden können, zu töten oder töten zu lassen, weil das in der Logik liegt, in der sie leben, und dass wir in dieser Welt keine Bewegung machen können, ohne dabei Gefahr zu laufen, den Tod zu bringen" (P 149).

Während Camus diese Erfahrung (in *La Peste*) jedoch anhand einer überzeitlich angelegten Parabel zum Ausdruck bringt, wird in der deutschsprachigen Nachkriegsprosa die Möglichkeit, ungewollt "Werkzeug in furchtbaren Händen" werden zu können (Hildesheimer, GW VI: 588), immer wieder anhand konkreter historischer Erfahrungen veranschaulicht. Dabei werden die nationalsozialistischen Verbrechen als Beleg dafür herangezogen, dass die Vorstellung einer sukzessiven Weiterentwicklung "humaner" Umgangsformen – im emphatischen Sinn einer an höheren ethischen Prinzipien ausgerichteten Denk- und Handlungsweise – endgültig verabschiedet werden muss.

Konkret begründet wird die soziokulturelle Komponente der Absurditätserfahrung allerdings jeweils mit der Kontinuität der faschistischen Tötungslogik über das Ende von Weltkrieg und Drittem Reich hinaus. Dabei spielt zwar auch die personelle Kontinuität eine Rolle. Wichtiger ist jedoch die damit einhergehende Kontinuität des entsprechenden Denkens. Exemplifiziert wird dies u.a. durch folgende Aspekte:

1. das ungebrochene Anknüpfen an die kulturelle Konstellation der Vorkriegsjahre, trotz deren Diskreditierung durch ihre teilweise Adaption im Dritten Reich;
2. die sich in der fortgesetzten Umweltzerstörung und dem gewaltsam durchgesetzten Hegemonieanspruch der westlichen Kultur manifestierende Logik der "Ausrottung";
3. den "Faschismus" in den Geschlechterbeziehungen, wie er sich aus der Unterdrückungslogik des Patriarchats ergibt – ein Aspekt, der insbesondere von Ingeborg Bachmann herausgestellt wird;
4. das Gebundensein an die Logik des "Schlachthauses"¹⁶⁶ über das Medium der Sprache, die von allen Autoren gleichermaßen hervorgehoben wird.

Suche nach einem sprachlichen Ausdruck für das "Entsetzliche"

Während die deutschsprachige Prosa des Absurden nach 1945 inhaltlich an Camus' Philosophie des Absurden anknüpft, berührt sie sich in erzählstruktureller Hinsicht teilweise eher mit der Prosa Samuel Becketts. Allerdings stand für Beckett die Frage im Vordergrund, wie mit den Mitteln einer an bestimmte Kategorisierungen gebundenen und spezifische Kausalbeziehungen unterstellenden Sprache ein adäquater Ausdruck der absurden Wahrheit der menschlichen Existenz möglich sein könne. Dagegen wird die Unzulänglichkeit der Sprache im Rahmen der deutschsprachigen Prosa des Absurden stets auch mit deren Bindung an das Denken der "Ausrotter" (Hildesheimer) begründet.

Dabei ergibt sich die doppelte Problematik, dass das "präfabrizierte Material" (Hildesheimer, FV 57) zwar – als "Sprache derer (...), die die Ordnung der Welt vertreten" (FV 55) – in seiner Tiefenstruktur die "Dimension Auschwitz" (FV 57) enthält, diese aber in der für die konkrete Verständigung im Alltag maßgeblichen Oberflächenstruktur verleugnet. Der Autor des Absurden muss vor diesem Hintergrund nach Mitteln suchen, die es ihm – wie in Hildesheimers monologischer Prosa – erlauben, diesen Widerspruch als solchen zu thematisieren. Alternativ dazu kann – wie in Aichingers Prosastück *Der Querbalken* – nach Möglichkeiten gesucht werden, die unter der Oberflächenstruktur der Sprache verborgenen destruktiven Elemente des herrschenden Denkens in und mit dieser Sprache selbst anzudeuten.

¹⁶⁶ Zur Schlachthausmetaphorik in der Prosa des Absurden vgl. Anm. 125.

Auf der Inhaltsebene findet der Widerspruch zwischen glatter Oberfläche und vom "Entsetzlichen" geprägter Tiefenstruktur seinen Ausdruck in der häufigen "Heimsuchung" der Protagonisten durch die im Alltagsleben nur verhüllt in Erscheinung tretende Tötungslogik. Konkret manifestiert sich dies in Zuständen der Verzweiflung, des Wahnsinns oder permanenter Schlaflosigkeit.

Dem entspricht die konsequente Übernahme der Opferperspektive, durch die jeweils das aus den gesellschaftlichen Strukturen Ausgeschlossene und von ihnen Unterdrückte zur Sprache gebracht werden soll. Diese Perspektive kann sich formal in einer spezifischen "Verfinsterung" der Szenerie niederschlagen, wie sie insbesondere für Bernhards Prosa der 1960er Jahre charakteristisch ist, oder auch – wie es Bachmann im Traum-Kapitel von *Malina* vorgeführt hat – in einer Durchdringung der sprachlichen Logik mit der Logik von (Alb-)Träumen.

Hierdurch ergibt sich eine strukturelle Analogie zum Surrealismus, der jedoch sowohl auf der intentionalen als auch auf der inhaltlichen Ebene bedeutsame Unterschiede gegenüberstehen. Zwar fungieren insbesondere im surrealistischen Film Traumelemente ebenfalls als Mittel der Entlarvung von unter der Oberfläche des gesellschaftlichen Alltags verborgenen Trieben und Wünschen, von denen die Einzelnen in ihrem Handeln unbewusst beeinflusst werden. Im Vordergrund steht dabei jedoch das sich in den Traumbildern offenbarende kreative Potenzial, durch das eine Befreiung von der "Kontrolle durch die Vernunft" (Breton, Mds 26) ermöglicht werden soll.

Wenn dagegen in der Prosa des Absurden die Abkehr von der Alltagslogik utopische Elemente enthält (wie beispielsweise im Mittelteil von Aichingers Prosaband *Eliza Eliza*), so bleiben diese doch stets von der "Dimension Auschwitz" gefärbt, die die Utopie in ihrer faktischen Unerreichbarkeit kenntlich macht.

Sensibilisierung für die Absurdität der herrschenden Denkstrukturen

Durch ihre nicht nur existenzielle, sondern auch soziopolitische Motivierung des Absurditätsempfindens unterscheidet sich die Prosa des Absurden auch auf der Wirkbene deutlich vom Theater des Absurden. Dieses kann zwar dadurch eine befreiende Wirkung entfalten, dass es dem Einzelnen zur Einsicht in die Grundbedingungen seiner Existenz verhilft. Dabei steht es jedoch stets in der Gefahr, den konkreten Einsatz gegen Formen politischer Unterdrückung vor dem Hintergrund der allgemeinen Sinnlosigkeit alles menschlichen Strebens müßig erscheinen zu lassen.

Demgegenüber wirft in der Prosa des Absurden die Verknüpfung des Absurditätsempfindens mit der konkreten Beschaffenheit der sozialen Realität bzw. den sie konstituierenden Denkstrukturen notwendig die Frage auf, ob und wie auf diese eingewirkt werden kann, um ihre destruktive Logik zu durchbrechen. Dabei muss allerdings mit der Problematik umgegangen werden, dass der Einzelne, indem er Veränderungen anstrebt, sich selbst auf eben diese Logik einlassen muss und so in seinem Handeln von ihr affiziert wird.

Daraus ergibt sich die Zielsetzung, für diese Problematik zu sensibilisieren und so das praktische Handeln auf eine reflektiertere und bewusstere Basis zu stellen. Dem dient sowohl die radikal sprachkritische Prosa Ilse Aichingers wie auch Ingeborg Bachmanns intensive Reflexion über die Möglichkeit, als weibliches Ich in einer patriarchalisch geprägten Sprache schreiben und denken zu können.

Abgrenzung zum Theater des Absurden

Ein weiterer Unterschied zum Theater des Absurden ergibt sich daraus, dass die Strukturen der Prosa eher dazu geeignet scheinen, der faktischen Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz einen eigenen Sinnentwurf gegenüberzustellen. Die Darstellung der Einsicht in die Absurdität des Daseins kann hier unmittelbar mit der Dokumentation der daraus subjektiv zu gewinnenden Freiheit verknüpft werden.

Das Theater des Absurden führt, als Bild für die grundsätzliche Fremdheit des Menschen in der Welt, die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt, seinen Mitmenschen und seiner Sprache vor Augen. Durch die bewusste Wahrnehmung dieser Situation kann dann wiederum der Versuch unternommen werden, die Entfremdung im Alltag zu überwinden.

Demgegenüber überschreitet die Prosa des Absurden das entfremdete Dasein immer schon auf einen von diesem losgelösten Eigen-Sinn hin. Da dieser sich zugleich auch den Denk- und Handlungsmustern des Alltags entzieht, manifestiert sich in ihm nicht nur der geistige Behauptungswille bzw. die sisyphephose Auflehnung des an seine absurde Existenz gefesselten Ichs. Vielmehr drückt sich darin zugleich auch der Widerstand gegen die das Absurditätsempfinden in der konkreten historischen Situation generierenden sozioökonomischen Strukturen aus.

Traumlogik und Musikförmigkeit

Formal wird dieser geistige Behauptungswille, der zugleich die Keimzelle politischen Widerstands ist, realisiert durch

1. die Orientierung an "inneren Vorgängen" (Bernhard)¹⁶⁷, durch die der Autonomieanspruch des Ichs in der beschriebenen äußeren Realität selbst – die so stets auch als Spiegel des Ichs erscheint – zur Geltung gebracht wird;
2. die Integration von Elementen der Traumlogik in die Logik der Alltagssprache, durch die sowohl die unter deren Oberfläche verborgene Tötungslogik als auch die bewusstseinserweiternde Wirkung des assoziativen, nicht-linearen Traum-Denkens – als der Logik des "Anderen" - vor Augen geführt werden kann;
3. die Adaption von musikalischen Strukturen für die Literatur, die es ermöglichen, die konventionellen Sprachformen zu benutzen, ohne dabei zugleich die durch sie implizierte Logik zu übernehmen.

Positive Konnotation des "Schweigens"

Charakteristisch für die Prosa des Absurden ist schließlich auch eine positive Konnotation des Schweigens. Die Begründungen dafür können allerdings sehr unterschiedlich sein, nämlich

1. erkenntnistheoretisch (wie bei Beckett), im Sinne einer Inadäquatheit der Sprache für den Ausdruck des "Nichts" (als der Wahrheit, von der alles Existierende ausgeht und auf die es sich zugleich zubewegt);
2. religionsphilosophisch, im Sinne einer sich im Schweigen (als dem Analogon des Nichts) manifestierenden Übereinstimmung mit dem Ganzen des Seins. "Schweigen" kann dabei einerseits in der übertragenen Bedeutung eines vorübergehenden "Still-Stehens" des Willens im Sinne Schopenhauers gemeint sein. Es kann andererseits aber auch im Sinne eines nur im Schweigen möglichen völligen Austritts aus den das Einheitsempfinden verhindernden sprachlichen Strukturen verstanden werden;

¹⁶⁷ Das Bernhard-Zitat lautet vollständig: "Innere Vorgänge, die niemand sieht, sind das einzige Interessante an Literatur überhaupt. Alles Äußere kennt man ja. Das was niemand sieht, das hat einen Sinn aufzuschreiben." (vgl. Fleischmann 1991: 274).

3. sprachkritisch. Dabei wird, in engem Zusammenhang mit dem vorangegangenen Punkt, auf die Tatsache abgehoben, dass für eine Sprache, deren Strukturen den Gesetzen der Ratio folgen, das mit deren Mitteln nicht zu fassende Mystische stets das "Unaussprechliche" bleiben muss. Hierfür wird teilweise (wie bei Bachmann und Bernhard) explizit auf die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins Bezug genommen;
4. politisch, im Sinne der Notwendigkeit eines völligen "Still-Stellens" der bestehenden sprachlichen Strukturen für ein neuartiges Denken und ein darauf aufbauendes Handeln.

Prosa des Absurden und konkrete Literatur

Kennzeichnend für die Prosa des Absurden ist es freilich auch, dass in ihr zwar das Schweigen positiv besetzt ist, sie aber dennoch an dem Versuch einer sprachlichen Andeutung des "Unaussprechlichen" festhält. Dadurch unterscheidet sie sich deutlich von der konkreten Literatur, in der diese Intention keine Rolle spielt. Zudem ist diese Form von Literatur in ihrer Verweigerung gegenüber den sprachlichen Strukturen und dem durch sie repräsentierten Denken jenen entscheidenden Schritt weitergegangen, der die entsprechenden künstlerischen Produkte der Alltagskommunikation und der von ihr geforderten Aussagefunktion der Sprache vollständig entzieht.

Während in der Prosa des Absurden zwar das "präfabrizierte Material" vielfach kritisiert wird, dieses jedoch in seinen formalen Strukturen unangetastet bleibt, werden in der konkreten Literatur eben diese Strukturen zerlegt und neu zusammengesetzt.

Die Prosa des Absurden unternimmt bei aller Sprachkritik und Sprachskepsis doch noch den Versuch, über einen chiffrierten Subtext und Umstrukturierungen in dem Bezugssystem der sprachlichen Zeichen – wie sie etwa durch die Einbeziehung musikalischer Strukturen in die Literatur bewirkt werden – das "Andere" der Sprache in und mit dieser selbst zum Ausdruck zu bringen. Dagegen tritt in der konkreten Literatur die Konzentration auf jene Mikrostrukturen in den Vordergrund, in denen sich die Wechselwirkung von destruktivem Denken und dessen sprachlicher Generierung unmittelbar manifestiert.

Je nach dem Grad der Isolierung der einzelnen sprachlichen Zeichen gerät dabei allerdings wiederum der übergeordnete Zusammenhang, in dem diese ihr destruktives Potenzial entfalten, aus dem Blick. So kommt es hier teilweise –

wie etwa in Eugen Gomringers Konzept einer "universale[n] Gemeinschaftssprache" (Gomringer 1958: 289) – auch zu einer simplifizierenden Darstellung des sprachlichen Erneuerungsprozesses.

Prosa des Absurden und hermetische Lyrik

Überspitzt formuliert, könnte man sagen: Wo die konkrete Literatur auf einen "Gegen-Sinn" und eine Neuerschaffung der Sprache abzielt, beharrt die Prosa des Absurden auf dem "Eigen-Sinn" der von ihr entworfenen sprachlichen Welt. Näher als der konkreten Literatur ist sie damit der hermetischen Lyrik. Die fraglos dem Hermetismus nahen Gedichte Paul Celans führt Wolfgang Hildesheimer denn auch als Beispiel für eine Literatur an, in der die "Dimension Auschwitz" enthalten ist (vgl. FV 57).

Hierzu passt auch das, was Celan 1960 in seiner berühmten *Meridian*-Rede ausgeführt hat. Darin betont er, der Versuch des Dichters, "in eines Anderen Sache" und vielleicht sogar "in eines ganz Anderen Sache" zu sprechen (GW 3: 196), vollziehe sich – aufgrund der Notwendigkeit, dafür "alle Tropen und Metaphern ad absurdum" zu führen – im vollen Bewusstsein des utopischen Charakters dieses Vorhabens (ebd.: 199). Ähnlich geht ja auch Hildesheimer davon aus, dass der Autor des Absurden "unter der Voraussetzung" arbeite, "dass sich ihm das Ziel entzieht" (FV 60).

Die von Celan für die hermetische Lyrik herausgestellte Eigenart, dass sie "eine starke Neigung zum Verstummen" (GW 3: 197) aufweise, gilt denn analog auch für die Prosa des Absurden. Wie das hermetische Gedicht, behauptet auch diese sich "am Rande [ihrer] selbst" (ebd.), indem sie die in der Sprache widergespiegelten und durch sie vermittelten Strukturen eines im Kern destruktiven Denkens mit den Mitteln eben dieser Sprache zu dekonstruieren und zu transzendieren versucht.

Das Bekenntnis zum Fragmentarischen

Durch die Tendenz zur Selbstauflösung weist die Prosa des Absurden auch eine besondere Affinität zum Fragment auf. Dies bezieht sich zunächst auf die Struktur der Texte selbst. Um den trügerischen Eindruck zu vermeiden, als entspräche "ein erfundenes Geschehen, bis zu seinem erfundenen Ende weiterentwi-

ckelt, irgendeiner Wirklichkeit", bilden diese jeweils nur "Fragmente, Dinge, die immer im Entstehen bleiben", ab (Hildesheimer, Ma 348).

Thomas Bernhard bezeichnet sich vor diesem Hintergrund als "*typische[n] Geschichtenzersetzer*" (TBL 13). Ähnlich betont auch Ilse Aichinger, niemand könne von ihr "verlangen, dass ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind." (W 4: 12).

De facto handelt es sich hierbei freilich eher um ein regulatives Ideal, das vor allem der Abgrenzung zu der Illusion von Sinnhaftigkeit dient, die insbesondere der bürgerliche Roman durch seine Darstellungskonventionen vermittelte. Konkret wirkt sich dies insbesondere in einer stärkeren Selbstreferenzialität des Erzählers aus, die den fiktionalen Charakter des literarischen Produkts immer wieder als solchen kenntlich macht. Auf der Inhaltsebene entsprechen dem intensive Selbstreflexionen sowohl der Erzählerfiguren als auch der "erzählten Figuren".

Prosa des Absurden und postmoderne Literatur

Dieser gezielten Zerstörung der Illusion von Realität korrespondiert auf der Ebene der Protagonisten eine fundamentale Wahrnehmungsskepsis, die sich auch im Sinne einer radikalen Infragestellung der herrschenden Deutungskonventionen der Wirklichkeit auswirkt. Dadurch ergeben sich auch Berührungs-punkte zur Literatur der Postmoderne, für die ja ebenfalls die Affinität zum Fragment, zum selbstreferenziellen Erzählen und zur Pluralität der Deutungs-entwürfe als zentrale Charakteristika hervorgehoben worden sind (vgl. Welsch 1987: 4 ff. ; Hassan 1985).

In postmodernen Werken enthält der fragmentarische Charakter allerdings häufig ein spielerisches Element, das die Lesenden zu einer Art "Co-Autoren" macht. Die zu Bruchstücken zerfallenen alten Sinngebungsstrukturen können dabei wie Puzzleteile neu zusammengesetzt werden.

Im Unterschied dazu entfaltet das Fragmentarische in der Prosa des Absurden – neben seiner Funktion einer Spiegelung der zerbrochenen Realität und gebrochenen Realitätswahrnehmung – eine zugleich resignative wie utopische Wirkung. Letztere ergibt sich aus der Anlehnung an die Bedeutung des Fragments in der Ästhetik der Romantik. Dort war hiermit die Hoffnung verbunden, einen adäquaten Ausdruck für die sich beständig neu schaffende Natur zu finden und sich so in Einklang zu setzen mit dem Ganzen des Seins.

Wo dieses gedankliche Konstrukt als Subtext erkennbar ist, wird es freilich durch den Verweis auf seinen illusionären Charakter, wie er sich aus der Dominanz des "Entsetzlichen" auf der Inhaltsebene ergibt, stets zugleich in seinem illusionären Charakter vor Augen geführt. So wird auf diese Weise gerade der unwiederbringliche Verlust des "Urtexts" (Eich 1956; vgl. Hildesheimer, FV 60) unterstrichen.

Literaturverzeichnis

1. Mit Siglen zitierte Literatur; 2. Übergreifende und ergänzende Literatur zu Philosophie, Theater und Prosa des Absurden; 3. Sekundärliteratur zu Aichinger, Bachmann, Bernhard und Hildesheimer; 3.1. Ilse Aichinger; 3.2. Ingeborg Bachmann; 3.3. Samuel Beckett; 3.4. Thomas Bernhard; 3.5. Albert Camus; 3.6. Friedrich Dürrenmatt; 3.7. Wolfgang Hildesheimer; 3.8. Franz Kafka; 3.9. Jean-Paul Sartre; 3.10. Peter Weiss; 4. Weitere Literatur

1. Mit Siglen zitierte Literatur

Aichinger, Ilse

Die Werke Ilse Aichingers werden zitiert nach

W: Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden, herausgegeben von Richard Reichensperger. Frankfurt/M. 1991: Fischer.

Be: Begegnungen mit Ilse Aichinger. In: Moser, Samuel (1990, Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk: 29 – 58. Frankfurt/M., aktualisierte und erweiterte Neuausgabe 1995: Fischer.

Weitere Gespräche mit Aichinger sind dokumentiert in: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger: "Es muss gar nichts bleiben". Interviews 1952 – 2005. Wien 2011: Edition Korrespondenzen.

EE: Eliza Eliza (1965). W 3: Erzählungen 2 (enthält zusätzlich zu den drei Abschnitten des 1965 veröffentlichten Erzählbandes noch einen vierten Abschnitt, in dem die später erschienenen Prosastücke *Die Rampenmaler*, *Ajax*, *Die Geschwister Jouet* und *Meine Sprache und ich* zusammengefasst sind).

Ge: Der Gefesselte (1953; zuerst 1952 u.d.T. *Rede unter dem Galgen*). W 2: Erzählungen 1 (enthält außer den 1953 veröffentlichten Prosastücken auch die kurz nach dem Erscheinen der Erzählsammlung entstandene Erzählung *Wo ich wohne*).

GH: Die größere Hoffnung (1948, bearb. 1960). W 1: 9 – 260.

KMF: Kleist, Moos, Fasane (1987). W 5 (Sammlung von Reden, Essays und kürzeren Statements; enthält statt dem in der Erstausgabe von 1987 erschienenen Beitrag *Die Liniens meiner Schwester* ein wenige Wochen nach dem Tod von Thomas Bernhard veröffentlichtes Statement Ilse Aichingers zu diesem).

Bachmann, Ingeborg

Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt wird zitiert nach der 1995 erschienenen textkritischen Ausgabe zu dem Projekt und den in dessen Umfeld stehenden Prosastücken (einschließlich der Erzählsammlung *Simultan*). Für die übrigen Werke Bachmanns wird auf die Werkausgabe aus dem Jahr 1978 zurückgegriffen. Verwiesen sei hier ferner noch auf die derzeit im Entstehen begriffene textkritische Gesamtausgabe der Werke Bachmanns, die so genannte "Salzburger Edition".

I. W: Werke in vier Bänden, herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München und Zürich 1978: Piper;

W 1 (Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen):

1. Der gute Gott von Manhattan. Hörspiel (1958): 269 – 327.

2. Entstehung eines Librettos. Programmtext zur Uraufführung der Oper 'Der Prinz von Homburg' von Hans Werner Henze (Programm der Hamburgischen Staatsoper, 1959/60, H. 15; *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 27 <1960>): 369 – 374.
3. Notizen zum Libretto [Anmerkungen zur Entstehung des Librettos für Hans Werner Henzes Oper *Der junge Lord*] (*Opern Journal*, Nr. 8/1965): 433 – 436.

W 4 (Essays, Reden, vermischte Schriften):

1. Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte (ED 1953 in *Frankfurter Hefte*): 12 – 23.
2. Die wunderliche Musik (ED - in zwei Teilen – in *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 1956): 45 – 58.
3. Musik und Dichtung (ED 1959 in der Festschrift *Musica Viva*): 59 – 62.
4. Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins (Radio-Essay, e 1953, gesendet am 16. September 1954 im Bayerischen Rundfunk): 103 – 127.
5. Frankfurter Vorlesungen zum Thema "Fragen zeitgenössischer Dichtung", gehalten an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität im WS 1959/60: I. Fragen und Scheinfragen: 182 – 199; II. [Über Gedichte]: 200 – 216; III. Das schreibende Ich: 217 – 237; IV. Der Umgang mit Namen: 238 – 254; IV. Literatur als Utopie: 255 – 271.
6. Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar (Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden am 17. März 1959): 275 – 277.
7. [Thomas Bernhard:] Ein Versuch (Entwurf, e 1969): 361 – 364.

II. TKA: *Todesarten*-Projekt. Kritische Ausgabe, 4 Bände in 5 Bänden, unter Leitung von Robert Pichl herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München und Zürich 1995: Piper.

BF: Das Buch Franz (e 1965/66, ED 1978 in **W 3**, u.d.T. *Der Fall Franz*). TKA 2, bearbeitet von Monika Albrecht und Dirk Götsche.

DJ: Das dreißigste Jahr (e 1956/57, ED 1961; *Jugend in einer österreichischen Stadt* zuerst 1959 in *Botteghe Oscure*; die Erzählung *Alles* wurde bereits 1959 im Bayerischen Rundfunk vorgetragen und erschien 1960 vorab in der *Neuen Rundschau*). W 2: 83 – 263.

Gul: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, herausgegeben von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München und Zürich 1983: Piper.

M: Malina (1971). TKA 3.1. (Entwürfe und Vorstufen, edierte Druckfassung) und 3.2. (Herausgenommene Textteile, Paralipomena, Kommentar), bearbeitet von Dirk Götsche unter Mitwirkung von Monika Albrecht

Si: Simultan (1972; die Erzählungen *Simultan* und *Ihr glücklichen Augen* wurden bereits 1968 bzw. 1969 im Norddeutschen Rundfunk vorgetragen und vor dem Abdruck in dem Erzählband bereits in Zeitschriften veröffentlicht – *Simultan* 1970 in der *Neuen Rundschau*, *Ihr glücklichen Augen* 1971 in *Merkur*). TKA 4, bearbeitet von Monika Albrecht und Dirk Götsche: 57 – 471.

Beckett, Samuel

Die Werke Samuel Becketts werden zitiert nach

W: Werke, in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett herausgegeben von Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer. Frankfurt/M. 1976: Suhrkamp.

- BvV:** Bram van Velde (1976). In: Vier Texte über moderne Malerei, 8 – 11; enthalten in: Engelhardt, Hartmut (Hg.): Samuel Beckett. Frankfurt/M. 1984: Suhrkamp (taschenbuch materialien).
- Mo:** Molloy (1951, dt. 1954). W III.1. (Bd. 6).
- Ms:** Malone stirbt (*Malone meurt*, 1951, dt. 1958). W III.2. (Bd. 7).
- N:** Der Namenlose (*L'Innommable*, 1953, dt. 1959). W III.3. (Bd. 8).

Bernhard, Thomas

Hinter den zitierten Ausgaben wird in Klammern der entsprechende Band der 2018 erschienenen textkritischen Ausgabe der Werke Bernhards angegeben:

TKA: Thomas Bernhard: Werke in 22 Bänden, herausgegeben von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/Main 2018: Suhrkamp.

Für Bernhards kürzere Prosatexte existiert ein von Hans Höller herausgegebener, kommentierter Band mit ausgewählten Erzählungen. Die von Höller berücksichtigten Erzählungen werden nach dieser Ausgabe (als **E 2**), die übrigen nach einer Sammelausgabe aus dem Jahr 1988 (als **E 1**), die längeren nach den entsprechenden Einzelbänden zitiert.

- A:** Amras (1964). E 1: 9 – 77. (TKA 11)
- AP:** Autobiographische Prosa. Salzburg 1998: Residenz. (TKA 10)
 - 1. Die Ursache. Eine Andeutung (1975)
 - 2. Der Keller. Eine Entziehung (1976)
 - 3. Der Atem. Eine Entscheidung (1978)
 - 4. Die Kälte. Eine Isolation (1981)
 - 5. Ein Kind (1982)
- Aus:** Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt/M. 1986: Suhrkamp. (TKA 9)
- E 1:** Erzählungen. Frankfurt/M. 1988: Suhrkamp. (TKA 11 – 14)
- E 2:** Erzählungen. Mit einem Kommentar von Hans Höller. Frankfurt/M. 2001: Suhrkamp.
- F:** Frost (1963). Frankfurt/M. 1972: Suhrkamp. (TKA 1)
- G:** Gehen (1971). Frankfurt/M. 1971: Suhrkamp. (TKA 12)
- Ges:** Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard, herausgegeben von Sepp Dreissinger. Weitra 1992: Bibliothek der Provinz; daraus zitiert:
- IdH:** In der Höhe. Rettungsversuch. Unsinn (e 1959). Frankfurt/M. 1989: Suhrkamp. (TKA 11)
- Ja:** Frankfurt/M. 1978: Suhrkamp. (TKA 13)
- Kw:** Das Kalkwerk (1970). Frankfurt/M. 1973: Suhrkamp. (TKA 3)
- Sti:** Der Stimmenimitator. Frankfurt/M. 1978: Suhrkamp. (TKA 22)
- TBL:** Thomas Bernhard. Ein Lesebuch, herausgegeben von Raimund Fellinger. Frankfurt/M. 1993: Suhrkamp; daraus zitiert:
 - 1. Drei Tage (ED in der Erzählsammlung *Der Italiener*; 1971): 9 – 19.
 - 2. Nie und mit nichts fertig werden. Rede anlässlich der Büchner-Preisverleihung (ED 1970 in *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*): 31 f.
 - 3. Ein Brief (ED 1971 in *Ver sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur*): 34 f.
- TBP:** Thomas Bernhard. Portraits. Bilder und Texte. Weitra 1991: Bibliothek der Provinz.
- V:** Verstörung (1967). Frankfurt/M. 1988: Suhrkamp. (TKA 2)
- Wa:** Watten (1969). Frankfurt/M. 1969: Suhrkamp. (TKA 12)
- WN:** Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Frankfurt/M. 1982: Suhrkamp. (TKA 13)

Breton, André

MdS: [Erstes] Manifest des Surrealismus (*Manifeste du surréalisme*, 1924, dt. in Auszügen 1947, vollständig 1968). In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus (*Manifestes du surréalisme*, 1962, dt. 1968): 9 – 43. Reinbek 1986: Rowohlt.

Burger, Hermann:

MW: Ein Mann aus Wörtern (darin S. 233 – 238: Zu Besuch bei Thomas Bernhard, 1981). Frankfurt/M. 1983. Fischer.

Sch: Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz (1976), S. 3. Frankfurt/M. 2002: Fischer.

Camus, Albert

E II: Essais II, herausgegeben von Roger Quilliot und L. Faucon. Paris 1965: Pléiade; enthält S. 1419 – 1422 eine Rezension Camus' zu Sartres Erzählung *Le Mur* (ED 1939 in *Alger républicain*).

F: Der Fremde (*L'Étranger*, 1942, dt. 1948). Neuübersetzung auf der Basis der 1962 in der 'Bibliothèque de la Pléiade' erschienenen Fassung. Reinbek 1994: Rowohlt.

MR: Der Mensch in der Revolte (*L'Homme Révolté*, 1951, dt. 1953). Reinbek Neuausgabe 1997: Rowohlt.

MS: Der Mythos von Sisyphos (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942, dt. 1950). Reinbek 1959: Rowohlt.

P: Die Pest (*La Peste*, 1947, dt. 1948). Reinbek 1950: Rowohlt.

Celan, Paul

GW: Gesammelte Werke in fünf Bänden, herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt/M. 1983: Suhrkamp; daraus zitiert:

Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden, 187 – 202: Der Meridian. Rede, gehalten anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 22. Oktober 1960 in Darmstadt.

Dürrenmatt, Friedrich

Die Werke Friedrich Dürrenmatts werden zitiert nach der

WA Werkausgabe in 37 Bänden (erweiterte Neuausgabe der 1980 von Dürrenmatt in Zusammenarbeit mit Thomas Bodner im Verlag der Arche herausgegebenen Werkausgabe in 29 Bänden). Zürich 1998: Diogenes.

AzK Anmerkung zur Komödie (ED 1952 in *Die Weltwoche*). Bd. 30 (*Theater. Essays, Gedichte, Reden*): 20 – 25.

FDI: Friedrich Dürrenmatt interviewt Friedrich Dürrenmatt (ED 1980 in *Friedrich zum 60. Geburtstag am 5. Januar 1981*, Basel: Reiss). Bd. 31 (*Kritik. Kritiken und Zeichnungen*): 139 – 167.

P 1: Die Panne. Ein Hörspiel (e 1955, Erstsendung 17. Januar 1956, ED 1961). Bd. 16: 9 – 56.

P 2: Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte (e 1955/1956, ED 1956). Bd. 21: 35 – 94.

- P 3:** Die Panne. Eine Komödie (e und ED 1979, Uraufführung 13. September 1979). Bd. 16: 57 – 173.
- Tp:** Theaterprobleme (Vortrag, gehalten im Herbst 1954 und Frühjahr 1955 in verschiedenen Städten der Schweiz und der Bundesrepublik Deutschland, ED 1955). Bd. 30, S. 31 – 72.
- Tu:** Der Tunnel (1952, Neufassung 1978). Bd. 21: 19 – 34.

Hildesheimer, Wolfgang

- Die Werke Wolfgang Hildesheimers werden – soweit nichts anderes angegeben wird – zitiert nach
- GW:** Gesammelte Werke in sieben Bänden, herausgegeben von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt/M. 1991: Suhrkamp.
- AT:** Über das absurde Theater (Rede, gehalten am 4. August 1960 auf der 10. internationalen Theaterwoche der Studentenbühnen in Erlangen; hier mit der Überschrift *Das moderne absurde Theater*). Bd. VII, Vermischte Schriften: 13 – 26.
- AÜT:** Antworten über Tynset (1965 in *Dichten und Trachten*). Bd. II: Monologische Prosa, 384 – 387.
- FV:** Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1967). Bd. VII, Vermischte Schriften:
 1. Die Wirklichkeit des Absurden: 43 – 61;
 2. Die Wirklichkeit der Reaktionäre: 61 – 82;
 3. Das absurde Ich: 82 – 99.
- LL:** Lieblose Legenden (1952; in anderer Zusammensetzung 1962; Gesamtausgabe aller Legendentexte 1982). Bd. I: Erzählende Prosa: 13 – 153.
- Ma:** Masante (1973). Bd. II, Monologische Prosa: 155 – 366.
- T:** Tynset (1965). Band II, Monologische Prosa: 7 – 153.

Hölderlin, Friedrich

- StA:** Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe, herausgegeben von Friedrich Beißner (Bd. 1 – 5) und Adolf Beck (Bd. 6 – 8; Bd. 8 gemeinsam mit U. Oelmann). Stuttgart 1943 – 1985: Kohlhammer.

Ionesco, Eugène

- AA:** Argumente und Argumente (*Notes et contre-notes*, 1962). Neuwied und Berlin 1964: Luchterhand; daraus zitiert:
- JM:** Tagebuch. Journal en miettes Tagebuch (frz. 1967, dt. 1968). München 1971: dtv.
- St:** Die Stühle (*Les chaises*; Uraufführung 1952, ED 1954, dt. Erstaufführung 1957, ED dt. Fassung 1959). In: E.I.: Die Stühle. Der neue Mieter: 3 – 64. Stuttgart 1962: Reclam.

Kafka, Franz

- Die Werke Franz Kafkas werden – soweit nichts anderes angegeben wird – zitiert nach
- GW:** Gesammelte Werke in acht Bänden, herausgegeben von Max Brod (1950 – 1954). Frankfurt/M. überarb. Taschenbuchausgabe 1989: Fischer.

- B:** Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg (e ab 1917). GW 6: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass: 30 – 40.
- BeK:** Beschreibung eines Kampfes (e um 1903, teilveröff. 1909, vollst. 1936). In: F.K.: Sämtliche Erzählungen, herausgegeben von Paul Raabe: 197 – 232. Frankfurt/M. 1970: Fischer.
- Pr:** Der Prozess (e 1914/15, ED 1925). GW 2.
- S:** Das Schloss (e 1922, ED 1926). GW 3.

Kaschnitz, Marie Luise:

- F:** Ferngespräche. Erzählungen. Frankfurt/M. 1966: Insel.

Kierkegaard, Søren

- BA:** Der Begriff Angst (1844, dt. 1890). Werke in fünf Bänden, in neuer Übertragung und mit Kommentar von Liselotte Richter, Bd. 1. Reinbek 1960: Rowohlt.
- EO:** Entweder – Oder (1843, dt. 1885), unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Diem und Walter Rest. München 1975: dtv (textidentisch mit der 1960 bei Jakob Hegner in Köln erschienenen Ausgabe).
- KzT:** Die Krankheit zum Tode (1849, dt. 1881). Werke in fünf Bänden, in neuer Übertragung und mit Kommentar von Liselotte Richter, Bd. 4. Reinbek 1962: Rowohlt.
- UN:** Unwissenschaftliche Nachschrift (Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brosamen, 1846, dt. 1910). In: Kierkegaard, Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift, unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Diem und Walter Rest: 131 – 844. München 1976: dtv (textidentisch mit der 1959 bei Jakob Hegner in Köln erschienenen Ausgabe).

Kunert, Günter:

- T:** Tagträume in Berlin und andernorts. Kleine Prosa. Erzählungen. Aufsätze (erw. Fassung von Tagträume, 1964). Frankfurt/M. erw. Neuausgabe 1974 (ED 1972): Fischer.
- ET:** Ein Tag in einem Jahr (e 1973, ED 1975). In: Ders.: Warum schreiben?, S. 192 – 201. Berlin und Weimar 1976: Aufbau-Verlag.

Sartre, Jean-Paul

- Die Werke Jean-Paul Sartres werden – soweit nichts anderes angegeben wird – zitiert nach
- GW:** Gesammelte Werke in Einzelausgaben, in Zusammenarbeit mit dem Autor und Arlette Elkaïm-Sartre begründet von Traugott König, herausgegeben von Vincent von Wroblewsky. Reinbek: Rowohlt.
- E:** Der Ekel (*La nausée*, 1938, dt. 1949). GW, Romane und Erzählungen, Bd. 1 (1982). Neuübersetzung auf der Grundlage der 1981 in der "Bibliothèque de la Pléiade" von Michel Contat und Michel Rybelka herausgegebenen Ausgabe. Mit einem Anhang,

der die in der ersten französischen Ausgabe vom Autor gestrichenen Passagen enthält.

- EH:** Der Existentialist ist ein Humanismus (*L'existentialisme est un humanisme*, 1946, dt. 1947). In: GW, Philosophische Schriften, Bd. 4 ("Der Existentialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Schriften 1943 - 1948", 2000), 145 – 192.
- KiF:** Krieg im Frieden 2. GW, Politische Schriften, Bd. 3,2 (1982): Reden, Polemiken, Stellungnahmen 1952 – 1956, herausgegeben von Traugott König und Dietrich Hoß; daraus zitiert: Antwort an Albert Camus [auf dessen Brief an den Herausgeber der *Temps Modernes*, mit dem Camus auf den Verriss von *L'homme révolté* in der Zeitschrift reagiert hatte] (1952), 27 – 51.
- MD:** Der Mensch und die Dinge. GW, Schriften zur Literatur, Bd. 1 (1978), herausgegeben und mit einem Nachwort von Lothar Baier; daraus zitiert: *Der Fremde* von Camus (1943), 75 - 90.
- SuN:** Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie (L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, 1943, dt. Teilübersetzung 1952, vollst. 1962). GW, Philosophische Schriften, Bd. 3 (1993), herausgegeben von Traugott König.
- W:** Die Wand (*Le mur*, ED 1937 in *La Nouvelle Revue française*, dt. 1938/39). GW, Romane und Erzählungen, Bd. 2 (1985): Die Kindheit eines Chefs, Erzählungen, 11 – 31. Neuübersetzung auf der Grundlage der 1981 in der 'Bibliothèque de la Pléiade' erschienenen Neuausgabe der Oeuvres romanesques.
- WiL:** Was ist Literatur? (*Qu'est-ce que la littérature?*, ED 1947 in *Les Temps Modernes*, erw., veränd. 1948, dt. <ohne Fußnoten> 1950). GW, Schriften zur Literatur, Bd. 3 (1981), herausgegeben, neu übersetzt und mit einem Nachwort von Traugott König.

Schopenhauer, Arthur

- WV:** Die Welt als Wille und Vorstellung (1819; 3., verb. u. erw. Aufl. 1859): Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden, nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von Ludger Lütkehaus, Bd. 1. Zürich 1988 (Neuausgabe 1994): Haffmans; **im Internet (u.a. bei zeno.org) verfügbare Ausgabe:** Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung (1844; 3., vermehrte und verbesserte Auflage 1859). In: Ders.: Werke in zehn Bänden (Zürcher Ausgabe), herausgegeben von Arthur und Angelika Hübscher, Bd. 1 – 4 (Bd. 4: Ergänzungen zum dritten Buch, Kap. 39: Zur Metaphysik der Musik). Zürich 1977: Diogenes.

Weiss, Peter

- AE:** Abschied von den Eltern (1961). Frankfurt/M. 1964: Suhrkamp.
- AF:** Avantgarde Film (e 1952 – 1956; ED (schwed.) u.d.T. *Avantgardefilm*, 1956; dt. auszugsweise 1963 in *Akzente*); [Übersetzung des schwedischen Originaltextes, mit im Anhang angefügten Auszügen aus dem Typoskript *Abschnitte aus einem Buch über die Avantgarde des Films* (1956, bearb. 1961), auf dessen Grundlage 1963 die Veröffentlichung in den *Aktzenten* erarbeitet wurde]. Frankfurt/M. 1995: Suhrkamp.
- Fp:** Fluchtpunkt (1962). Frankfurt/M. 1965: Suhrkamp.
- SKK:** Der Schatten des Körpers des Kutschers (e 1952, ED 1960). Frankfurt/M. 1964: Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig

- TLP:** Tractatus logico-philosophicus (Logisch-philosophische Abhandlung, 1921, autorisiert 1922, korrigiert 1933). In: L.W.: Werkausgabe, Bd. 1: 7 – 85. Frankfurt/M. 1984: Suhrkamp.
- VB:** Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlass, herausgegeben von Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman. Frankfurt/M. 1977: Suhrkamp.

2. Übergreifende Literatur zu Philosophie, Theater und Prosa des Absurden

- Baker, Richard E. (1993): The dynamics of the absurd in the existentialist novel. New York u.a.: Lang.
- Brater, Enoch (1992, Hg.): Around the absurd. Essays on modern and postmodern drama. Ann Arbor (Mich.): Univ. of Michigan Press.
- Brunssen, Frank (1997): Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre. Würzburg: Königshausen & Neumann (Diss. Berlin 1995).
- Cornwell, Neill (2006): The absurd in literature. Manchester: University Press.
- Crosby, Donald A. (1988): The specter of the absurd. Sources and criticisms of modern nihilism. Albany (N.Y.): State Univ. of New York Press.
- Damian, Michael (1977): Zur Geschichtlichkeit des Theaters des Absurden. Versuch einer materialistischen Analyse von Dramen Becketts und Pinters unter Berücksichtigung ihrer Entstehungsbedingungen, Rezeption und Wirkungsgeschichte. Diss (1976) Frankfurt/M.: Haag und Herchen.
- Daus, Ronald (1977): Das Theater des Absurden in Frankreich. Stuttgart: Metzler.
- Drechsler, Ute (1988): Die "absurde Farce" bei Beckett, Pinter und Ionesco. Vor- und Überleben einer Gattung. Diss. Tübingen: Narr.
- Egerding, Elisabeth (1989): Absurde Transzendenz. Interpretation ausgewählter Theaterstücke von Eugène Ionesco. Frankfurt/M. u.a.: Lang (Diss. Tübingen 1988).
- Esslin, Martin (1961): Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Reinbek erw. Neu-ausgabe 1985: Rowohlt (zuletzt 2006).
- Fabian, R. (1971): Stichwort "absurd". In: Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Sp. 66 f. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fotiade, Ramona (2001): Conceptions of the absurd. From surrealism to the existential thought of Chestov and Fondane. Oxford (European Humanities Research Centre, University of Oxford): Legenda.
- Gaensbauer, Deborah B. (1991): The French theatre of the absurd. Boston: Hall.
- Galloway, David D. (1966): The absurd hero in American fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger. Austin: Univ. of Texas Press.
- Görner, Rüdiger (1996): Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Harris, Charles B. (1971): Contemporary American novelists of the absurd. New Haven (Conn.): College and Univ. Press.
- Hauck, Richard B. (1971): A cheerful nihilism. Confidence and "The absurd" in American humorous fiction. Bloomington: Indiana Univ. Press.

- Heidsieck, Arnold (1969): Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Diss. Stuttgart und Berlin: Kohlhammer.
- Hinchcliffe, Arnold P. (1969): The absurd. London: Methuen (The critical idiom, 5).
- Hipkiss, Robert A. (1984): The American absurd: Pynchon, Vonnegut and Barth. Port Washington (N.Y.): Associated Faculty Press.
- Hober, Christine (2001): Das Absurde. Studien zu einem Grenzbegriff menschlichen Handelns. Münster: Lit (Diss. Bonn 2000).
- Kayser, Wolfgang (1957): Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbek 1960: Rowohlt.
- Kirchner, Friedrich / Michaëlis, Carl u.a.: Stichwort 'absurd'. In: Dies.: Wörterbuch der philosophischen Begriffe (begründet 1886 von Friedrich Kirchner, 1907 neu bearb. von Carl Michaëlis). Fortges. Von Johannes Hoffmeister. Vollst. neu hrsg. von Arним Regenbogen und Uwe Meyer. Hamburg 1998: Meiner.
- Kofler, Leo (1970): Abstrakte Kunst und absurde Literatur. Ästhetische Marginalien. Wien: Europa-Verlag.
- Lebowitz, Naomi (1971): Humanism and the absurd in the modern novel. Evanston (Ill.): Northwestern University Press.
- Lyman, Stanford M. / Scott, Marvin B. (1970): A sociology of the absurd. Dix Hills (N.Y.) 1989: General Hall.
- Marwald, Johann Rudolf (1968): Zur Bedeutungsentwicklung von frz. absurde und absurdité. Diss. Universität Bonn.
- Müller, Bertram (1978): Absurde Literatur in Rußland. Ihre Entstehung und Entwicklung. München: Sagner in Komm. (Diss. Köln 1978).
- Picard, Hans Rudolf (1978): Wie absurd ist das absurde Theater? Konstanz: Universitätsverlag (Konstanzer Universitätsreden, 107).
- Pieper, Annemarie (1994, Hg.): Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus. Tübingen und Basel: Francke (Basler Studien zur Philosophie, Bd. 3).
- Quint-Wegemann, Uschi (1983): Das Theater des Absurden auf der Bühne und im Spiegel der literaturwissenschaftlichen Kritik. Eine Untersuchung zur Rezeption und Wirkung Becketts und Ionescos in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/M.: R.G. Fischer (Diss. Saarbrücken 1982).
- Rensi, Giuseppe (1996): La philosophie de l'absurde. Paris: Ed. Allia.
- Rosenthal, Bianca (1977): Die Idee des Absurden. Friedrich Nietzsche und Albert Camus. Bonn: Bouvier.
- Rutkowski, Rainer (1986): Zwischen Absurdität und Illusion. Widersprüche und Kontinuität im Werk von Albert Camus. Frankfurt/M.: Haag und Herchen.
- Sandkühler, Kathrin (1990): Das Absurde. In: Sandkühler, Hans Jörg u.a. (Hgg.): Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften, Bd. 1: 43 – 46. Hamburg: Meiner.
- Schaper, Susanne (1994): Ironie und Absurdität als philosophische Standpunkte. Würzburg: Königshausen & Neumann (Diss. Gießen 1993).
- Schlinkert, Norbert W. (2005): Wanderer in Absurdistan: Novalis, Nietzsche, Beckett, Bernhard und der ganze Rest. Eine Untersuchung zur Erscheinung des Absurden in Prosa. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Shoham, Shlomo Giora (1974): Society and the absurd. Oxford: Blackwell.
- Styan, John L. (1981): Modern drama in theory and practice, Vol. 2: Symbolism, surrealism and the absurd. Cambridge 1981: Cambridge Univ. Press.

3. Sekundärliteratur zu einzelnen Autoren

3.1. Ilse Aichinger

- Allridge, James C. (1969): Ilse Aichinger. London: Wolff (Modern German authors. Texts and contexts 2).
- Bartsch, Kurt / Melzer, Gerhard (1993, Hgg.): Ilse Aichinger. Graz: Literaturverlag Droschl.
- Berbig, Roland: Ilse Aichinger (Text + Kritik 175). München 2007: edition text + kritik.
- Ders. / Markus, Hannah (Hg., 2010): Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 9: Themenheft Ilse Aichinger.
- Cercignani, Fausto (1996, Hg.): Ilse Aichinger. Mailand: EM (Critica letteraria, 5).
- Geppert, Hans Vilmar (1987): Ilse Aichinger: 'Der Querbalken'. Semiotik und Interpretation. In: Seifert, Walter (Hg.): Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag: 69 – 78. Köln und Wien: Böhlau (Literatur und Leben, Neue Folge 31).
- Haslinger, Adolf (1973): Verfahrensweisen und Techniken im Erzählen. Am Beispiel Ilse Aichinger: 'Der Querbalken'. In: Weiss, Walter / Hasslinger, Adolf (Hgg.): Gegenwartsliteratur. Zugängen zu ihrem Verständnis: 64 – 67. Stuttgart: Kohlhammer.
- Herrmann, Britta / Thums, Barbara (2001, Hgg.): "Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit". Zum Werk Ilse Aichingers. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hetzer, Tanja (1999): Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danilo Kis. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hildesheimer, Wolfgang (1963): Ilse Aichinger: "Der Querbalken". Mit einer Illustration von W.H. In: Merkur 17: 1179 – 1185 (auch in Moser: 207 -210, sowie in W.H.: GW VII, 303 – 307).
- Himmel, Helmuth (Red., 1974): Ilse Aichingers Prosastück 'Der Querbalken'. Vier Interpretationsversuche. In: Sprachkunst 5/2: 280 – 300.
- Kleiber, Carine (1984): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt/M.: Lang.
- Lindemann, Gisela (1988): Ilse Aichinger. München: Beck Autorenbücher 604).
- Lorenz, Dagmar C. (1981): Ilse Aichinger. Königstein/Ts.: Athenäum.
- Melzer, Gerhard (1998): Tanzende Kirschbäume. Kinder und Kindheit im Werk Ilse Aichingers. In: manuskripte, H. 141, 141 – 145.
- Moser, Samuel (1990, Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt/M., aktualis. und erw. Neuausg. 1995: Fischer (Informationen und Materialien zur Literatur).
- Nicolai, Ralf R. (1991): "Der Gefesselte". Kommentare zum Text. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 143: 1 – 10.
- Prammer, Theresia / Vescoli, Christina (Hgg., 2019): Was für Sätze. Zu Ilse Aichinger. Wien: Edition Korrespondenzen.
- Purdie, Catherine (1998): "Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder". The significance of the child in the world view of Ilse Aichinger. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Rabenstein-Michel, Ingeborg / Rétif, Françoise / Tunner, Erika (Hgg., 2009): Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement? Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ratmann, Annette (2001): Spiegelungen, ein Tanz: Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schuster, Hanna (1998): Ilse Aichinger and Mircea Eliade. Die größere Hoffnung als initiatorischer Reisemythos. New York u.a.: Lang.
- Stanley, Patricia (1979): Ilse Aichinger's absurd "I". In: German Studies Review 2: 331 – 350.

Thums, Barbara (2000): "Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede": Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers. Diss. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Watt, Roderick H. (1978): Ilse Aichingers Roman "Die größere Hoffnung". Versuch einer literaturkritischen Würdigung. In: *Studia Neophilologica* 50: 233 – 251.

3.2. Ingeborg Bachmann

- Agnese, Barbara (1996): Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen-Verlag.
- Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (1998, 2000, 2003, Hgg.): "Über die Zeit schreiben". Literatur – und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. 3 Bände. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Dies. (2002, Hgg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Arnold, Heinz Ludwig (1995, Hg.): Ingeborg Bachmann (*Text + Kritik* 6). München 5. Aufl. (Neufassung): edition text + kritik.
- Baackmann, Susanne (1995): Der Diskurs der Liebe. Zu Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Dies.: Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: 44 – 93. Hamburg: Argument-Verlag (Argument-Sonderband, N.F. 237).
- Bartsch, Kurt (1980): Ingeborg Bachmanns Wittgenstein- und Musil-Rezeption. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 8/4: 527 – 532.
- Ders. (1988): Ingeborg Bachmann. Stuttgart und Weimar 2. Aufl. 1997: Metzler.
- Beicken, Peter (1988): Ingeborg Bachmann. München, 2., verb. und um bibliogr. Nachtrag erw. Aufl.: Beck.
- Ders. (2001): Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Reclam (Literaturwissen für Schule und Studium).
- Böschenstein, Bernhard / Weigel, Sigrid (1997, Hgg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Böttiger, Helmut (2013): Ingeborg Bachmann. Berlin und München: Deutscher Kunstverlag.
- Ders. (2017): Wir sagen uns Dunkles. Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Caduff, Corina (1998): "dadim dadam" – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln u.a.: Böhlau.
- Eberhardt, Joachim (2002): "Es gibt für mich keine Zitate". Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Niemeyer.
- Eigler, Friederike (1991): Bachmann und Bachtin. Zur dialogischen Erzählstruktur von *Simultan*. In: *Modern Austrian Literature* 24, H. 3/4: 1 – 16.
- Fanta, Walter (1995): Rückkehr nach Kakanien. Der habsburgische Mythos in der Prosa von Ingeborg Bachmann. In: Lichtmann, Tamás / Fanta, Walter (Hgg.): Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard u.a., 141 – 170. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Firges, Jean (2009): Ingeborg Bachmann: "Malina". Die Zerstörung des weiblichen Ich. (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie, 26). Annweiler: Sonnenberg.
- Frei Gerlach, Franziska (1998): Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin: Schmidt (Diss. Basel 1997).

- Gehle, Holger (1995): NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Gleichauf, Ingeborg (1995): Mord ist keine Kunst. Der Roman *Malina* von Ingeborg Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film. Hamburg: Kovac (Diss. Freiburg/Brsg.).
- Göttsche, Dirk (1987): Ingeborg Bachmann – Sprachskepsis und Identitätsproblematik. In: Ders.: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa, 155 – 222. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Ders. (1991): "Die Schwarzkunst der Worte". Zur Barbey- und Rimbaud-Rezeption in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 3. Folge 17 (1987 – 1990), 127 – 162.
- Ders. (1998): Ein 'Bild der letzten zwanzig Jahre'. Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. In: Albrecht/Göttsche (1998), 161 – 202.
- Ders. (2002a): Musikästhetische Essays. In: Albrecht/Göttsche (2002), 188 – 190.
- Ders. (2002b): Kontexte und Diskurse in Bachmanns Werk: Europäische Literatur vor 1900 / Klassische Moderne. In: Albrecht/Göttsche (2002), 263 – 269, 270 – 282.
- Ders. (2002c): Bachmann und die Musik. In: Albrecht/Göttsche (2002), 297 – 308.
- Ders. / Ohl, Hubert (1993, Hgg.): Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Greuner, Suzanne (1990): Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Hamburg: Argument-Verlag (Argument-Sonderband, 179).
- Hapkemeyer, Andreas (1990): Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Ders. (Hg., 1983): Ingeborg Bachmann – Bilder aus ihrem Leben. Mit Texten aus ihrem Werk. München und Zürich: Piper.
- Hartung, Harald (1961): Vom Vers zur Prosa. Zu Ingeborg Bachmanns *Das dreißigste Jahr*. In: *Der Monat* 13, H. 154, 78 – 82; hier zit. nach Koschel/von Weidenbaum, 53 – 61.
- Hartwig, Ina: Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken. Frankfurt/Main 2017: Fischer.
- Heidelberger-Leonard, Irene (1998, Hg.): 'Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?' Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen. Opladen und Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Heißenbüttel, Helmut (1957): Gegenbild der heilosen Zeit. [Zu *Anrufung des Großen Bären*]. In: Texte und Zeichen 3, 92 – 94; hier zit. nach Koschel/von Weidenbaum, 20 – 23.
- Hemecker, Wilhelm / Manfred Mittermayer (Hgg., 2011): Mythos Bachmann – Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung. Wien: Zsolnay.
- Herrmann, Britta (2002a): Malina. In: Albrecht/Göttsche (2002), 130 – 144.
- Dies. (2002b): Das Buch Franz. In: Albrecht/Göttsche (2002), 144 – 152.
- Hoell, Joachim (2000): Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alpträum. Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Berlin: VanBremen.
- Ders. (2004): Ingeborg Bachmann. München: dtv.
- Höller, Hans (1982, Hg.): Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Wien und München: Löcker.
- Ders. (1987): Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum *Todesarten*-Zyklus. Frankfurt/M.: Athenäum.

- Ders. (1999): Ingeborg Bachmann [mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten]. Reinbek: Rowohlt.
- Kanz, Christine (1999): Angst und Geschlechterdifferenz. Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Kohn-Waechter, Gudrun (1992): Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. Stuttgart: Metzler (Diss. FU Berlin 1990).
- Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge (1989, Hgg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München und Zürich: Piper.
- Kunze, Barbara (1985): Ein Geheimnis der Prinzessin von Käigran. Die ungewöhnliche Quelle zu der "Legende" in Ingeborg Bachmanns "Malina." In: Modern Austrian Literature 18, 105 – 120 (auch in Koschel/Weidenbaum, 516 – 530).
- Lennox, Sara (1985): Bachmann und Wittgenstein. In: Modern Austrian Literature 18 (1985); hier zit. nach Koschel/von Weidenbaum: 600 ff.
- Lindemann, Eva U. (1993): "Die Gangart des Geistes". Musikalische Gestaltungsmittel in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Götsche/Ohl, 281 – 296.
- Dies. (2000): Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann (Diss. Hamburg 1996).
- Mayer, Mathias (2002, Hg.): Werke von Ingeborg Bachmann. Interpretationen. Stuttgart: Reclam.
- Rauch, Angelika (1985): Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. In: Modern Austrian Literature 18: 21 – 38.
- Schardt, Michael Matthias / Kretschmer, Heike (1994): Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952 – 1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Paderborn: Igel-Verlag.
- Schmaus, Marion (2002): Bachmanns Utopiebegriff. In: Albrecht/Götsche (2002), 220 – 222.
- Dies. (2013): Ingeborg Bachmann: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck.
- Schottelius, Saskia (1990): Das imaginäre Ich. Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und Jacques Lacans Sprachtheorie. Frankfurt/M. und Bern: Lang.
- Spiesecke, Hartmut (1993): Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik. Berlin: Klaunig.
- Stoll, Andrea (1992, Hg.): Ingeborg Bachmanns *Malina*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (taschenbuch materialien).
- Dies. (2013): Ingeborg Bachmann – Der dunkle Glanz der Freiheit. Biografie. München: Bertelsmann.
- Thau, Bärbel (1986): Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum *Todesarten*-Zyklus und zu *Simultan*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Wallner, Friedrich (1990): Philosophie der Dichtung – Dichtung der Philosophie. Wittgenstein-Rezeption bei Ingeborg Bachmann und ihre Folgen: In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Wittgenstein "und": Philosophie – Literatur, 147 – 157. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei.
- Weigel, Sigrid (1984, Red.): Ingeborg Bachmann (*Text + Kritik*, Sonderheft). München: edition text + kritik.
- Weigel, Sigrid (1984): "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang". Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Weigel (1984, Red.), 58 – 92.
- Dies. (1987): Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek 1989: Rowohlt.

Dies. (1995): "Sie sagten sich Helles und Dunkles". Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan. In: Arnold (1995): 123 – 135.

Dies. (1999): Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Zsolnay (zugleich Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

3.3. Samuel Beckett

(zu Becketts *Theater des Absurden* vgl. auch Abschnitt 2 des Literaturverzeichnisses)

Eine [Link-Sammlung zu zentralen Websites über Samuel Beckett](#) findet sich auf der Homepage der Samuel Beckett Gesellschaft. Internationale Veranstaltungen und Publikationen sind auf der Website der [Samuel Beckett Society](#) aufgeführt.

Adorno, Theodor W. (1961): Versuch, das *Endspiel* zu verstehen. In: Ders.: Noten zur Literatur II: 188 – 236. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Barnard, Guy C. (1970): Samuel Beckett. A new approach. A study of the novels and plays. London: Dent.

Birkenhauer, Klaus (1971): Samuel Beckett mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1990 (überarb. und erw. Bibliogr.): Rowohlt.

Brook, Peter / Haerdter, Michael / Sigal, Clancy u.a. (1968): Materialien zu Becketts *Endspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bryden, Mary (Hg., 1998); Samuel Beckett and Music. Oxford: University Press.

Dreysse, Ursula (Hg., 1973): Materialien zu Samuel Becketts "Warten auf Godot" (2 Bände). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Engelhardt, Hartmut / Mettler, Dieter (Hgg., 1976): Materialien zu Samuel Becketts "Molloy", "Malone stirbt", "Der Namelose". Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Fritsch, Rudolf (1990): Absurd oder grotesk? Über literarische Darstellung von Entfremdung bei Beckett und Heller. Diss. (1987) Frankfurt/M.: Lang (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideologiegeschichte, Bd. 8).

Haerdter, Michael (1968): Samuel Beckett inszeniert das "Endspiel". Bericht von den Proben der Berliner Inszenierung 1967. In: Brook/Haerdter/Sigal u.a.: Materialien zu Becketts "Endspiel", 36 – 111. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hartel, Gaby / Veit, Carola (2006): Samuel Beckett. Leben – Werk – Wirkung. Frankfurt/Main: Suhrkamp,

Hillgärtner, Rüdiger (2016): Samuel Becketts paradoxe Negativität in den Romanen "Molloy", "Malone Dies" und "The Unnamable". Frankfurt/Main u.a.: Lang.

Knowlson, James (2003): Samuel Beckett. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mayoux, Jean-Jacques (1966): Über Beckett (Bibliographie: John Fletcher; Übersetzung: Ursula Dreysse und Britta Titel). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

McGrath, John (2018): Samuel Beckett. Repetition and Modern Music. London: Routledge.

Rathjen, Friedhelm (2007): Beckett. Eine Einführung ins Werk. Scheeßel: ReJoyce.

Temkine, Pierre u.a. (2008): Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte. Berlin: Matthes & Seitz.

Wilm, Jan / Nixon, Mark Nixon (Hgg., 2013): Samuel Beckett und die deutsche Literatur. Bielefeld: Transcript.

3.4. Thomas Bernhard

Die [Internationale Thomas Bernhard Gesellschaft](#) (ITBG) bietet auf ihrer Website die Möglichkeit, die [Sekundärliteratur zu Bernhard nach Stichworten](#) zu durchsuchen.

- Arnold, Heinz Ludwig (1991, Hg.): Thomas Bernhard (*Text + Kritik* 43; 1. Aufl. 1974). München 3. Aufl.: edition text + kritik
- Atzert, Stephan (1999): Schopenhauer und Thomas Bernhard. Zur literarischen Verwendung von Philosophie. Freiburg/Brsg.: Rombach (Diss. Melbourne).
- Bartsch, Kurt / Goltschnigg, Dietmar / Melzer, Gerhard (1983, Hgg.): In Sachen Thomas Bernhard. Königstein/Ts.: Athenäum.
- Bayer, Wolfram / Porcell, Claude (1995, Hgg.): Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien u.a.: Böhlau.
- Botond, Anneliese (1970, Hg.): Über Thomas Bernhard. Frankfurt/M. 1970: Suhrkamp.
- Buchka, Peter (1974): Die Schreibweise des Schweigens. Ein Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur. München: Hanser.
- Dittmar, Jens (1981, Hg.): Thomas Bernhard. Werkgeschichte. 2., aktualis. Aufl. 1990: Suhrkamp.
- Donnenberg, Josef (1997): Thomas Bernhard (und Österreich). Studien zu Werk und Wirkung. Stuttgart: Heinz.
- Fetz, Gerald A. (1988): Kafka and Bernhard. Reflections on affinity and influence. In: Modern Austrian Literature 21: 217 – 241.
- Finnern, Volker (1987): Der Mythos des Alleinseins. Die Texte Thomas Bernhards. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Fleischmann, Krista (1991): Thomas Bernhard. Eine Begegnung [Monologe auf Mallorca, 1981; Holzfällen, Wien 1984; Die Ursache bin ich selbst, Madrid 1986]. Wien: Edition S, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei (Begleitbuch zu den Videofilmen "Thomas Bernhard – Eine Herausforderung" und "Thomas Bernhard – Ein Widerspruch").
- Dies. (1992, Hg.): Thomas Bernhard - Eine Erinnerung. Interviews zur Person. Wien: Edition S, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei (Medienkombination aus Buch und Videokassette).
- Gößling, Andreas (1987): Thomas Bernhards frühe Prosakunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost – Verstörung – Korrektur. Berlin und New York: de Gruyter (Diss. Münster 1987).
- Götze, Clemens (2011): "Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt". Studien zum Werk Thomas Bernhards. Marburg: Tectum.
- Herzog, Andreas (1994): Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. 1: 35 – 44.
- Hoell, Joachim (2000): Thomas Bernhard. München: dtv.
- Ders. / Luehrs-Kaiser, Kai (1999, Hg.): Thomas Bernhard – Traditionen und Trabanten. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Höller, Hans (1993): Thomas Bernhard [mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten]. Reinbek: Rowohlt.
- Ders. / Heidelberger-Leonard, Irene (1995, Hgg.): Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards "Auslöschung". Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hofmann, Kurt (1988): Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. München 1991: dtv.
- Honegger, Gitta (2003): Thomas Bernhard. "Was ist das für ein Narr?" München: Propyläen.

- Honold, Alexander / Joch, Markus (1999, Hg.): Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Jahraus, Oliver (1991): Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Ders. (1992): Das "monomanische" Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard. Frankfurt/M. u.a.: Lang (Diss. München 1992).
- Judex, Bernhard (2010): Thomas Bernhard. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck.
- Jurdzinski, Gerald (1984): Leiden an der "Natur". Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Jürgensen, Manfred (1981, Hg.): Bernhard: Annäherungen. Bern und München: Francke.
- Kohlhage, Monika (1987): Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard. Herzogenrath: Murken-Altrogge (Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte, 18; Diss. TH Aachen 1987).
- Kuhn, Gudrun (1996): "Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger". Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann (Diss. Erlangen/Nürnberg 1995).
- Latini, Micaela (2017): Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Langer, Renate (1999): Bilder aus dem beschädigten Leben. Krankheit bei Thomas Bernhard. In: Honold/Joch, 175 – 185.
- Liechti, Ronald (1987): "Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!" Versuch über Thomas Bernhard. Diss. Universität Zürich.
- Maier, Andreas (2004): Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa. Göttingen: Wallstein.
- Marquardt, Eva (1990): Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen: Niemeyer (Diss. Frankfurt/M.).
- Meyerhofer, Nicholas J. (1985): Thomas Bernhard. Berlin, 2., erg. Aufl. 1989: Colloquium.
- Mittermayer, Thomas (1988): Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre. Stuttgart: Heinz.
- Ders. (1995): Thomas Bernhard. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Ders. (2006): Thomas Bernhard. Leben – Werk – Wirkung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Müller, André (1992): Im Gespräch mit Thomas Bernhard. Weitra: Bibliothek der Provinz.
- Pfabigan, Alfred (1999): Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Zsolnay.
- Reiter, Andrea (1989): Thomas Bernhards "musikalisches Kompositionsprinzip". In: Literatur Magazin 23: 149 – 168.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1986): Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien, 4., erw. Aufl. 2010: Sonderzahl.
- Ders. / Huber, Martin (1987, Hgg.): Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei.
- Sorg, Bernhard (1992): Thomas Bernhard (1977). München, 2., neu bearb. Aufl.: Beck.
- Weber, Albrecht (1981): Wittgensteins Gestalt und Theorie und ihre Wirkung im Werk Thomas Bernhards. In: Österreich in Geschichte und Literatur 25, 86 – 104.
- Weiss, Walter (1983): Franz Kafka – Thomas Bernhard. Ein Teil-Vergleich. In: London German Studies 2, 184 – 198.
- Zelinsky, Hartmut (1966): Thomas Bernhards "Amras" und Novalis. In: Literatur und Kritik 1: 38 – 43; hier zitiert nach Botond: 24 – 33.

3.5. Albert Camus

Ausführliche Bibliographien und Zeitschriften mit aktuellen Studien zum Werk Albert Camus' finden sich auf den Seiten der [Société des Études Camusiennes](#), der [Albert Camus Society](#) und der [Albert Camus Gesellschaft](#).

- Aronson, Ronald (2004). Camus & Sartre: The story of a friendship and the quarrel that ended it. Chicago: University of Chicago Press.
- Bastian Amor, Gabriele (1973): Das Absurde und die Autonomie des Ästhetischen bei Albert Camus. Diss. Freie Universität Berlin.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta (2007): Die Existenz und das Absurde: Sartre, "La Nausée" (1938) und Camus, "L'Étranger" (1942). In: Asholt, Wolfgang (Hg.): Interpretationen. Französische Literatur 20. Jahrhundert: Roman. Tübingen: Stauffenburg.
- Comte-Sponville, André / Bove, Laurent / Renou, Patrick (1995, Hgg.): Camus, de l'absurde à l'amour. Turnai: La Renaissance du Livre.
- Corbic, Arnaud (2003). Camus – L'absurde, la révolte, l'amour. Paris. Éditions de l'Atelier.
- Firges, Jean (2000). Albert Camus: Das Absurde und die Revolte. Die Suche nach einem neuen Mythos. Annweiler: Sonnenberg.
- Fleischer; Margot (1998): Zwei Absurde: Camus' "Caligula" und "Der Fremde". Eine Interpretation. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Glosch, Kathrin (2001): "Cela m'était égal". Zu Inszenierung und Funktion von Gleichgültigkeit in der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler.
- Koechlin, Heiner (1990): Freiheit und Geschichte in der Kontroverse zwischen Albert Camus und Jean-Paul Sartre. In: Ders.: Philosophie des freien Geistes. Essays und Vorträge: 9 – 48. Berlin: Kramer.
- Lüthe, Rudolf (2012): Absurder Lebensstolz: Postmoderne Auseinandersetzungen mit der Philosophie Albert Camus'. Berlin: LIT (Philosophie und Lebenskunst, Band 1).
- Pieper, Annemarie (1994, Hg.): Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus. Tübingen und Basel: Francke (Basler Studien zur Philosophie, Bd. 3).
- Pollmann, Leo (1967): Sartre und Camus. Literatur der Existenz. Stuttgart: Kohlhammer.
- Rath, Matthias (1984): Albert Camus. Absurdität und Revolte. Eine Einführung in sein Werk und die deutsche Rezeption. Hanau: Haag und Herrchen.
- Rosenthal, Bianca (1977): Die Idee des Absurden. Friedrich Nietzsche und Albert Camus. Bonn: Bouvier.
- Royle, Peter (1982): The Sartre-Camus controversy. A literary and philosophical critique. Ottawa: University Press.
- Rutkowski, Rainer (1986): Zwischen Absurdität und Illusion. Widersprüche und Kontinuität im Werk von Albert Camus. Frankfurt/M.: Haag und Herchen.
- Sändig, Brigitte (2004): Albert Camus. Autonomie und Solidarität. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schlette, Heinz Robert (Hg., 1975): Wege der deutschen Camus-Rezeption. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Timm, Uwe (1971): Das Problem der Absurdität bei Albert Camus. Hamburg: Lüdke (Diss. München 1971).
- Verwegen, Hansjürgen (1993): Das fremdartige Glück absurder Existenz: Albert Camus. In: Held, Klaus (Hg.): Kategorien der Existenz: Festschrift für Wolfgang Janke: 365 – 381 Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Wittmann, Heiner (2020): Sartre, Camus und die Kunst. Die Herausforderung der Freiheit. Berlin u.a. 2020: Lang. (= Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs, hg. von Dirk Högges, Bd. 18).
- Zaretsky, Robert (2013). A Life Worth Living: Albert Camus and the Quest for Meaning, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.

3.6. Friedrich Dürrenmatt

Den aktuellsten Überblick über die Forschungsliteratur zu Dürrenmatt sowie die Diskussion von Werk und Wirkung dieses Autors bietet das 2020 erschienene *Dürrenmatt-Handbuch*, das Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin herausgegeben haben.

- Burkard, Martin (1991): Dürrenmatt und das Absurde. Gestalt und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werk. Diss. Bern u.a.: Lang.
- Goertz, Heinrich (1987): Friedrich Dürrenmatt. Reinbek: Rowohlt (12. Aufl. 2011).
- Gohar Farag, Sami Samir (2015): Dürrenmatt und das Groteske: Zu Form und Funktion des Grotesken bei Friedrich Dürrenmatt am Beispiel der Komödie *Romulus der Große*. Hamburg: VDK (Verlag Dr. Kovač).
- Grimm, Gunter E. (2013): Friedrich Dürrenmatt. Marburg: Tectum (Reihe "Literatur Kompakt", Bd. 5).
- Knapp, Gerhard P. (1993): Friedrich Dürrenmatt (zuerst 1980). Stuttgart, 2., überarb. Aufl.: Metzler.
- Knopf, Jan (1988) Friedrich Dürrenmatt (zuerst 1976). München, 4., überarb. Aufl.: Beck.
- Meier, Thomas Markus (2012): Dürrenmatt und der Zufall. Ostfildern: Grünwald.
- Mingels, Annette (2003): Dürrenmatt und Kierkegaard. Die Kategorie des Einzelnen als gemeinsame Denkform. Köln u.a.: Böhlau.
- Nagel, Bert (1987): Friedrich Dürrenmatt und Franz Kafka. In: Modern Austrian Literature 20, H. 1: 37 – 51.
- Rüedi, Peter (2011): Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Biografie. Zürich: Diogenes.
- Tantow, Lutz (1992): Friedrich Dürrenmatt. Moralist und Komödiant. München: Heyne.
- Weber, Ulrich (2006): Friedrich Dürrenmatt oder Von der Lust, die Welt nochmals zu erdenken. Bern: Haupt.
- Ders. (2020): Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie. Zürich: Diogenes.
- Ders. / Mauz, Andreas, Stingelin, Martin (Hgg., 2020): Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler.

3.7. Wolfgang Hildesheimer

Das literaturwissenschaftliche Standardwerk zu Wolfgang Hildesheimer ist die von Volker Jehle verfasste *Werkgeschichte* (1990, erw. Neuausgabe 2003 in zwei Bänden), in der die einzelnen Aspekte des künstlerischen Wirkens Hildesheimers in gründlicher und übersichtlicher Form beschrieben werden.

- Andersson, Björn (1979): Zur Gestaltung von Entfremdung bei Wolfgang Hildesheimer. Diss. Stockholm: Almqvist och Wiksell.
- Arnold, Heinz Ludwig (1986, Hg.): Wolfgang Hildesheimer. München (text + kritik 89/90).

- Blamberger, Günter (1985): Wolfgang Hildesheimers Prosa des Absurden. In: Ders.: Versuch über den Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie: 74 – 100. Stuttgart: Metzler.
- Ders. (1986): Der Rest ist Schweigen. Hildesheimers Literatur des Absurden. In: Arnold: 33 – 44.
- Braese, Stephan (2001): Die widerrufene Remigration. Wolfgang Hildesheimers "Tynset". In: Ders.: Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur: 233 – 320. Berlin und Wien: Philo.
- Ders. (2016): Jenseits der Pässe. Wolfgang Hildesheimer, eine Biographie. Wallstein, Göttingen: Wallstein.
- Ders. (Hg., 2019): Offene Ordnungen. Zur Aktualität Wolfgang Hildesheimers. Bielefeld: Aisthesis.
- Chiadò, Christine: Das Weite suchen. Unterwegs in W. Hildesheimers Prosa. Würzburg: Ergon.
- Dücker, Burckhard (1976): Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. Bensberg-Frankenhorst: Schäuble.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: Der andere Ton. Zur Musikalität von Wolfgang Hildesheimers Prosa. In: Merkur 30 (1976): 1201 – 1207.
- Isernhagen, Hartwig: Die Hähne Attikas. Lawrence Durrell und Wolfgang Hildesheimer. In: Arcadia 8 (1973): 45- 54.
- Jehle, Volker (1984): Wolfgang Hildesheimer. Eine Bibliographie. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Ders. (1989, Hg.): Wolfgang Hildesheimer. Frankfurt/M.: Suhrkamp (taschenbuch materialien).
- Ders. (1989): Vorbemerkung. In: ebd.: 11 f.
- Ders. (2003): Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte (zuerst 1990, Neuausgabe auf zwei Bände erweitert). Nordhausen: Bautz.
- Koebner, Thomas (1971): Entfremdung und Melancholie. Zu Hildesheimers intellektuellen Helden. In: Rodewald, 32 – 59.
- Köpp, Franka / Wolf, Sabine (2002): Wolfgang Hildesheimer 1916–1991. Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste (Findbuch-Editionen).
- Lea, Henry A. (1997): Wolfgang Hildesheimers Weg als Jude und Deutscher. Stuttgart: Heinz.
- Puknus, Heinz (1978): Wolfgang Hildesheimer. München: Beck (Autorenbücher 11).
- Ders. (1989): Amor vacui oder Die Sehnsucht nach Nichts. In: Jehle (1989): 114 – 120.
- Rath, Wolfgang (1985a): Die Nöte mit der Welt bringt das Wort. Wolfgang Hildesheimers "Tynset" und "Masante". In: Ders.: Fremd im Fremden. Zur Scheidung von Ich und Welt im deutschen Gegenwartsroman: 79 – 161. Heidelberg: Winter.
- Ders. (1985b): Das Symptom Wort und die Warnung davor. Über Wolfgang Hildesheimers "Tynset" (und "Masante"). In: Sprache im technischen Zeitalter 25, H. 93: 25 – 47.
- Rodewald, Dierk (1971, Hg.): Über Wolfgang Hildesheimer. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Stanley, Patricia Haas: Verbal music in theory and practice. In: The Germanic Review 52 (1977): 217 – 225.
- Dies. (1978): Wolfgang Hildesheimers "Tynset". Meisenheim: Hain (gekürzte Übersetzung der Dissertation *Tynset. An analysis of Wolfgang Hildesheimer's lyrical modernism*, 1975).
- Wagner, Isabel (2014): Textklänge und Bildspuren. Musikliterarische Selbstreflexivität in Wolfgang Hildesheimers monologischer Prosa. Freiburg: Rombach.
- Weinhold, Ulrike (1983): Die Absurdität Wolfgang Hildesheimers. In: Kluge, Gerhard (Hg.): Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland, 329 – 362. Amsterdam: Rodopi.

Zimmermann, Hans Dieter (1988): Das Ende der Literatur und das Ende der Welt. Zu Wolfgang Hildesheimers Absage an die Literatur. In: Schlosser, Horst Dieter / Zimmermann, Hans Dieter (Hgg.): Poetik. Essays und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen, 67 – 78. Frankfurt/M.: Athenäum.

3.8. Franz Kafka

Eine Übersicht über Institutionen und langfristig angelegte Forschungsprojekte zu Leben und Werk Franz Kafkas findet sich auf der Website der [Österreichischen Franz Kafka Gesellschaft](#).

- Abraham, Ulf (1983): "Vor dem Gesetz". Eine unbekannte Vorlage zu Kafkas "Türhüterlegende". In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 57: 636 – 650.
- Ders. (1985): Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Kafkas. München: Fink.
- Adorno, Theodor W. (1953): Aufzeichnungen zu Kafka (e 1942 – 1953). In: Ders.: Prismen, 302 – 342.
- Allemann, Beda (1963): Kafka: Der Prozeß. In: Wiese, Benno von (Hg.): Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte, Bd. 2: 234 - 290. Düsseldorf: Bagel.
- Beissner, Friedrich (1952): Der Erzähler Franz Kafka. Stuttgart: Kohlhammer.
- Binder, Hartmut (Hg., 19798): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 1: Der Mensch und seine Zeit; Band 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Kröner.
- Bogdal, Klaus-Michael (1993, Hg.): Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas "Vor dem Gesetz". Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Brod, Max (1948): Franz Kafkas Glauben und Lehre. In: Ders.: Über Franz Kafka: 221 – 299. Frankfurt/M. 1974: Fischer.
- Camus, Albert (1956): Die Hoffnung und das Absurde im Werk von Franz Kafka. Düsseldorf: Rauch.
- Chmura, Nadine A. (Hg., 2007 ff.): Kafka. Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft. Bonn: Bernstein.
- David, Claude (1980, Hg.): Franz Kafka. Themen und Probleme. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Derrida, Jacques (1984): Devant la loi. In: Udoff, Alan (Hg.): Kafka and the contemporary critical performance. Centenary readings, 128 – 149. Bloomington/Indianapolis 1987: Indiana University Press.
- Emrich, Wilhelm (1960): Die Bilderwelt Franz Kafkas. In: Ders.: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung: 249 – 263. Frankfurt/M. und Bonn: Athenäum; hier zit. nach Politzer, Heinz (Hg.): Franz Kafka: 286 – 308. Darmstadt 1973: Wiss. Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 322).
- Engel, Manfred (1986): Außenwelt und Innenwelt. Subjektivitätsentwurf und moderne Romanpoetik in Robert Walsers *Jakob von Gunten* und Franz Kafkas *Der Verschollene*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 30: 533 – 570.
- Ders. / Auerochs, Bernd (Hg., 2010): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Friedländer, Saul (2012): Franz Kafka. München: Beck (engl. *Franz Kafka. Poet of Shame and Guilt*, 2013).

- Ferk, Janko (2019): Kafka, neu ausgelegt. Originale und Interpretationen. Wissenschaftliche Essays. Graz und Wien: Leykam.
- Fetz, Gerald A. (1988): Kafka and Bernhard. Reflections on affinity and influence. In: Modern Austrian Literature 21: 217 – 241.
- Grözinger, Karl Erich (2014): Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka (zuerst 1997). Frankfurt/Main, 5., aktualisierte und erweiterte Auflage: Campus.
- Heyde, Andrea (1997): Unterwerfung und Aufruhr. Franz Kafka im literarischen Werk von Peter Weiss. Berlin: Schmidt.
- Hiebel, Hans. H. (1978): Antihermeneutik und Exegese. Kafkas ästhetische Figur der Unbestimmtheit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52: 90 – 110.
- Jagow, Bettina von / Jahraus, Oliver (Hg., 2008): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- McDaniel, T. R. (1971): Two faces of bureaucracy. A study of the bureaucratic phenomenon in the thought of Max Weber and Franz Kafka. Baltimore: University Press.
- Müller, Klaus-Detlef (2007): Franz Kafka – Romane. Berlin: Schmidt.
- Nagel, Bert (1987): Friedrich Dürrenmatt und Franz Kafka. In: Modern Austrian Literature 20, H. 1: 37 – 51.
- Neumann, Gerhard (2012): Franz Kafka – Experte der Macht. München: Hanser.
- Rieck, Gerhard (2014): Kafkas Rätsel. Fragen und Antworten zu Leben, Werk und Interpretation. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ryan, Lawrence (1971): "Zum letztenmal Psychologie!" Zur psychologischen Deutbarkeit der Werke Franz Kafkas. In: Paulsen, Wolfgang (Hg.): Psychologie in der Literaturwissenschaft. Viertes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur (1970): 157 - 173. Heidelberg: Stiehm.
- Schmidt-Dengler, Wendelin / Winkler, Norbert (2005): Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk. Prag: Vitalis.
- Stadler, Ulrich (2019): Kafkas Poetik. Zürich. Edition Voldemeer.
- Weiss, Walter (1983): Franz Kafka – Thomas Bernhard. Ein Teil-Vergleich. In: London German Studies 2, 184 – 198.
- Zimmermann, Ulrike (1990): Die dramatische Bearbeitung von Kafkas "Prozeß" durch Peter Weiss. Frankfurt am Main u. a.: Lang.

3.9. Jean-Paul Sartre

Die Zeitschrift [Sartre Studies International](#) veröffentlicht zwei Mal jährlich aktuelle Forschungsarbeiten zu Werk und Wirkung Sartres. Darüber hinaus widmen sich in mehreren Ländern Sartre-Gesellschaften der Erforschung und Pflege des geistigen Erbes Sartres – u.a. die französische [Groupe d'études sartriennes](#) die deutsche [Sartre Gesellschaft](#), die [North American Sartre Society](#), die britische [UK Sartre Society](#) und die italienische [Gruppo Ricerca Sartre](#).

- Aronson, Ronald (2004). Camus & Sartre: The story of a friendship and the quarrel that ended it. Chicago: University of Chicago Press.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta (2007): Die Existenz und das Absurde: Sartre, "La Nausée" (1938) und Camus, "L'Étranger" (1942). In: Asholt, Wolfgang (Hg.): Interpretationen. Französische Literatur 20. Jahrhundert: Roman. Tübingen: Stauffenburg.

- Danto, Arthur C. (1992): Jean Paul Sartre. Göttingen: Steidl.
- Diehl, Ulrich (2003): Lebensekel, Sinnkrise und existenzielle Freiheit. Philosophische Bemerkungen zu Sartres "Der Ekel". In: Kick, Hermes A. (Hg.): Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten. Hütgenwald: Pressler.
- Firges, Jean: Sartre (2000): Der Blick. Sartres Theorie des "Anderen". Annweiler: Sonnenberg.
- Ders. (2012): Jean Paul Sartre, La Nausée: Die Entdeckung der Existenz in Sartres Roman "Der Ekel". Annweiler: Sonnenberg.
- Flynn, Thomas R. / Kampits, Peter / Vogt, Erik M. (Hgg., 2006): Über Sartre. Wien: Turia + Kant.
- Haug, Wolfgang Fritz (1991): Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden (1966). Hamburg, 3., veränd. Aufl.: Argument (zuerst Diss. Berlin 1965).
- Kampits Peter (2004): Jean-Paul Sartre. München: Beck.
- Knopp, Peter / von Wroblewsky, Vincent (Hgg., 2001): Jean-Paul Sartre. Berlin: Philo.
- Koechlin, Heiner (1990): Freiheit und Geschichte in der Kontroverse zwischen Albert Camus und Jean-Paul Sartre. In: Ders.: Philosophie des freien Geistes. Essays und Vorträge: 9 – 48. Berlin: Kramer.
- König, Traugott (Hg., 1977): Sartre über Sartre. Aufsätze und Interviews 1940 – 1976., Reinbek: Rowohlt.
- Lévy, Bernard-Henri (2002): Sartre. Der Philosoph des 20. Jahrhunderts. München: Hanser.
- Pollmann, Leo (1967): Sartre und Camus. Literatur der Existenz. Stuttgart: Kohlhammer.
- Royle, Peter (1982): The Sartre-Camus controversy. A literary and philosophical critique. Ottawa: University Press.
- Schönherr-Mann; Hans-Martin (2005): Sartre. Philosophie als Lebensform. München: Beck.
- Schönwälder-Kuntze, Tatjana (2001): Authentische Freiheit. Zur Begründung einer Ethik nach Sartre. Frankfurt/Main: Campus.
- Wittmann, Heiner (2020): Sartre, Camus und die Kunst. Die Herausforderung der Freiheit. Berlin u.a. 2020: Lang. (= Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs, hg. von Dirk Hoege, Bd. 18).

3.10. Peter Weiss

Die [Internationale Peter Weiss Gesellschaft](#) (IPWG) gibt u.a. ein [Jahrbuch](#) zu dem Autor heraus. Sie bietet auf ihrer Website auch eine Übersicht über [neuere Forschungsliteratur](#) zu Peter Weiss.

- Beise, Arnd (2002): Peter Weiss. Stuttgart: Reclam.
- Best, Otto F. (1971): Vermessung der Hölle oder Entseelte Realität als grotesque strip. Zur Erzähltechnik von Peter Weiss' "Der Schatten des Körpers des Kutschers". In: Akzente 18: 43 – 55.
- Bommert, Christian (1990): Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der "Ästhetik des Widerstands". Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Canaris, Volker (1981, Hg.): Über Peter Weiss (zuerst 1970). Frankfurt/Main 1981: Suhrkamp.
- Cohen, Robert (1992): Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Dwars, Jens-Fietje (2007): Und dennoch Hoffnung. Peter Weiss. Eine Biographie. Berlin: Aufbau-Verlag.

- Falkenstein, Henning (1996): Peter Weiss. Berlin: Morgenbuch. (Köpfe des 20. Jahrhunderts, Band 125).
- Gerlach, Rainer (1984): Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss. In: Ders. (Hg.): Peter Weiss, 147 – 181. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heidelberger-Leonard, Irene (1994, Hg.): Peter Weiss: Neue Fragen an alte Texte. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Heyde, Andrea (1997): Unterwerfung und Aufruhr. Franz Kafka im literarischen Werk von Peter Weiss. Berlin: Schmidt.
- Hiekisch, Sepp (1982): Zwischen surrealistischem Protest und Engagement. Zu Peter Weiss' früher Prosa. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Peter Weiss, 22 – 38. München, 2., völlig veränd. Aufl. (text + kritik 37).
- Kienberger, Silvia (1994): Poesie, Revolte und Revolution: Peter Weiss und die Surrealisten. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Lahann, Birgit (2016): Peter Weiss. Der heimatlose Weltbürger. Bonn: Dietz.
- Palmstierna-Weiss, Gunilla / Schuttel, Jürgen (Hgg., 1991): Peter Weiss. Leben und Werk. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1991 (Begleitbuch zu einer Ausstellung über Peter Weiss).
- Roos, Peter / Weiss, Peter (1982): Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos: Der Kampf um meine Existenz als Maler. Unter Mitarbeit von Sepp Hiekisch und Peter Spielmann. In: Bartsch, Ingo u.a. (Red.): Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Berlin 1982: Fröhlich und Kaufmann.
- Schmidt, Werner (2016): Peter Weiss. Biografie. Berlin: Suhrkamp.
- Tabah, Mireille (1994): Modernität in "Der Schatten des Körpers des Kutschers". In: Heidelberger-Leonard, 39 – 50.
- Vogt, Jochen (2005): Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (zuerst 1987). Reinbek: Rowohlt.
- Wolff, Rudolf (Hg., 1987): Peter Weiss. Werk und Wirkung. Bonn: Bouvier.
- Zimmermann, Ulrike (1990): Die dramatische Bearbeitung von Kafkas "Prozeß" durch Peter Weiss. Frankfurt am Main u. a.: Lang.

4. Weitere Literatur

- Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: Noten zur Literatur I: 73 – 104. Frankfurt/M. 1958: Suhrkamp.
- Ders. (1962): Engagement [Erstdruck 1962 – u.d.T. "Engagement oder künstlerische Autonomie" in *Die Neue Rundschau* 73, H. 1]. In: Noten zur Literatur III: 109 – 135. Frankfurt/M. 1965: Suhrkamp.
- Best, Otto F. (Hg., 1980): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, Bd. 394).
- Braun, Christina von / Stephan, Inge (2000, Hgg.): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler.
- Brecht, Bertolt (1935): Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: B.B.: Gesammelte Werke, herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 22: 47 – 89. Frankfurt/M. 1967: Suhrkamp.
- Calvino, Italo (1965): Wo Spinnen ihre Nester bauen (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947). München 1994: dtv.
- Cela Trulock, Camilo José (1942): Pascual Duartes Familie (*La familia de Pascual Duarte*, dt. 1949). Zürich 1960: Die Arche (Lizenzausgabe für den Bertelsmann Club in der Reihe

- 'Jahrhundert-Edition: Hundert Meisterwerke der modernen Weltliteratur'. Gütersloh 1990).
- Derrida, Jacques (1967): Die Schrift und die Differenz (*L'écriture et la différence*). Frankfurt/M. 1976: Suhrkamp.
- Ders. (1972): Die *différance*. In: Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, 76 – 113. Reinbek 1990: Reclam.
- Drosdowski, Günther (1968): Duden, Lexikon der Vornamen. Mannheim u.a., 2., neu bearb.u. erw. Aufl. 1974: Dudenverlag.
- Eich, Günter (1956): Der Schriftsteller vor der Realität (Rede auf dem Schriftstellersymposium in Vézelay/Burgund); ED – u.d.T. 'Einige Bemerkungen zum Thema Literatur und Wirklichkeit' – in Akzente 3 <1956>: 313 – 315). In: G.E.: Gesammelte Werke, Bd. 4: Vermischte Schriften, herausgegeben von Axel Vieregg, 613 f. Frankfurt/M. rev. Neuaufl. 1991: Suhrkamp.
- Fuß, Peter (2001): Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Diss. Köln: Böhlau.
- Galtung, Johan (1975): Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Reinbek: Rowohlt.
- Gomringer, Eugen (1958): 23 punkte zum problem "dichtung und gesellschaft". In: Heißebüttel, Helmut (Hg.): Eugen Gomringer: worte sind schatten. die konstellationen 1951 – 1968: 287 – 291. Reinbek 1969: Rowohlt.
- Grass, Günter (1959): Die Blechtrommel. Werkausgabe, herausgegeben von Volker Neuhaus und Daniela Hermes, Bd. 3: Die Blechtrommel (1993; 6., neu durchges. Aufl. 1997); hier zit. nach der bei dtv erschienenen Taschenbuchausgabe, München 1997.
- Ders. (1990): Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt/M.: Luchterhand.
- Hammerstein, Reinhold (1980): Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern und München: Francke.
- Hassan, Ihab (1985): Postmoderne heute (ED u.d.T. "Noch einmal. Die Postmoderne" in: Hoffmann, Gerhard, Hg.: Der zeitgenössische amerikanische Roman, Bd. 3: Autoren, 365 – 373); hier zit. nach Welsch (1988): 47 – 56.
- Haushofer, Marlen (1963): Die Wand. München 1999: dtv.
- Dies. (1969): Die Mansarde. München 1999: dtv.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1817): Ästhetik I/II (Vorlesung über Ästhetik oder Philosophie der Kunst, zuerst gehalten 1817 in Heidelberg, Erstveröffentlichung 1835), mit einer Einführung herausgegeben von Rüdiger Bubner. Stuttgart 1971: Reclam.
- Heidegger, Martin (1927): Sein und Zeit. Tübingen, 15., an Hand der Gesamtausgabe durchgesehene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang: Niemeyer.
- Hoffmann, Dieter: Existenzialismus in den Romanen von Max Frisch. Rotherbaron.com, April 2016.
- Jung, Carl Gustav (1928): Anima und Animus. In: Ders. (1998b), 71 – 95.
- Ders. (1935): Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten (bearb. 1954). In: Ders. (1998a), 77 - 113.
- Ders. (1998a): Archetyp und Unbewusstes. Zürich und Düsseldorf 1998: Walter (Lizenzausgabe Augsburg 2000: Bechtermünz/Weltbild).
- Ders. (1998b): Persönlichkeit und Übertragung [enthält *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten* und *Die Psychologie der Übertragung*]. Zürich und Düsseldorf 1998: Walter (Lizenzausgabe Augsburg 2000: Bechtermünz/Weltbild).

- Kaiser, Gert (1983): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze: 9 – 69. Frankfurt/M.: Insel.
- Kant, Immanuel (1785): Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Werke in 12 Bänden (Theorie-Werkausgabe, 1956), herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Bd. 7, Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie: 7 – 102. Frankfurt/M. 1968: Suhrkamp.
- Kiedaisch, Petra (1995, Hg.): Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter, herausgegeben von Petra. Stuttgart: Reclam.
- Köppen, Manuel / Bauer, Gerhard / Steinlein, Rüdiger (Hgg., 1993): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin: Schmidt.
- Lacan, Jacques (1949): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Lacan (1991), Bd. 1: 61 - 70.
- Ders. (1957): Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In: Lacan (1991), Bd. 2: 15 – 55.
- Ders. (1958): Die Bedeutung des Phallus. In: Lacan (1991), Bd. 2: 119 – 132.
- Ders. (1973): LA femme n'existe pas [dt. Übersetzung von Horst Brühmann]. In: *alternative* 19 (1976), H. 108/109 (*Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung/Sprache/Psychoanalyse*): 160 – 163.
- Ders. (1991): Schriften I (1973) und II (1975), ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas (= J.L.: Das Werk, Bd. 1 und 2). Weinheim und Berlin, 3., korrig. Aufl.: Quadriga.
- Loewy, Ernst (1966): Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Lukács, Georg (1951): Existentialismus oder Marxismus [Sammlung von 1946/47 entstandenen Aufsätzen]. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Lurker, Manfred (1979): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 51991: Kröner.
- Nietzsche, Friedrich (1881): Gesammelte Werke in 23 Bänden, Bd. 10: Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurteile. Gedanken über Moral aus der Zeit der Morgenröthe. München 1924: Musarion.
- Osinski, Jutta (1998): Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt.
- Rienecker, Fritz / Maier, Gerhard (1994, Hgg.): Lexikon zur Bibel. Wuppertal, Sonderausgabe der neu bearb. Aufl. 1998: Brockhaus.
- Schlegel, Friedrich (1798): Athenäums-Fragmente. In: Ders.: Kritische und theoretische Schriften, 76 – 142. Stuttgart 1978: Reclam.
- Seibert, Thomas: Existenzphilosophie. Stuttgart und Weimar 1997: Metzler.
- Stadler, Wolf / Wiench, Peter (1994, Gesamtleitung/Redaktionsleitung): Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Erlangen: Müller.
- Stirner, Max (1844): Der Einzige und sein Eigentum. In: M.S.: Der Einzige und sein Eigentum und andere Schriften. Ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Hans G. Helms: 7 – 225. München 1968: Hanser.
- Welsch, Wolfgang (1987): Unsere postmoderne Moderne. Berlin, 5. Aufl. 1997: Akademie-Verlag.
- Ders. (1988, Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin, 2., durchges. Aufl. 1994: Akademie-Verlag.
- Wuchterl, Kurt / Hübner, Adolf (1979): Ludwig Wittgenstein [mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten]. Reinbek, 12., neu überarb. Aufl. 2001: Rowohlt.
- Zacharias, Gerhard (1982): Der dunkle Gott. Die Überwindung der Spaltung von Gut und Böse. Satanskult und Schwarze Messe (1964). Wiesbaden und München, 3., gänzlich überarb. Aufl.: Limes.