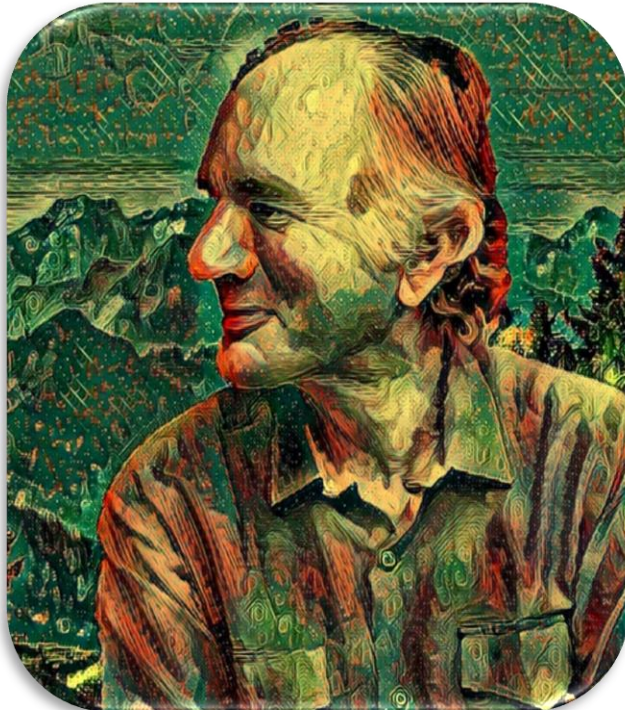


Dieter Hoffmann:

Die Welt als Schlachthaus

Thomas Bernhards Prosa des Absurden



In Thomas Bernhards Prosa ist das Absurde nicht nur existenziell, sondern auch sozial bestimmt. Es ergibt sich gleichermaßen aus dem Zum-Tode-Sein des Menschen wie aus der menschlichen Neigung, für andere "der Tod zu sein". Dies verleiht seinem Werk eine besondere Aktualität.

Inhalt

Vorwort	7
Publikationsgeschichte	7
Aktualität des Werks Thomas Bernhards	7
Der Spiegel der Literatur als Hilfe zur Selbstreflexion	8
Ergänzung zur <i>Einführung in die Prosa des Absurden</i>	9
Zur Einführung: Das Absurde und die Prosa des Absurden	11
Albert Camus' Deutung des Absurden	11
Das "vernunftwidrige" Schweigen der Welt	11
Die Auflehnung als adäquater Umgang mit dem Absurden	13
Wolfgang Hildesheimers Überlegungen zur Literatur des Absurden	15
Die "Tragikomik der Ersatzantworten"	15
Die soziale Dimension des Absurden	17
Literarische Umsetzung der theoretischen Postulate	19
1. Biographische Hintergründe von Bernhards Prosa	21
Leiden unter staatlichen "Lernfabriken"	21
Frühe Berührung mit Krankheit und Tod	22
2. Die Gestaltung des Absurden in Bernhards Prosa der 1960er Jahre	25
2.1. Das "Entsetzliche" in Bernhards früher Prosa	25
Die Todesverfallenheit des Lebendigen	25
Das Zum-Tode-Sein und die Krankheit zum Tode	28
Die Präsenz des Krieges in der Nachkriegszeit	32
Die Natur als Spiegel des inneren Grauens	35

2.2. Lächerlichkeit, Schlaflosigkeit, Einsamkeit und Finsternis:	
Die Symptome des absurden Daseins bei Bernhard	38
"Das Lächerliche an den Menschen ist ihre totale Unfähigkeit, lächerlich zu sein."	38
"Dieses entsetzliche Leben ist meine Schlaflosigkeit"	42
In der "Kerkerhaft des Gedankengefängnisses"	45
2.3. Amras als Beispiel für philosophische Hintergrundkonzepte von Bernhards Werk	51
Kierkegaard-Bezüge in der Erzählung	51
Schopenhauer-Bezüge in Amras	56
Spezifika der Philosophie-Rezeption Bernhards	58
Historische Konkretisierung der "Todeskrankheit"	63
Anklänge an die Kunsttheorie der Romantik	65
Die bipolare Struktur der Bruderbeziehung als Bild für die Krise des modernen Denkens	72
2.4. Die Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit	81
Absurde Dialoge	81
Die Wahrheit des Wahnsinns	83
Die Sogwirkung der bernhardschen Prosa	87
3. Bernhards Prosa der späten 60er und frühen 70er Jahre als End- und Wendepunkt in seinem Schaffen	90
3.1. Die zunehmende Selbstreferenzialität der Texte	90
Fragmentarische Wirklichkeitswahrnehmung	90
Die Sprache als Spiegel der Wirklichkeitswahrnehmung	92
Zerfall der tradierten Deutungssysteme	94
"Ich bin ein Geschichtzerstörer"	95
Verflüchtigung des Erzählers	97
Grundsätzliche Unverbürgtheit des Erzählten	98

3.2. Die Kunst in einer absurden Welt	100
"Wir fragen, aber wir bekommen keine Antwort."	100
Sisyphoshafter Charakter der Kunst	101
Unauffindbarkeit des Urtexts	103
3.3. Die Musikförmigkeit von Bernhards Prosa vor dem Hintergrund romantischer Kunsttheorie und der Philosophie Schopenhauers .	105
Rondoartige Form der bernhardschen Prosa	105
Novalis' Ideal einer "musikalischen Poesie"	106
Bernhard und Novalis	108
Schopenhauers Musikbegriff	111
3.4. Der Einfluss Wittgensteins.....	113
Das Sagbare und das Unaussprechliche	114
Der unabschließbare Schreibprozess.....	115
Musikalischer Eigen-Sinn der Texte	117
Radikale Selbstkorrektur	119
Selbstausslöschung als äußerste Form der Selbstkorrektur	122
3.5. Zur Bedeutung der Schwesterngestalten in Bernhards Prosa	125
Parallelen zwischen Wittgenstein und dem Protagonisten aus <i>Korrektur</i>	125
Innere und äußere Vollkommenheit	127
Innerpsychische Bedeutung der Schwesterngestalten.....	130
Geist und Natur	133
4. Bernhards späte Prosa in ihrem Verhältnis zu seinem Bühnenwerk	136
4.1. Die Neubewertung der zwischenmenschlichen Ebene	136
Wendepunkt in Bernhards Schaffen	136
Bernhards Autobiographie als Zeichen einer geistigen Neuorientierung.....	137

Subjektive Weltsicht und das Subjekt des Anderen	139
Veränderte Funktion der weiblichen Figuren	142
Selbst- und Gesellschaftskritik	144
4.2. Die Thematisierung des Verhältnisses von Macht und Geist und die (Selbst-)Kritik der Kunst.....	146
Künstlerexistenz und Unterhaltungsindustrie	146
Philosophie als Herrschaftsmaske	149
Widerspruch zwischen Denken und Handeln	151
Die Kunst als Stütze der Macht und als umstürzlerische Kraft	153
4.3. "Teilhaben ja / aber nicht teilnehmen": Die beobachtende Haltung der Geistesmenschen	160
Produktive Außenseiterrolle	160
Gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang und psychische Verkrüppelung	162
Kierkegaard-Bezüge in Bernhards Bühnenwerk	164
5. "Auslöschung" als Voraussetzung für Veränderung	167
5.1. Existenzielle, kulturelle und politische Implikationen des bernhardschen Auslöschungsgedankens	167
Das Motiv des Erbverzichts	167
Totgeschwiegene Vergangenheit	168
Die fortgesetzte Präsenz des Faschismus	170
Geisteshomöopathie und Leitzordnerliteratur	172
Notwendigkeit einer geistig-kulturellen Neuorientierung	175
5.2. Die erzähltheoretische Fundierung des Auslöschungskonzepts	176
"Übertreibungskunst" als "Existenzüberbrückung"	176
Jäger und Heger des Lebendigen	179

Resümee: Aspekte des Absurden in der Prosa Thomas Bernhards	182
Inhaltliche Aspekte	183
Das vom Tod gezeichnete Leben	183
Der vom Krieg durchdrungene Frieden	183
Die Auslöschung als Ziel des Lebens	184
Das vernichtete als vollkommenes Geistesprodukt	185
Die in Irrationalität mündende Rationalität	186
Der die Kultur beschädigende Kulturbetrieb	187
Formale Aspekte	188
Monomanisches Erzählen	188
Musikförmigkeit der Prosa	188
Unverbürgtheit der Realität	189
Hyperbolisches Erzählen	190
Literaturverzeichnis	191
Werke von Thomas Bernhard	191
Weitere mit Siglen zitierte Literatur	194
Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard	196
Literatur zu Philosophie und Prosa des Absurden	206
Weitere zitierte Literatur	207

Cover-Bild erstellt auf der Grundlage eines Fotos von Monozigote: Thomas Bernhard in Obernathal (Mai 1988); Wikimedia commons

Informationen über den Autor finden sich auf seinem Blog (rotherbaron.com) und auf Wikipedia.

Vorwort

Publikationsgeschichte

Die vorliegende Studie beruht im Kern auf einem Kapitel über Thomas Bernhard aus meiner 2006 erschienenen Habilitationsschrift über die *Prosa des Absurden*. Dafür, dass ich den Text jetzt in überarbeiteter Form noch einmal als Einzelveröffentlichung herausbringe, gibt es im Wesentlichen drei Gründe.

Zunächst einmal ist mir die Prosa von Thomas Bernhard persönlich sehr nahe. Es ist mir deshalb schlicht ein Anliegen, dem Autor mit einer eigenen Studie meine Reverenz zu erweisen.

Aktualität des Werks Thomas Bernhards

Darüber hinaus habe ich aber auch den Eindruck, dass das Werk von Thomas Bernhard in der derzeitigen Weltlage eine neue Aktualität gewonnen hat. Dies liegt daran, dass die existenzielle Dimension des Absurden darin in besonderem Maße mit der sozialen Realität des Menschen verbunden wird. Mit anderen Worten: Das Zum-Tode-Sein des Menschen wird eng mit der menschlichen Neigung verknüpft, füreinander "der Tod zu sein".

Dies passt gut zu einer Zeit, in der gewalttätige Formen des zwischenmenschlichen Umgangs in vielerlei Hinsicht auf dem Vormarsch sind. Dabei ist sowohl an die verbale als auch an die unmittelbare körperliche Gewalt zu denken. Beide Formen von Gewalt sind zudem eng miteinander verflochten. So gibt es unzählige Beispiele dafür, dass die berüchtigte "Hate Speech" aus dem Netz in konkrete Gewaltakte übergeht – etwa wenn Gerüchte

verbreitet werden, wonach bestimmte, oft ethnisch markierte Personengruppen für Unheil oder gar den Tod anderer verantwortlich seien.

Gleichzeitig nehmen auch die Tendenzen zur gewalttätigen Durchsetzung von Interessen im zwischenstaatlichen Bereich immer weiter zu. Die dabei zu beobachtende Missachtung der Würde anderer, die sich nicht selten sogar zu einer sadistischen Marterlust steigert, erinnert dabei an die düstersten Zeiten der menschlichen Geschichte.

So zeigt sich, dass die nach dem Ende des Kalten Krieges aufgekeimte Hoffnung auf ein neues, von Frieden und Solidarität geprägtes Zeitalter verfrüht war. Offenbar musste lediglich erst die Erinnerung an die Gräuel des 20. Jahrhunderts hinreichend verblassen, ehe wieder an das Gesetz der Steinzeit angeknüpft werden konnte.

Dies geschieht nun allerdings mit den technischen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts. Die von diesen vermittelte Illusion, einen Krieg "sauber" aus der Ferne führen zu können, ohne Gefahr für die eigene Bevölkerung, ist ein weiterer Grund für die erneute Zunahme gewalttätiger Konfliktlösungsformen.

Der Spiegel der Literatur als Hilfe zur Selbstreflexion

Die permanente Präsenz dieser Gewalt bringt es mit sich, dass wir uns schleichend daran gewöhnen. Wir erschrecken nicht mehr vor den Eruptionen von Aggressivität, sondern nehmen sie als etwas Alltägliches hin. Dies führt dann aber erst recht dazu, dass sich gewalttätige Formen des Umgangs miteinander als etwas

Normales etablieren und sich in den Strukturen unseres Alltags verankern.

Deshalb ist es wichtig, dieser Entwicklung auch literarisch einen Spiegel vorzuhalten. Denn die Literatur gibt uns genau das zurück, was uns im Alltag verlorengelassen: Distanz gegenüber dem Geschehen. Sie ermöglicht es uns, innezuhalten und mit Abstand über das nachzudenken, was mit uns geschieht und wozu wir durch unser alltägliches Handeln beitragen.

Die Prosa Thomas Bernhards ist dafür ein geeignetes Mittel. Dafür spielt es keine Rolle, dass die konkreten Gewalterfahrungen, auf die Bernhard in seinem Werk Bezug nimmt, auf die Zeit von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg zurückgehen.

Denn Bernhard geht es nie um den historischen Einzelfall. Was ihn bewegt und zum Schreiben antreibt, sind vielmehr die den Gewaltakten zugrunde liegenden Aspekte der menschlichen Natur. Eben aus dem Widerspruch zwischen dem Streben jedes Einzelnen auf ein friedliches Leben und der menschlichen Neigung, anderen ein solches friedliches Leben zu verunmöglichen, ergibt sich für ihn der soziale Aspekt des Absurden.

Ergänzung zur *Einführung in die Prosa des Absurden*

Bleibt noch der dritte Grund für die Veröffentlichung dieser Studie. Dieser hängt eng mit der *Einführung in die Prosa des Absurden* zusammen, die ich im Jahr 2021 herausgebracht habe. Darin konnte ich – um kein Ungleichgewicht zu der anderen darin behandelten Literatur entstehen zu lassen – auf das Werk Thomas Bernhards nur in exemplarischer Weise eingehen.

Die hier vorliegende Publikation ist in diesem Sinne eine Ergänzung zu der auf die Prosa des Absurden im Allgemeinen fokussierten Arbeit. Sie beleuchtet an einem Einzelfall, in welcher Weise das Absurde ein literarisches Werk prägen kann.

Umgekehrt ist die *Einführung in die Prosa des Absurden* wiederum eine Ergänzung zu der vorliegenden Studie. Wer mehr über Wesen und Theorie sowie andere Erscheinungsformen der Prosa des Absurden erfahren möchte, kann dort fündig werden.

Die [Einführung in die Prosa des Absurden](#) ist auf LiteraturPlanet als PDF abrufbar. Außerdem ist sie als Ebook erhältlich.

Zur Einführung: Das Absurde und die Prosa des Absurden

Albert Camus' Deutung des Absurden

Das "vernunftwidrige" Schweigen der Welt

Der zentrale philosophische Bezugspunkt für die Beschäftigung mit dem Absurden in der modernen Literatur ist Albert Camus' 1942 erschienener Essay *Der Mythos von Sisyphos*. Darin leitet der Autor das Absurde zunächst aus einem Gefühl der Entfremdung ab, das seinerseits wieder auf dem Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit beruht – oder genauer: darauf, dass für den Menschen das Zum-Tode-Sein seine "Beziehung zum Leben bestimmt" (MS 23).

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 absurden 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)

Diese Überlegungen verhelfen Camus zu einer genaueren Bestimmung des Absurden. Für den seiner selbst – und damit auch seiner Sterblichkeit – bewussten Menschen ergibt es sich aus der Grundkonstellation einer unmöglichen Suche nach einem absoluten Sinn des Lebens – also aus der "Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt" (MS 29).

"Vernunftwidrig" ist das Schweigen der Welt allerdings nur aufgrund der anders gearteten Erwartungshaltung des Menschen. Die Welt an sich ist, wie Camus unterstreicht (MS 23), weder vernünftig noch unvernünftig. Das Absurde entsteht hier wie in anderen Konstellationen erst "durch einen Vergleich":

"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.)

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 bewusste 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 einzig adäquate Form der Auseinandersetzung mit ihm ist sieht er vielmehr die ebenso absurde, sisyphoshafte "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, muss 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.), 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).

Die hieraus abzuleitende Lebenshaltung veranschaulicht Camus anhand des Mythos von Sisyphos, dem von den Göttern die Strafe auferlegt worden war, immer wieder denselben Felsblock einen Berg hinaufzurollen. In Camus' Deutung des Mythos beweist der antike Held, indem er dieses Schicksal auf sich nimmt, seine Bereitschaft, sich immer wieder neu gegen die Absurdität seines Daseins aufzulehnen:

"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)

Wolfgang Hildesheimers Überlegungen zur Literatur des Absurden

Die "Tragikomik der Ersatzantworten"

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.).

Hildesheimer stützt sich dabei auch auf Albert Camus' Essay über den *Mythos von Sisyphos*. Insbesondere beruft er sich auf dessen Gegenüberstellung des fragenden Menschen und der "vernunftwidrig schweigenden Welt" (vgl. FV 50 f.). Zentral ist für ihn überdies Camus' Plädoyer, dem Absurden "ins Auge zu sehen", sich also bewusst mit ihm auseinanderzusetzen (s.o.). Und wie Camus leitet auch Hildesheimer daraus keinen Fatalismus ab, sondern die Notwendigkeit einer sisyphoshaften Auflehnung gegen das Unabänderliche.

Wenn Hildesheimer von sich sagt, er fühle sich "im sogenannten 'Absurden' heimisch" (AT 13), so bezieht er sich hierbei daher 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.).

Als Aufgabe der Prosa des Absurden¹ – wie auch des Theaters des Absurden, das Hildesheimer in Deutschland ebenfalls entscheidend geprägt hat – sieht es der Autor vor diesem Hintergrund mit Camus an, die Menschen in den Stand zu versetzen, dem Absurden "ins Auge zu sehen" (Camus, s.o.). Die Literatur kann so ein Gegengewicht zum gesellschaftlichen Alltag bilden. Denn dieser spielt sich nach Hildesheimer für gewöhnlich "innerhalb der Grenzen eines logischen Systems" ab, in dem das Absurde nicht vorkommt (Hildesheimer, AT 18).

Im Alltag ist es Hildesheimer zufolge daher 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 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 of-

¹ 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).

fenbart. Vielmehr enthüllt sie dabei ihm zufolge zugleich "die Tragikomik der Ersatzantworten", indem sie

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

Die soziale 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 widerspiegeln:

"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 andererseits ohne diese Dimension nicht mehr denkbar und –

wenn sie überhaupt jemals darstellbar war – nicht mehr darstellbar." (FV 57)²

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". Auch in letzterem Fall werde das Gesamtbild der Wirklichkeit verstellt.

Dies gilt nach Hildesheimer grundsätzlich auch für einen Roman, in dem Aspekte des Holocaust thematisiert werden. Denn auch hierbei würde es sich ja nur um "Teil-Aspekte" handeln, anstatt mit der Darstellung auf "das weite Panorama eines an allen Schrecken und Grauen, an aller Tragik und Komik des Lebens geschulten Bewusstseins" abzu zielen (FV 58 f.).

² 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.

Literarische Umsetzung der theoretischen Postulate

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 (AÜT 385).³

Hildesheimer verweigert sich damit zwar dem linearen Erzählen, doch bleibt seine Literatur dennoch auf dem Boden der tradierten Sprachformen. Diese werden auf verschiedene Weise pro-

³ 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".

blematisiert und in der ihnen inhärenten Logik hinterfragt, bleiben im Erzählfluss jedoch weitgehend intakt.

Ein Beispiel für eine Prosa, in der sich die Erfahrung des Absurden auch formal widerspiegelt, sind die späteren Erzählungen Ilse Aichingers – vor allem die aus dem Band *Eliza Eliza* (1965). Darin löst sich die Sprache sukzessive von ihrer Funktion, außersprachliche Realität unmittelbar abzubilden. Stattdessen werden die Wörter in einen neuen Verweisungskontext gestellt, in dem sie eine abweichende Bedeutung entfalten.

So entsteht ein neuer Sprachraum, der Hildesheimers Ideal, die Sphäre der im "präfabrizierten [Sprach-]Material" enthaltenen Denk- und Deutungsmuster zu transzendieren, besonders nahekommt. Dies hat auch Hildesheimer selbst so gesehen und die Schriftstellerkollegin folglich in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen als Beispiel für die von ihm beschriebene Prosa des Absurden angeführt.

Im Folgenden wird es nun um die Antwort gehen, die Thomas Bernhard auf die Frage nach einer adäquaten Widerspiegelung des Absurden in der Literatur gegeben hat.

1. Biographische Hintergründe von Bernhards Prosa

Die biographischen Hintergründe des in seinem Werk zum Ausdruck kommenden absurden Daseinsgefühls hat Thomas Bernhard selbst in seiner zwischen 1975 und 1982 in fünf Teilen erschienenen autobiographischen Prosa offengelegt. Demnach wäre hier zwischen einem eher persönlich-existenziellen und einem soziohistorischen Begründungszusammenhang zu unterscheiden, die freilich beide eng miteinander verzahnt sind.

Leiden unter staatlichen "Lernfabriken"

Dem letztgenannten Bereich zuzurechnen ist die Prägung des Jugendlichen durch nationalsozialistische Erziehungsanstalten und Schulen.⁴ Von entscheidender Bedeutung für das spätere Denken Bernhards ist dabei die Erfahrung, dass "der absolute Gehorsam und also die absolute Unterordnung der Zöglinge, also der Schwachen unter die Starken" (AP 1: 11), auch nach dem Krieg das zentrale Prinzip der Erziehung bleibt. Als der 14-Jährige erneut in das nun wieder unter katholischer Leitung stehende Gymnasium eingeschult wird, erlebt er dort dieselbe Einengung seines geistigen Entfaltungstrebens wie zuvor an den nationalsozialistisch geführten Schulen.

Die Folge hiervon ist der Entschluss zu einer radikalen "Entziehung" (AP 2, Untertitel). Konkret bedeutet dies die Flucht aus der staatlichen "Lernfabrik" (ebd.: 9) und dem "gegen seine ganze

⁴ Bernhard wurde 1942 von seiner Mutter in eine Erziehungsanstalt in Saalfeld/Thüringen geschickt und besuchte ab Herbst 1943 die Salzburger Hauptschule, wobei er in einem NS-Schülerheim untergebracht war.

Existenz entworfene[n], *niederträchtig gegen seinen Geist* gebaute[n] Kerker" des Internats (AP 1: 11) in den "Keller" (AP 2: Titel) eines Lebensmittelhändlers, wo der 15-Jährige eine kaufmännische Lehre antritt.

Diese Entscheidung für einen Lebensweg in "entgegengesetzter Richtung", die Bernhard auf wenigen Seiten über zwanzig Mal beschwört (vgl. ebd.: 7 f., 14 ff.), zeitigt zwar zunächst die gewünschten Ergebnisse. Der Jugendliche sieht durch die Lehre seinen Realitätssinn geschärft und findet nebenher auch noch Zeit für den vom Großvater mütterlicherseits – seinem Leitbild und Vaterersatz – geförderten Musik- und Gesangsunterricht, kann also seine kreativen Neigungen mit der Erfahrung nützlicher Tätigkeit verknüpfen.

Zugleich resultiert aus dem ständigen Wechsel zwischen der feingeistigen Musikkultur und der proletarisch geprägten Vorstadtwelt des Kaufmannsladens jedoch eine starke psychische Anspannung. Zusammen mit dem ungesunden Kellerleben mag dies mit zu der schweren Lungenkrankheit beigetragen haben, die bei Bernhard in seinem 18. Lebensjahr ausbricht und an deren Folgen er zeitlebens zu leiden haben sollte.

Frühe Berührung mit Krankheit und Tod

Die Erfahrung der Krankheit selbst ist zwar zweifellos dem persönlich-existenziellen Bereich zuzurechnen: Vier Jahre lang mit dem Tode ringend und dabei mehrfach von den Ärzten aufgegeben, entwickelt der Heranwachsende einen intensiven Sinn für das Zum-Tode-Sein des Menschen. Der Verlauf der Krankheit ist

jedoch untrennbar mit den soziohistorischen Umständen der Nachkriegszeit verbunden.⁵

So hätte der Jugendliche viel früher geheilt sein können, wenn bei seiner Behandlung mehr Sorgfalt an den Tag gelegt worden wäre. Dies gilt bereits für den nachlässigen Umgang mit der anfänglichen Rippenfellentzündung, insbesondere aber für die nach deren Überwindung erfolgte Einweisung in ein "sogenanntes Erholungsheim" für "an den Atmungsorganen Erkrankte" (AP 3: 74, 84). Dieses entpuppt sich als Sterbeheim für die von der Krankenhausleitung "*aufgegebenen Fälle*" (ebd.: 84), in dem der geschwächte Organismus des 18-Jährigen sich zusätzlich mit Tuberkulose infiziert.

Die Erfahrung der aus dem allgemeinen Zum-Tode-Sein des Menschen resultierenden Absurdität des Daseins verbindet sich bei dem Kranken mit dem Erlebnis der – so der Titel des vierten Teils der autobiographischen Prosa – "Kälte" seiner Umgebung. Das Gefühl der "Isolation" (Untertitel), das ihn in der "Lungenheilstätte Grafenhof", in die er nun eingewiesen wird (AP 3: 101; AP 4: 7 ff.), mehr und mehr ausfüllt, erhält so neben einem existenziellen auch einen sozialen Aspekt. Letzterer bezieht sich auf die Gleichgültigkeit der Mitmenschen seiner Krankheit und seinem möglichen Tod gegenüber.

Analog gilt dies auch für das Gefühl der Verlassenheit. Auch dieses ist zum einen biographisch bestimmt: In die Zeit der Krankheit fallen der Tod des Großvaters und der Mutter. Zum anderen wurzelt es jedoch in der Erfahrung des Ausgeliefertseins an anonyme

⁵ Auf der metaphorischen Ebene drückt sich dies in den Bildern der Atemnot aus, mit denen Bernhard später das Gefühl der geistigen Erstickung in den "Kerkern" der staatlichen Erziehungsanstalten beschrieb.

Instanzen und schicksalhafte Entwicklungsverläufe. Als Gründe für seine damalige Verzweiflung nennt Bernhard denn auch in einem Atemzug "den Krieg und seine Folgen, die Krankheit des Großvaters, den Tod des Großvaters, meine Krankheit, die Krankheit der Mutter, die Verzweiflung aller Meinigen, ihre bedrückenden Lebensumstände" (AP 4: 42).

2. Die Gestaltung des Absurden in Bernhards Prosa der 1960er Jahre

2.1. Das "Entsetzliche" in Bernhards früher Prosa

Die Todesverfallenheit des Lebendigen

Bernhards Prosa der 1960er Jahre ist deutlich von den Erfahrungen geprägt, die er später in seiner autobiographischen Prosa beschrieben hat. In ihr 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 eigenem Bekunden sein "Lieblingsbuch" (vgl. TBP 187 ff.) – kreist um das Schicksal zweier etwa 20 Jahre alter Brüder⁶, 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 – von denen der ältere als Ich-Erzähler fungiert – 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.

Daraufhin begibt sich der Erzähler nach Aldrans, wo sein Onkel in einem ausgedehnten Waldstück Forstwirtschaft betreibt.⁷ Sein Versuch, sich in die Gemeinschaft der Holzfäller einzu-

⁶ 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 (vgl. die eingehendere Analyse des Motivs am Beispiel von *Amras* in Kap. 2.3.).

⁷ Der darauf folgende zweite Teil der Erzählung unterscheidet sich von dem ersten formal dadurch, 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.

gliedern 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 kaleidoskopische 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.

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)⁸, wird in allen drei oben genannten 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).⁹

⁸ 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 einzig mögliche Weg" (AP 4: 46).

⁹ 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, welches das Totenhemd des

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.¹⁰ Hierauf verweist 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".¹¹ 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

Sohnes, eines auf Abwege geratenen Dorfschullehrers, wie eine stumme Aufforderung im Hausflur aufhängt (V 52).

¹⁰ Zu den Kierkegaard-Bezügen in Bernhards Werk vgl. genauer Abschnitt 2.3. sowie Schmidinger (1999); Holm (2023). Für Bernhards Dramen findet sich hierzu eine eingehende Analyse in Klug (1991: 59 ff.).

¹¹ Zu den biographischen Hintergründen des Erstickungsbildes vgl. das erste Kapitel.

aus[zu]löschen" (ebd.)¹², erfüllt ihn in einem solchen Maße, dass er schließlich sogar bekennt, der "Selbstmord" sei seine "Natur" (F 311).¹³

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, bewege er sich fortwährend in einer kranken Welt unter kranken Menschen, Individuen; auch wenn diese Welt vorgebe, vortäusche, eine

¹² Der Gedanke der "Auslöschung" zieht sich durch Bernhards gesamtes Oeuvre hindurch und ist auch der Titel des letzten zu seinen Lebzeiten veröffentlichten längeren Prosawerks (vgl. 2.4. und Kapitel 5).

¹³ 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).

gesunde zu sein, sei sie doch immer eine kranke und die Menschen, Individuen, auch die sogenannten gesunden, immer krank." (V 14)¹⁴

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 anrühren 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 (vgl. hierzu auch 2.4.).

¹⁴ 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 (vgl. das ausführliche Zitat aus *Die Krankheit zum Tode* zu Beginn von Abschnitt 2.3.). 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.

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 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 Grenadieren 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 1965¹⁵ – 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 Umgebung zeigen zu können, in ein anderes Licht. Aufschlussreich ist dabei die Begründung, die der

¹⁵ Hans 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 Erzählensammlung *An der Baumgrenze*.

Erzähler hierfür gibt: Der Spaziergang biete ihm "eine willkommene Ablenkung von dem Grauenhaften des Unglücks" und "überhaupt von mir selbst" (E 2: 84).

Die 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 "Gräuel" (88), deren Zeuge er einst war, offenbart wird, wird jedoch zugleich der Umgang des Erzählers mit der Lebensgeschichte des Vaters problematisiert.

Die Bereitwilligkeit, mit welcher 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 "Gräuel", die das vor-malige "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 von einem Paradies in eine Hölle deuten. Vor diesem Hintergrund wirkt die theoretische Beschäftigung des Erzählers mit sozialistischen Utopien als zwanghafte Flucht vor einer gesellschaftlichen Realität, in der die Utopie nur in der Weise ihrer Negierung und brutalen Unterdrückung existiert.¹⁶ 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

¹⁶ 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, Räte-System und Rosa Luxemburg (88), die alle auf ihre Weise das Scheitern der sozialistisch-pazifistischen Ideale an der militäristischen Wirklichkeit bezeugen. Aufschlussreich ist im gegebenen Zusammenhang insbesondere die Beschäftigung des Erzählers "mit der Wirkung Karl Liebknechts" (79), der nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs als einziger Abgeordneter im Reichstag gegen die Bewilligung der Kriegskredite gestimmt hatte.

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 der 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 absurden Raums", von denen Wolfgang Hildesheimer 1967 in seinen Frankfurter Vorlesungen über die Literatur des Absurden gesprochen hat (FV 59), nimmt die Natur bei Bernhard demnach fraglos eine herausragende Position ein. Dies erscheint insofern folgerichtig, als in ihr der Charakter der Welt als einer 'sich selbst vernichtenden' (V 53) "am allerreinsten" (V 66) zum Ausdruck 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 "heillosen 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 'heillos' verloren.

Noch deutlicher tritt die Spiegelung der Sinnleere und Orientierungslosigkeit des menschlichen Daseins in der Natur kurz darauf in einer Passage zutage, in der die Wirkung des Föhns auf Flora, Fauna und Menschen beschrieben wird:

"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 Gehirngefüge, 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 Schöнем, Fremdem und Vertrautem.

Das Nebeneinander des nicht Zusammengehörenden wird dabei auch durch den überwiegend parataktischen Satzbau betont.¹⁷ Daneben wird der Verlust rationaler Ordnungskriterien auch durch anthropomorphe Darstellungsformen (wie im Falle der als "Gehirngefüge" beschriebenen Berge) und surrealistische Verfremdungstechniken¹⁸ vor Augen geführt.

2.2. Lächerlichkeit, Schlaflosigkeit, Einsamkeit und Finsternis: Die Symptome des absurden Daseins bei Bernhard

"Das Lächerliche an den Menschen (...) ist ihre totale Unfähigkeit, lächerlich zu sein."

Sich gegen die Atmosphäre heillosen 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

¹⁷ Dadurch ergeben sich hier auch Parallelen zur expressionistischen Simultaneitätstechnik, wie sie u.a. Jakob van Hoddis und Alfred Lichtenstein in ihren Gedichten angewendet haben.

¹⁸ 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.

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 Albert Camus', dem Schweigen der Welt zum Trotz auf ihrem Bedürfnis nach Sinn insistieren (vgl. die Einführung). Bernhards Protagonisten durchleben 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 Brüder 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 der Zeit im Wartezimmer im Geiste 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 dabei ein 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 ...) (...)

*Ich war eine ungeheuere Anzahl von Existenzen, eine ungeheuere Anzahl verheerender, alles bedeutender Existenz**möglichkeiten** ... die gehende und die anscheinend gehende, hüpfende, springende, blitzartig stehenbleibende, halb verrückte ... ich bin alle existierenden Existenzen zusammen gewesen, **ich bin** gewesen ..." (A 60 f.)*

Das in der Föhnbeschreibung aus *Frost* auf die äußere Realität projizierte Auseinanderbrechen der Welt (s.o.) wird hier auf der Ebene des inneren Erlebens gestaltet. An die Stelle des Ichs tritt "eine ungeheuere Anzahl von Existenzen", die der Einzelne zwar alle gleichzeitig 'ist', aber nur durch "höchstmögliche Symmetriespannung" (61) in seiner Vorstellung zusammenbinden kann.

Mit dem – formal durch den elliptischen Stil und die Auslassungspunkte verdeutlichten – "Zerbröckeln" der "Begriffswelt" (61) macht der Erzähler einerseits "*mich* lächerlich, mich durch mich lächerlich" (60) – denn sein in vielfältige "Existenzmöglichkeiten" zerfallendes Ich widerspricht der Alltagswahrnehmung und gilt aus deren Perspektive daher als "verrückt" (ebd.).

Andererseits vollzieht er jedoch gerade mit dem gelebten Zerfall die faktische Realität in seinem eigenen Leben nach. So entspricht der 'verhexte Versuch' (ebd.), sich selbst als Nebeneinander verschiedener Existenzen wahrzunehmen, dem Wesen der "sich ständig vergrößernden und ständig verkleinernden Welt" mit ihren "immerfort gleichzeitig existierenden, immerfort gleichzeitig wechselnden Menschengesichter[n]". Gerade durch seine scheinbare "Lächerlichkeit" gelingt es dem Erzähler folglich, sich mit der "Natur (...) in Einklang zu bringen" (ebd.).

Darüber hinaus 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 thematisiert 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, welche "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 zutage. 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.¹⁹

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 Sinnsuche und dem "explosiven Aufschrei der Lächerlichkeit" (F 137), der ihnen die Sinnlosigkeit ihrer Existenz vor Augen führt. Wie die Verzweiflung erscheint daher 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 aus dieser Perspektive 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 gesehen, obwohl an den meisten Menschen, die ich sehe, alles lächerlich **ist**."* (V 174)

"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

¹⁹ Dass Bernhard als Hintergrundszenerie für die Exemplifizierung existenziell und sozial bedingter Verlassenheit eine Arztpraxis wählt, ist natürlich auch biographisch bedingt (vgl. Kapitel 1).

"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"²⁰ (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.²¹

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) zutage. 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:

²⁰ "Realitätenhändler" ist der österreichische Ausdruck für Grundstücks- bzw. Immobilienmakler.

²¹ Auch Strauch verursacht seine Schlaflosigkeit einen "so unvorstellbare[n] Schmerz (...), der von meinem Kopfe ausgeht, dass ich es gar nicht sagen kann" (F 316).

*"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.)*

Die Schlaflosigkeit lässt sich damit als eine Art Kainsmal ansehen, das die 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 Nachtlektüre des Protagonisten hin, bei der es sich um Kierkegaards *Furcht und Zittern* und *Entweder – Oder* handelt (E 2: 50).²² 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 welche 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

²² Auf die Kierkegaard-Bezüge in Bernhards Werk wird weiter unten noch genauer eingegangen (vgl. u.a. Abschnitt 2.3.).

sich gehandelt hat" (50). Auch die Tatsache, dass er an seiner neuen Stelle "schon jetzt, nach aller kürzester 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 Jagdhauses 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 *Drei Tage* (1970), einem später als Monolog veröffentlichten Filminterview, "das Bewusstsein, das man aus sich nicht herauskann" und "sich nur allein entwickeln" könne, als zentrale Erfahrung seiner Kindheit. Trotz aller negativen Erleb-

nisse, 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 selbstferfundene" Musik "allein zur Selbstbefriedigung" spielt (AP 1: 38). Dies wird für ihn zur "einzige[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 unsern 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).*²³

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

²³ 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)

Geistesprodukt" (Kw 62). Dem entspricht auch, dass er ausgerechnet 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* als Begleitererscheinung 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 mitnehmen. 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.²⁴ Zum Zweck der vollständigen Konzentration auf die Arbeit an seiner Studie hält er nicht nur seine Halbschwester als Dienerin²⁵, 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*.

Diese Angst geht andererseits 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 ge-

²⁴ Dass dies von dem Arzt geleugnet wird, ist offenbar lediglich ein Mittel, um die Wirkung dieser Rücksichtslosigkeit zu verstärken.

²⁵ Dies ist eine weitere Parallele zum *Kalkwerk*: Die Frau des Protagonisten ist darin zugleich seine Halbschwester (vgl. Kw 16).

schlossen" (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 Vernichtung 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 mit der Einsicht in die Unmöglichkeit einher, einen adäquaten Ausdruck für das Nichts zu finden – das sich, seiner Natur entsprechend, 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.²⁶

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).

2.3. *Amras* als Beispiel für philosophische Hintergrundkonzepte von Bernhards Werk

Kierkegaard-Bezüge in der Erzählung

In *Frost und Verstörung* ist der Gedanke an Selbstmord zwar beständig präsent. Seine tatsächliche Ausführung wird jedoch nur

²⁶ 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)

angedeutet.²⁷ In *Amras* dagegen manifestiert sich eine "Familienverschwörung" (A 7) gleich in einem regelrechten "Selbstmordkomplott" (31). Der Freitod ist hier nicht nur eine Vorstellung, sondern konkretisiert sich zur Tat.

Das Schlüsselwort für das Verständnis des Freitods ist dabei der für Bernhards Werk allgemein zentrale²⁸, in *Amras* aber besonders häufig auftretende Begriff "Todeskrankheit", der hier in teilweise beschwörend wirkender Weise wiederholt wird. So führt der Erzähler etwa zu der Situation kurz vor dem endgültigen Entschluss der Familie zum gemeinsamen Selbstmord aus:

"Unser aller Leben war durch die Todeskrankheiten der Mutter und des Bruders unerträglich geworden, wenn ein Mensch weiß, was solche Krankheiten ständig verursachen ... die nicht mehr zu heilen sind ... Und Walters Todeskrankheit, die doppelte Todeskrankheit, die Todeskrankheit der Mutter und seine Todeskrankheit zusammen (...) Naturgemäß war uns bald nichts als der Selbstmord geblieben, der uns alle vier ausrottende, liquidierende ..." (A 31 f.; vgl. auch A 62)

Der Begriff "Todeskrankheit" bezieht sich hier zunächst auf die realen Erkrankungen der an Epilepsie leidenden, bettlägerigen

²⁷ Frost endet mit einer Zeitungsnotiz, wonach "der Berufslose G. Strauch aus W. (...) im Gemeindegebiet von Weng abgängig" sei und "wegen der starken Schneefälle" nicht weiter gesucht werden könne (F 316). Ob er sich selbst das Leben genommen oder im Zustand äußerster Geistesverwirrtheit – wie er durch die kurz zuvor von ihm beschriebenen unerträglichen Kopfschmerzen angedeutet wird – vom Weg abgekommen ist, bleibt offen.

²⁸ Vgl. etwa die Charakterisierung der Geistesgestörtheit des Fürsten Saurau als "Todeskrankheit (...), an der jeder stirbt, ohne Ausnahme" (V 118).

Mutter und des von derselben Krankheit betroffenen Bruders. Seine Wahl erscheint allerdings insofern nicht ganz angemessen, als die Epilepsie ja keinesfalls zwingend tödlich verlaufen muss.²⁹ Hinzu kommt, dass der Erzähler den Terminus auch in Bezug auf die Patienten des Arztes, bei dem sein Bruder in Behandlung ist, verwendet, obwohl er gar nicht weiß, an was für Krankheiten diese leiden (A 51).

Nicht nur durch die Analogie der Wortbildung, sondern auch inhaltlich erinnert der Begriff "Todeskrankheit" daher an das philosophische Konstrukt der "Krankheit zum Tode", mit der Kierkegaard die existenzielle Verzweiflung umschreibt. Der dänische Philosoph versteht hierunter eine "Krankheit des Geistes" (KzT 22), "bei der das Letzte der Tod ist und der Tod das Letzte ist" (KzT 17), den Betreffenden also jede Hoffnung auf eine wie auch immer geartete Transzendenz versagt bleibt.

Besonders deutlich treten die Kierkegaard-Bezüge zutage, wenn dem Erzähler die Patienten im Wartezimmer des Arztes "in der Unkenntnis (...) ihrer Todeskrankheiten versunken" zu sein scheinen (A 51). In diesen Worten klingt unverkennbar Kierkegaards Bestimmung der "Krankheit zum Tode" als einer Krankheit an, an der jeder Menschen leide, unabhängig davon, ob er dies wisse oder nicht:

"Wie der Arzt wohl sagen kann, dass vielleicht nicht ein einziger Mensch lebt, der ganz gesund ist, so könnte man, wenn

²⁹ Die Tatsache, dass Bernhard eigens eine – angeblich immer tödlich verlaufende – "Tiroler Epilepsie" erfindet, verstärkt zweifellos den symbolischen Charakter der "nur in Tirol bekannte[n] Epilepsie" (A 13), von der in *Amras* die Rede ist.

man den Menschen recht konnte, sagen, nicht ein einziger Mensch lebe, ohne dass er doch etwas verzweifelt sei, ohne dass doch im Innersten eine Unruhe wohne, ein Unfrieden, eine Disharmonie, eine Angst vor etwas Unbekanntem oder vor etwas, womit er nicht einmal Bekanntschaft zu machen wagt, eine Angst vor einer Möglichkeit des Daseins oder eine Angst vor sich selbst, so dass er doch, wie der Arzt davon redet, man laufe mit einer Krankheit im Leibe herum, mit einer Krankheit geht, herumläuft und an einer Krankheit des Geistes trägt, die ein einzelnes Mal blitzartig durch eine ihm selbst unerklärliche Angst verrät, dass sie in ihm steckt." (KzT 21 f.)

Wie bei Kierkegaard erscheint auch in *Amras* folgerichtig das bewusste Ergreifen der Verzweiflung als existenzielle Notwendigkeit, da dies die einzige Möglichkeit darstellt, der Verzweiflung Herr zu werden.

Kierkegaard spricht in dem Zusammenhang von einer der Verzweiflung innewohnenden Dialektik, die zur Folge habe, dass gerade der bewusst Verzweiflende die Verzweiflung überwinden könne. Denn insofern die Verzweiflung der menschlichen Existenz als beständige Möglichkeit inhärent ist, ist "Nichtverzweifeltsein" nur als "vernichtete Möglichkeit (...), es sein zu können", denkbar, d.h. dadurch, dass man "in jedem Augenblick die Möglichkeit zu-nichte" macht (KzT 15).

Die Verzweiflung ist demnach Kierkegaard zufolge auch bei den Nichtverzweifelten als unterschwelliges Daseinsgefühl präsent. Anstatt den Geist auf den Umgang mit ihr zu richten, wird jedoch alle geistige Anstrengung auf ihre Verdrängung verwandt. Der einzige Ausweg hieraus ist das bewusste Annehmen der Ver-

zweiflung. Geschieht dies, so manifestiert sich nach Kierkegaard gerade in der Verzweiflung

"der Vorzug des Menschen gegenüber dem Tier, und dieser Vorzug zeichnet ihn noch ganz anders aus als der aufrechte Gang, denn sie deutet auf die unendliche Aufgerichtetheit oder Erhabenheit, dass er Geist ist" (KzT 14 f.)

Anklänge an diese Überlegungen finden sich in *Amras* u.a. dort, wo der Erzähler von der "Trauer, die vom Verstand gelenkt ist", spricht (A 17) oder die "Traurigkeiten Walters" mit dessen "zu hohe[r] Intelligenz" in Verbindung bringt (A 62). Auch wenn er im Kontext einer kontemplativen nächtlichen Betrachtung der "Himmelserscheinungen" vom "Vorteil der Sterblichkeit" spricht, durch die er und sein Bruder "in die Schöpfungsvorgänge" "eingeweiht" worden seien (A 29 f.), ergeben sich Parallelen zu Kierkegaards Sicht des menschlichen Geistes. Denn dieser erhält für den dänischen Denker ja gerade aus der Verzweiflung über das eigene Zum-Tode-Sein seine spezifische Struktur.

Im Sinne Kierkegaards deuten ließen sich schließlich auch "die höchsten Augenblicke", von denen der Erzähler in *Amras* berichtet. Diese Augenblicke, in denen er und Walter sich in einem solchen Grade eins fühlen mit der Schöpfung, dass sie sich ("selbst Wasser, Gestein") als Teil der sie umgebenden Materie empfinden, werden gleichzeitig als "die kürzesten, überhaupt aller kürzeste[n] Augenblicke" charakterisiert (A 30).

Dies entspricht Kierkegaards Denken insofern, als seine Bindung des "Nichtverzweifeltsein[s]" an das 'Zunichtemachen' der Verzweiflung "in jedem Augenblick" (KzT 15, s.o.) impliziert, dass das

vollendete Nichtverzweifeltsein faktisch nur als utopische Grenze der Verzweiflung denkbar ist.

Schopenhauer-Bezüge in Amras

Die zitierte Stelle aus *Amras* weist daneben auch Bezüge zur Philosophie Arthur Schopenhauers auf, die Bernhard schon früh durch seinen Großvater vermittelt worden ist.³⁰ Diese philosophische Doppelcodierung lässt sich zunächst mit geistigen Verbindungen zwischen dem Denken Schopenhauers und Kierkegaards erklären.

So erscheint die Philosophie Schopenhauers, aus der Sicht Kierkegaards betrachtet, als eine einzige Beschreibung der "Krankheit zum Tode". Wenn Schopenhauer das menschliche Dasein als "ein stetes Hinstürzen der Gegenwart in die tote Vergangenheit, ein stetes Sterben" (WV 406) beschreibt, so entspricht das hierin zum

³⁰ In dem von Siegfried Unseld 1975 herausgegebenen Sammelband *Erste Leseerlebnisse* bezeichnet Bernhard Schopenhauers philosophisches Hauptwerk, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, als eines der beiden ersten Bücher, die er "heimlich und freiwillig im Arbeitszimmer meines Großvaters mütterlicherseits" gelesen habe und die "geistesentscheidend" für ihn gewesen seien (hier zit. nach dem Abdruck in TBL 33). Daneben erwähnt Bernhard hier noch die Gedichte Christian Wagners (1835 – 1918), die in ihren Anklängen an romantisch-pantheistische Vorstellungen und Gedanken der indischen Philosophie als Brücke zwischen der Philosophie Schopenhauers und dem literarischen Frühwerk Bernhards angesehen werden können. Analog dazu ist auch in dem Prosastück *Ja* (1978), das erkennbar autobiographische Züge aufweist, Schopenhauers Hauptwerk für den Protagonisten das "von frühester Jugend an (...) wichtigste aller philosophischen Bücher". Auch die Tatsache, dass er das Buch "aus der Bibliothek meines Großvaters mütterlicherseits geerbt" (*Ja* 65 f.) hat, ist als Parallele zu der Person Bernhards anzusehen. Für eine ausführliche Analyse der Schopenhauer-Rezeption bei Bernhard vgl. Jurdzinski (1984); Huber (1992); Atzert (1999).

Ausdruck kommende Existenzgefühl genau Kierkegaards Charakterisierung der Verzweiflung als einer "Krankheit des Geistes" (KzT 22), "bei der das Letzte der Tod ist und der Tod das Letzte ist" (KzT 17).

Kierkegaard freilich sah den einzigen Ausweg aus dieser Krankheit in der Hinwendung des Einzelnen zu seinem Selbst – was aufgrund seiner Konzeption des Selbst für ihn gleichbedeutend war mit dem Bekenntnis zu Gott. Nach Schopenhauer dagegen ist ein Ausbruch aus dem "Sklavendienste des Willens", der den Menschen beständig dazu zwingt, nach der – nie dauerhaften und damit nie endenden – Befriedigung von Bedürfnissen zu streben, allenfalls vorübergehend möglich. Die Voraussetzung hierfür ist ihm zufolge, dass es dem Einzelnen gelingt, sich "in den Zustand des reinen Erkennens zu versetzen". Diesen beschreibt er als

"reine Kontemplation, Aufgehen in der Anschauung, Verlieren ins Objekt, Vergessen aller Individualität, Aufhebung der dem Satz vom Grunde folgenden und nur Relationen fassenden Erkenntnisweise, wobei zugleich und unzertrennlich das angeschaute einzelne Ding zur Idee seiner Gattung, das erkennende Individuum zum reinen Subjekt des willenlosen Erkennens sich erhebt, und nun beide als solche nicht mehr im Strome der Zeit und aller anderen Relationen stehen." (WV 266 f.)

Eine solche "Seligkeit des willenlosen Anschauens" (ebd.: 268) evoziert auch der Erzähler in *Amras*, wenn er davon spricht, er und Walter seien "oft wirklich so hoch in der Sternbildanschauung" gewesen, dass sie sich selbst als "Wasser" und "Gestein" gefühlt hätten:

"Wir fühlten und wir begriffen ... wir schauten, nicht mehr auf Vermutungen angewiesen, auf die Berechnungen klaren Menschenverstandes ... in wie feiner, nicht kopfzerbrechender Schweigsamkeit konnten wir uns in solchen Augenblicken verständigen, uns erneuern ..." (A 30)

Deutlich tritt in diesen Worten ein nicht-rationales, mystisches Erkenntniskonzept zutage. Diesem steht auch Schopenhauer – hierin von fernöstlichem Gedankengut beeinflusst – nahe, wenn er die Notwendigkeit betont, sich ohne jedes "Buchwissen" auf das Erleben der Natur einzulassen (WV 268).

Das Absehen von dem Bezug des betrachteten Objekts "zu unserm Willen" (ebd.) geht dabei in beiden Fällen mit der Vorstellung einer völligen "Leere" des Geistes einher. Diese stellt zwar einerseits die Voraussetzung für eine uneingeschränkte Offenheit gegenüber dem umgebenden Sein dar, kann andererseits aber stets nur "sekundenlang" (A 30) anhalten, da sie andernfalls zur Auflösung der Persönlichkeit führen würde.

Spezifika der Philosophie-Rezeption Bernhards

Die Parallelität von Kierkegaard- und Schopenhauer-Bezügen zeigt, dass Bernhard von Kierkegaard zwar den psychologischen Detailreichtum und die Konsequenz, mit der dieser die Verzweiflung als eine "Krankheit zum Tode" beschreibt, nicht aber die von ihm hieraus gezogenen Schlussfolgerungen übernommen hat. Während für Kierkegaard die bewusste Verzweiflung nur dann sinnvoll ist, wenn sie den Einzelnen dazu bringt, sich zu seinem Selbst und damit zu Gott zu bekennen, liegt der Sinn der Ver-

zweiflung in *Amras* gerade darin, dass sie dem Einzelnen zur Einsicht in die Ausweglosigkeit seines Daseins verhilft.

Dies hat auch Konsequenzen für die Bewertung des Freitods. Für Kierkegaard zeugt dieser von einer fehlgeleiteten Verzweiflung. Gemäß seiner Konzeption des Geistes stellt der Selbstmord den Versuch dar, etwas Unzerstörbares – nämlich das Selbst, als Manifestation des Göttlichen bzw. des transzendenten Potenzials des menschlichen Daseins – zu zerstören.

In *Amras* dagegen erscheint der Selbstmord als logischer Endpunkt der Verzweiflung. Wenn der Erzähler am Ende feststellt, seine Verzweiflung sei bislang "nur eine Idee der Verzweiflung" gewesen (A 98), könnte man diese Äußerung insofern als implizite Kritik an Kierkegaards Verzweiflungskonzept verstehen. Denn darin soll der reale Abgrund der Existenz durch einen spekulativen "Sprung" in den Glauben (BA 58) überwunden werden. Wie u.a. Camus Kierkegaard vorgeworfen hat³¹, entspricht dies einem Ausweichen vor der existenziellen Verzweiflung: Der absurde Kern der Existenz wird durch eine ungewisse Jenseitshoffnung überdeckt.

Die Abschiedsbriefe des Erzählers an ihm nahestehende Personen, mit denen das Prosastück schließt, deuten folglich auch darauf hin, dass seine Verzweiflung mittlerweile über das Stadium der "Idee" hinausgewachsen ist. Seine "Selbstmordanwartschaft" (A 92)

³¹ Camus kritisiert den von Kierkegaard postulierten Ausweg aus der existenziellen Verzweiflung – mit dem dieser einen "Grund zur Hoffnung" in dem finde, was ihn "hilflos" mache (MS 32) – als "philosophischen Selbstmord" (MS 39).

scheint sich am Ende dem Stadium der Konkretisierung anzunähern.³²

Die "Todeskrankheiten" Walters und seiner Mutter lassen sich somit zwar – außer auf deren reale Krankheiten – auch auf die kierkegaardsche "Krankheit zum Tode" beziehen. Diese erhält hier jedoch insofern eine andere Bedeutung, als eine geistige Genesung ausgeschlossen ist.

Von entscheidender Bedeutung ist es dabei, dass die Krankheit Walters sich nach dem Tod der Eltern verschlimmert. So hebt der Erzähler in dem Zusammenhang zugleich hervor, er und sein Bruder hätten ihre "Kindheit (...) mit der Katastrophe verloren" (A 36). Der offene Ausbruch der "Todeskrankheit" erscheint damit als ein Produkt der bewussten Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz, wie sie mit dem Erwachsenwerden einhergeht. Der Tod der Eltern lässt sich demzufolge auch innerpsychisch – im Sinne des Erlangens von geistiger Autonomie – deuten.

Einer solchen Interpretation entsprechen auch die Anspielungen auf den biblischen Baum der Erkenntnis, die sich leitmotivisch durch *Amras* hindurchziehen. So wird an einer Stelle vermerkt, dass die Brüder in den "uns in Wahrheit verbotenen Apfelmärgen"

³² Faktisch bleibt das Ende der Erzählung freilich offen. Der Hinweis des Erzählers, er wolle sein Studium "in Zukunft nur noch *in mir selbst* betreiben" (A 99), lässt sich ebenso auf eine mystische Konzeption des Freitods wie auf die Notwendigkeit einer andauernden Versenkung ins eigene Innere – als einziger Möglichkeit, die eigene Verzweiflung ertragen zu können – deuten. Die Schlussbemerkung, "in den Irrenhäusern" herrschten "uns alle *beschämende* Zustände" (A 99), deutet darüber hinaus eine beginnende – oder von anderen als solche wahrgenommene – Geisteskrankheit an. Der Weggang aus Aldrans könnte damit auch als Flucht vor einer möglichen Zwangseinweisung in eine Irrenanstalt verstanden werden.

(A 46), die sich vor dem Turm erstrecken, spazieren gehen. Die Weisheit, die ihnen die verbotenen Früchte vermitteln, kann jedoch angesichts der alles andere als paradiesischen Kindheit, in welcher der Ausbruch der "Todeskrankheit" in Walter bereits angelegt war, nichts anderes als die "Weisheit der Fäulnis" (A 15) sein, die ihnen jede Lust auf weitere geistige Betätigung nimmt.

Auch die "Aufklärung", welche die Brüder im Turm durch ihren Onkel erfahren, fügt sich in dieses Bild. Oberflächlich betrifft diese zwar die finanziellen Verhältnisse der Familie. Die durch sie gewonnene Erkenntnis, "wie durchlöchert unser aller Existenz schon immer gewesen war" (A 32), kann jedoch zweifellos auch auf die allgemeine Struktur des menschlichen Daseins bezogen werden. Die Verschuldung der Eltern erscheint damit letztlich – zumal dieses Bild von Bernhard auch in anderen Werken in diesem Sinn verwendet wird (vgl. 4.2.) – als Chiffre für den progressiven Verfall alles Irdischen.

Hierzu passt auch, dass der Tod in den "Sätze[n] Walters", die der Erzähler nach dessen Ableben an einen Bekannten schickt, eine zentrale Rolle spielt. Leben erscheint hier als ständiges Sterben ("Ich bin die Grenze, fortlaufend, *der Tod*"; A 65), durch das alles Leben grundsätzlich entwertet wird:

*"Der Tod beißt ganz einfach in **meine** Seele und lässt **mich** liegen."* (A 70)³³

³³ Das Bild lässt sich auch in Beziehung setzen zu den "verbotenen Apfelgärten" vor dem Turm (A 46) und der hierin anklingenden biblischen Symbolik, und zwar im Sinne einer Umkehr des Bildes vom die Erkenntnis "pflückenden" Menschen: Während in der Bibel der Genuss des Apfels durch Adam und Eva zwar auch zum Verlust des Paradieses führt, dabei aber immerhin noch einen Zugewinn an geistiger Autonomie mit sich

Das Eingesperrtsein im Turm erinnert vor diesem Hintergrund auch an das Turmsymbol im Märchen (etwa in *Rapunzel*), wo es nach psychoanalytischer Lesart auf die Latenzphase hindeutet.³⁴ Da die Brüder mit ihren jeweils fast 20 Jahren dieser vorpubertären Phase bereits entwachsen sind, wäre die Latenzphase hier freilich nicht im Sinne einer sexuellen Entwicklungsstufe zu verstehen. Vielmehr würde sich in ihr der allmähliche Übertritt in die bewusste Wahrnehmung der eigenen existenziellen Situation andeuten.

So gesehen, lässt der Turm auch an die Praxis der Initiationsriten bei Naturvölkern denken, in denen vielfach die vorübergehende Isolierung der Heranwachsenden von der Gemeinschaft eine zentrale Rolle spielt. Wenn der Turm allerdings als eine "vor dem Zugriff der Menschen schützende, vor den Blicken der immer nur aus dem Bösen handelnden und begreifenden Welt bewahrende und verbergende Zuflucht" beschrieben wird (A 7), so verkehrt dies den Sinn des Initiationsrituals in sein Gegenteil.

Während dieses Ritual die Heranwachsenden ja gerade dazu befähigen soll, ihren Platz in der Gemeinschaft zu finden, bewirkt in *Amras* der Aufenthalt im Turm gerade die endgültige Entfremdung von dieser. Wie die Versenkung in die "eigene (...) Geschichte" macht die Brüder auch das 'Sinnieren' über "die fremde, die

bringt, entfällt bei Bernhard – wo der Einzelne die Erkenntnis nicht selbst vom Baum "pflückt", sondern seinerseits der vom Tod Gepflückte (und dann gelangweilt Liegengelassene) ist – auch dieser tröstliche Aspekt noch. Die Erlangung der Erkenntnisfähigkeit führt damit lediglich zu einer bewussten Wahrnehmung der eigenen Verlorenheit.

³⁴ Vgl. zu dem Turmsymbol auch Tismar (1973: 113), der hier auch intertextuelle Bezüge zu Calderóns Drama *La vida es sueño* und dem *Mortello Tower* aus Joyces *Ulysses* sieht.

allgemeine (...) *große* Geschichte" "wahnsinnig" (A 9). Denn diese strahlt dieselbe Hoffnungslosigkeit aus wie ihre eigene, der progressiven Auflösung anheimgegebene Existenz.

Historische Konkretisierung der "Todeskrankheit"

Die "nur auf Zerstörung und Tod" (A 52) abzielende Zeit, in der die Brüder leben müssen, wird folglich andeutungsweise auch mit als Grund für das "Selbstmordkomplott" der Familie angeführt. Als der Erzähler – schon von den Schlaftabletten benebelt, die dem Vollzug des gemeinschaftlichen Selbstmords dienen sollen – "vom Zollamt herüber (...) Schritte" vernimmt, "immer mehr und mehr Schritte", ist es ihm, "als ob die Soldaten jetzt aufmarschierten" (A 19 f.).

Die hierdurch angedeutete Präsenz des geschichtlichen Grauens im Denken und Fühlen des Erzählers spiegelt sich darüber hinaus auch in der Wahrnehmung des im Turm "von der Decke der Schwarzen Küche herunterhängende[n] Rauchfleisch[s]" wider. Dieses weckt in den Brüdern den Eindruck "von Leichen, sich immer rhythmisch zufallenden Männerleichen" (A 33 f.).

Die Aussage des Erzählers, er werde "fortwährend in die Erinnerung, in die Erinnerung der Erinnerung verführt" (A 87), verweist daher nicht nur auf den Selbstmord seiner Eltern und seines Bruders. Vielmehr spiegelt sich darin auch die Gegenwart der historisch-allgemeinen Vergangenheit wider, wie sie nicht nur in *Amras* angedeutet, sondern auch in anderen um diese Zeit entstandenen Werken Bernhards thematisiert wird.

Die "Todeskrankheit" Walters erhält vor diesem Hintergrund einen zusätzlichen Bedeutungsaspekt. Seine Epilepsie ("Fallsucht"!)

erscheint nicht nur als Bild für den natürlichen Verfall des Körpers. Sie ist auch ein Resultat der den Brüdern – ihrer Empfindung nach – "dauernd Fallen stellende[n] Menschenansammlung" (A 48)³⁵, die in ihrer Anonymität auf die tendenziell destruktive Dynamik der menschlichen Geschichte verweist.

Wenn der Erzähler sich zu erinnern meint, dass sich kurz vor dem Selbstmord Walters in dessen Gesicht die "Verstörungen der Menschengesichter" (A 63) widergespiegelt hätten, so zeugt dies folglich nicht nur von den unmittelbaren Verletzungen, die den Brüdern von ihrer Umwelt zugefügt worden sind. Der Ausdruck bezieht sich vielmehr auch auf die Last der Geschichte, von der Walter sich mit seinem Selbstmord befreien wollte. Dem entspricht auch, dass der Erzähler in dem Zusammenhang von den "Todeskrankheiten Tirols" spricht, von denen er und Walter sich nicht hätten lösen können (A 62).

Der Selbstmord seines Bruders – wie schon der geplante Gemeinschaftstod der Familie – lässt sich damit auf den Versuch zurückführen, mit der 'Ausrottung' der eigenen Existenz zugleich das dieser innewohnende zerstörerische Potenzial zu 'liquidieren' (A 32). So begründet Walter seine Angst, das in der "Schwarzen Küche" hängende Messer anzufassen, auch damit, dass dieses "in seiner Hand nur zur 'Zufügung sonst nicht geschehenden Schmerzes' gebraucht" würde (A 34).

Erst vor diesem Hintergrund erschließt sich das Turmsymbol in seiner ganzen Ambivalenz. Zwar zieht Walter mit seinem Selbstmord die Konsequenz aus einer Ausweglosigkeit, zu deren Erkenntnis ihm der Aufenthalt im Turm verholfen hat. Gleichzeitig

³⁵ Konkret geht es hier um Erlebnisse der beiden Brüder auf dem Weg zu dem Walter behandelnden Arzt.

hat der Turm ihn und den Erzähler jedoch auch vor dem "Zugriff (...) der immer nur aus dem Bösen handelnden und begreifenden Welt" (A 7) bewahrt. Er trägt insofern auch Züge eines Elfenbeinturms, in den man sich vor der "bösen Welt" zurückziehen kann.

Diese Assoziation wird noch dadurch verstärkt, dass Walter – als Künstlernatur – die "schöne, die sogenannte erhabene Kunst" bevorzugt (A 20). Zwar fühlt er sich hauptsächlich zur Musik hingezogen, doch betätigt er sich auch als Schriftsteller. Dies belegen die Schriften, die sein Bruder nach seinem Tod an einen Bekannten schickt. Der von Walter gepflegte aphoristische Stil weist dabei deutliche Parallelen zu den Fragmenten des Novalis auf, denen auch das Motto der Erzählung³⁶ entnommen ist: "Das Wesen der Krankheit ist so dunkel als das Wesen des Lebens".³⁷

Anklänge an die Kunsttheorie der Romantik

Anklänge an die Kunsttheorie der Romantik ergeben sich in *Amras* nicht nur durch Walters Verknüpfung von Musik und Literatur – was an das romantische Ideal des Gesamtkunstwerks denken lässt. Auch die Selbstcharakterisierung des Erzählers, der sich und seinen Bruder als "*Feinde der Prosa*" bezeichnet, erinnert an die romantische Utopie einer über die Kunst zu schaffenden Gegenwelt.

³⁶ Auch dem vierten Teil seiner autobiographischen Prosa hat Bernhard ein Novalis-Motto vorangestellt: "Jede Krankheit kann man Seelenkrankheit nennen" (AP 4: 5).

³⁷ Die Verknüpfung von Musik und Literatur im künstlerischen Schaffen Walters verweist auch auf Bernhards eigenes literarisches Ideal, in dem die Musik eine zentrale Rolle spielt (vgl. 3.3.).

Seinen Bruder habe es ebenso wie ihn, so der Erzähler, "vor der geschwätzigen Literatur, vor dem dummen Erzählerischen, vor allem dem Geschichtsroman", geekelt (A 63). Ähnlich suchte die Romantik nach einer die Sprache transzendierenden Poesie. Als eine Art Musik in Worten sollte diese eine literarische Entsprechung darstellen zu der der Musik zugeschriebenen Fähigkeit, die Harmonie des Alls zum Klingen zu bringen.

Der Grund für die Bevorzugung dieser beiden Künste in der Romantik lag vor allem in der ihnen zugeschriebenen Kraft zur Verwandlung der Welt. In der Prosa sah man demgegenüber – soweit sie nicht vom Geist der Poesie durchdrungen war – eine bloß ab- und nachbildende Kunst.³⁸ Sie wurde darüber hinaus auch deshalb abgelehnt, weil sie als Widerspruch zur Dynamik der sich ständig neu erschaffenden Natur empfunden wurde.

Den eigenen Ausdruckswillen sah man eher durch einen fragmentarischen Stil verwirklicht, der die naturhafte Dynamik auch formal zum Ausdruck bringen sollte. Gepflegt wurde dieser nicht nur von dem Dichterphilosophen Novalis. Auch Friedrich Schlegel bediente sich in seinen ästhetischen Schriften dieser Ausdrucksform. Die Annäherung von Dichtung und Philosophie, die sich hierin manifestiert, wurde in der Kunsttheorie der Romantik ebenso programmatisch vertreten wie teilweise auch im philosophischen Idealismus.³⁹

³⁸ Als Anspielung hierauf lässt sich der in *Amras* von dem Erzähler bekundete Ekel vor dem Geschichtsroman – als dem klassischen Fall einer an der Nachzeichnung des Geschehenen (statt seiner Transformierung) orientierten Prosa – verstehen.

³⁹ Das berühmteste Beispiel hierfür ist das so genannte *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in dem es u.a. heißt: "Der Philosoph muss ebenso viel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter. Die Menschen

Die in *Amras* zitierten Satzfragmente Walters scheinen auf den ersten Blick nicht nur formal, sondern auch inhaltlich in der Tradition der Romantik zu stehen. So klingt etwa in einem Fragment wie "Alles Rhythmus: denkende Berge, denkende Flüsse ..." (A 64) Novalis' Gedanke der in den "Grundverhältnisse[n] der Natur" wirksamen "musikalischen Verhältnisse" (Zelinsky 1966: 29) an. Daneben erinnern die Sätze auch an das romantische Konzept des "Weltgeists" bzw. der "Weltseele". Insbesondere ist hier an das Werk Schellings und seine Anknüpfung an das naturphilosophisch orientierte Denken Spinozas zu denken.

Der in dem Fragment angedeutete Gedanke des Wirkens eines Geistes in der Natur wird jedoch kurz darauf wieder zurückgenommen, indem "das Natürliche" als "das Mechanische" bezeichnet und "die Gefühllosigkeit der Natur" herausgestellt wird (A 66 f.). Damit wird deutlich gemacht, dass die von dem Konzept eines "Weltgeists" implizierte Denk- und Empfindungsfähigkeit der Natur in Wahrheit nur auf Projektionen beruht. Die romantischen Anklänge in Walters Schriften erscheinen damit nur als nostalgisch-wehmütige Erinnerung an eine Utopie, die unter der

ohne ästhetischen Sinn sind unsre Buchstaben-Philosophen. Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie." Als Autor des *Systemprogramms* werden neben Schelling und Hegel (in dessen Handschrift das Manuskript überliefert ist) auch Hölderlin oder ein anonym gebliebener weiterer Autor vermutet (vgl. Bothe 1994: 65 f.). Das Zitat ist, in leicht angepasster Rechtschreibung, der Stuttgarter Ausgabe der Werke Friedrich Hölderlins entnommen (Bd. 4,1: 298). Zu der in der Romantik postulierten Verknüpfung von Dichtung und Philosophie vgl. ferner Schlegels *Athenäum-Fragmente* (Schlegel 1798: 129 ff.) sowie die Fragmente des Novalis, auf die in Abschnitt 3.3. noch näher eingegangen wird.

allgemeinen "Öde im Menschen, Öde in der Umwelt des Menschen" (A 68) begraben worden ist.

Als "öde" empfand auch Novalis nach dem Tod der von ihm verehrten Sophie von Kühn das Leben. Im Unterschied zu Bernhards fiktivem Künstler Walter, für den die Feststellung der "Öde" des Daseins das endgültige Urteil über den Weltzustand ist und bleibt, strebte Novalis in der Folge jedoch eine geistige Sublimierung seines Überdrußgefühls an. Das Ergebnis war eine Konzeption des Daseins, die in diesem nur ein Durchgangsstadium auf dem Weg zur Wiedervereinigung des Menschen mit dem Universum erblickte.

Angesichts der dem Durchgangsstadium anhaftenden Unvollkommenheit war dieses für Novalis notwendig mit Krankheit und Finsternis verbunden. Der irdischen Verfinsternung des Gemüts stellte er die Helligkeit des Lebens nach dem Tod gegenüber. Das sich aus diesem Gegensatz ergebende Leid wurde von Novalis ausdrücklich bejaht, da er in ihm gerade den Impuls für die sukzessive innere Befreiung von dem gegenwärtigen Stadium des Daseins sah.

Auf die Nähe dieser Gedanken zur Weltsicht der Gnostik – und mithin zu einer Deutung des Daseins, welche die gesamte Materie als von Gott abgefallen und deshalb zu ewiger Verdammnis verurteilt sieht – hat Hartmut Zelinsky in einer frühen Interpretation von *Amras* hingewiesen.⁴⁰ Anklänge an dieses Denken sind in

⁴⁰ Als Beleg führt Zelinsky die folgende Stelle aus Novalis' *Lehrlingen zu Sais* an: "Auch bleibe die Natur, so weit man käme, immer eine furchtbare Mühle des Todes: überall ungeheurer Umschwung, unauflösliche Wirbelkette, ein Reich der Gefräßigkeit, des tollsten Übermuts, eine unglückschwangere Unermesslichkeit; die wenigen lichten Punkte beleuchteten nur eine desto grausendere Nacht, und Schrecken aller Art müssten

Amras in der Tat unübersehbar. Dabei übertrifft das Werk allerdings noch den Skeptizismus der Gnostiker, indem es jede Hoffnung auf eine spätere Erlösung ausschließt.

Da die Poesie vor diesem Hintergrund nicht mehr dazu dienen kann, die Seele des Einzelnen mit den Schwingungen der Weltseele in Einklang zu bringen, werden die "poetischen" Tage in *Amras* als "die widernatürlichen Tage" bezeichnet. Denn es handelt sich bei ihnen um jene Tage, welche die 'Mechanik' und "Gefühllosigkeit" der Natur (s.o.) durchbrechen (A 68).

Die sinngebende menschliche Schöpfungskraft wird damit hier dem blinden Wirken der Natur entgegengesetzt. Dies steht in diametralem Gegensatz zum Denken der Romantiker, für die echte Schöpferkraft nur in der Annäherung an den in der Natur walten-den "Genius" zu erlangen war.

Die Gründe für diesen Verlust des Glaubens an das Wirken einer transzendenten Kraft in der Natur werden in den Schriften Walters nur angedeutet. So sieht er etwa "Religion *durch* Unendlichkeit" begründet, hebt im gleichen Atemzug aber hervor: Wie "die Zeitalter erloschen" seien, seien auch "die Religionen erloschen" (A 67).

Die hierin anklingende säkulare Zäsur lässt sich vor dem Hintergrund der oben erwähnten metaphorischen Verweise auf Kriegsgräuel auch auf die historisch konkrete "Zeit" beziehen, die zuletzt "überall, wo sich nur denken lässt, nur auf Zerstörung und Tod aus gewesen" sei (A 52 f.). Dies gilt analog auch für das kryptische

jeden Beobachter zur Gefühllosigkeit ängstigen. Wie ein Heiland stehe dem armen Menschengeschlechte der Tod zur Seite, denn ohne Tod wäre der Wahnsinnigste am glücklichsten" (zit. nach Zelinsky 1966: 27). Zu den Novalis-Bezügen im Werk Bernhards vgl. auch 3.3.

Fragment, in dem beklagt wird, dass "so viel von der Welt in uns zerstört ist" (A 68). Auch hier erscheint die Zerstörung des überlieferten Weltbildes als Folge der äußeren Zerstörungen.

Eine zusätzliche Deutungsperspektive ergibt sich dadurch, dass die von Walter in seinen Schriften thematisierte Romantisierung der Natur von seinem Bruder auch zur Charakterisierung der Persönlichkeit Walters herangezogen wird. Wie Walter davon spricht, "alles" sei "Rhythmus" (A 64; s.o.), merkt der Erzähler an, sein Bruder sei zwar "kranker" als er, zugleich aber von "viel kunstvollerer Natur, Harmonie" gewesen (A 21).

Die volle Bedeutung dieser Äußerung erschließt sich, wenn man sich das symbiotische Verhältnis zwischen den beiden Brüdern vor Augen hält. Beide sind so eng miteinander verbunden, dass sie zuweilen wie eine Person erscheinen. Dies ist etwa der Fall, wenn der Erzähler von der "doppelgehirnigen Einsamkeit" (A 15) spricht, in der sie im Turm miteinander gelebt hätten, oder wenn er seiner Empfindung Ausdruck verleiht, er und Walter seien im Wartezimmer des Arztes "eingeschränkt" gewesen "*auf uns zwei in uns*" (A 62).

Dass die Brüder dabei durchweg gegensätzliche Prinzipien repräsentieren, steht dem nicht entgegen, sondern verstärkt eher noch den Eindruck des 'Abhängig-Seins' (A 15) voneinander. So wird der die Musik liebende, sich künstlerisch betätigende Walter im Turm "von Tag zu Tag auch physiognomisch, in seiner Schweigsamkeit, Hautfarbe, Stimmgebung, seelische Reaktionen, Körperfunktionen betreffend" (A 14), seiner Mutter – von der er auch das "exzentrische Körperliche" (A 42) geerbt hat – "immer ähnlicher" (A 14).

Sein naturwissenschaftlich interessierter Bruder dagegen führt sein "Körperliches" auf seinen Vater zurück und betrachtet sich auch von seiner psychischen Grundstruktur her als Gegenteil seines Bruders. Während für diesen "alles *aus ihm*" gewesen sei, sei für ihn selbst "*nicht das allergeringste aus mir*" (A 42 f.).

Walter verkörpert demnach Kunst und Naturnähe, im Sinne des Strebens nach einem Leben im Einklang mit der Natur. Außerdem steht er für die weibliche Seite der Brüder sowie die hiermit assoziierten Aspekte der Innerlichkeit, der stärkeren Körperbezogenheit und des Harmoniestrebens – und in diesem weit gefassten Sinn für "das Mütterliche".

Demgegenüber repräsentiert sein Bruder in einem ebenso weit gefassten Sinn "das Väterliche": die Wissenschaft und das Streben nach der Erkenntnis dessen, was die Natur "im Innersten zusammenhält". Dem entspricht das hiermit assoziierte Streben nach Extrovertiertheit, Kontrolle der Körperfunktionen und Streitbarkeit.

In der Allgemeinheit der Gegensätze, die sich in den beiden Brüdern ausdrücken, spiegelt sich somit der "Rhythmus" des Seins, von dem Walter in seinen Schriften in Bezug auf die Natur spricht, auf der Ebene des Geistes wider. Gemeinsam erscheinen sie als "doppelte Spiegelbilder des Universums" (A 30) und eben deshalb auch wie Yin und Yang aneinander gebunden. Dies erklärt auch das scheinbare Paradoxon, wonach der "Quell" ihrer "Zuneigung" aus der Sicht des Erzählers in der "uns von Natur aus angeborene[n] Abneigung zueinander" zu suchen sei (A 41).

Die bipolare Struktur der Bruderbeziehung als Bild für die Krise des modernen Denkens

Die "Todeskrankheit" Walters erhält vor diesem Hintergrund insofern eine neue Bedeutungsdimension, als sie in direktem Bezug zu seiner – von der Mutter auf ihn übertragenen – "exzentrische[n]" Körperlichkeit zu stehen scheint. In Verbindung mit Walters Künstlernatur weckt die so angedeutete Charakterisierung der Epilepsie als 'weiblicher' Krankheit Assoziationen an die mystische Bedeutung, die dieser in der Antike teilweise zugeschrieben wurde.⁴¹ Die Bezeichnung der Epilepsie als "Todeskrankheit" verwies so auf eine besondere Sensibilität für die tieferen Zusammenhänge von Leben und Tod, wie sie der Persönlichkeit Walters – anders als der seines Bruders, des "*zur Todeskrankheit nicht geborenen* Wissenschaftlers" (A 94) – eignet.

Auf der anderen Seite deutet der Begriff "Todeskrankheit" – in seiner Kontrastierung mit der Gesundheit des Erzählers – jedoch auch auf eine fundamentale Störung des Gleichgewichts zwischen den von den beiden Brüdern repräsentierten Triebkräften des Seins hin. Welcher Art diese Störung ist, wird deutlich, wenn der Erzähler die Wahrnehmung des von der Küchendecke herabhängenden Rauchfleisches als "Männerleichen" durch ihn selbst und seinen Bruder darauf zurückführt, dass sie beide "zeitlebens in Hochgebirgsfiebern alles ausnahmslos zu *zer*fühlend und zu *zer*denkend" gehabt hätten (A 33 f.).

⁴¹ Insbesondere lässt die Krankheit an die ekstatischen Verkrampfungen denken, in denen sich nach antiker Überlieferung die Sibyllen gewunden haben, wenn sie von Apollon – dem Gott der Weissagung und der Musen – heimgesucht und so zu prophetischen Vorhersagen befähigt wurden.

Die Disharmonie im Verhältnis zwischen den beiden Brüdern erscheint so als Bild für eine Krise des modernen Denkens, die durch die einseitige Betonung des analytischen ("zergliedernden") Herangehens an die Zusammenhänge des Seins begründet ist. Die geistigen Höhenflüge der neuzeitlichen Wissenschaft (ihr "Hochgebirgsfieber") erhalten dabei in doppelter Hinsicht eine destruktive Akzentuierung.

So wird das Analysieren in *Amras* nicht nur als "Zerfühlen" bzw. "Zerdenken" – und damit als unmittelbar zerstörerisch – dargestellt, sondern auch bildlich mit Kriegsgräueln in Verbindung gebracht. Folglich ist es auch der wissenschaftlich orientierte Erzähler, der das Rauchfleisch zerteilt. Walter hingegen erfüllt "die ungemein feine, die 'philosophische Ziselierung'"⁴² auf der Klinge des dafür erforderlichen Messers mit solcher Angst, dass er sich dieses nicht anzufassen traut (A 34).

Die so angedeutete Störung des geistigen Gleichgewichts zwischen den beiden Brüdern (bzw. der von ihnen repräsentierten geistigen Prinzipien) spiegelt sich auch in der ambivalenten Einstellung des Erzählers gegenüber seinem Bruder wider. Einerseits fühlt er sich "*bis in den Tod*" mit diesem 'aneinandergekettet' (A 70) und lebt in der "Gewissheit, mit Walter zugrunde gehen zu müssen" (A 54). Andererseits bekundet er aber auch, dass "jede Hilfestellung für Walter" ihn schwäche (A 50).

Die Folge hiervon ist der Ausbruch in "ein unglaubliches Desertieren meinerseits, was meinen Bruder betrifft" (A 59), dessen der Erzähler sich selbst bezichtigt. Dies lässt sich zunächst auf die konkrete Situation beziehen, in der die Worte geäußert werden.

⁴² In die Klinge sind die Konturen der Augsburger Türme eingraviert.

Sie wären dann zu verstehen im Sinne einer imaginären Flucht vor der Realität des Wartezimmers, in dem der Erzähler mit Walter, inmitten der als feindlich empfundenen übrigen Kranken, darauf warten muss, zum Arzt vorgelassen zu werden.

Daneben verweist die Desertionsmetapher aber auch auf das Tun des Erzählers im Anschluss an den Arztbesuch, als er – weil er es "nicht mehr aushielt im Turm" (A 71) – Walter eine volle Stunde lang allein lässt. Angesichts der zuvor von ihm wahrgenommenen "*tödliche[n] Ruhe um Walter*" (ebd.) handelt es sich hier um eine Flucht vor seiner Verantwortung für den Bruder, die fast schon auf eine unbewusste Tötungsabsicht schließen lässt.

Hierauf verweisen auch die Gedanken, die dem Erzähler im Wartezimmer durch den Kopf schießen: Beim Blick "auf die halb geöffnete Ordinationstür des Internisten" kommt ihm die "Schwarze Küche" in den Sinn – also ausgerechnet jener Ort, wo das große Messer hängt, das in Walter stets "nur Irritierendes, ihn Erschreckendes, unglaublich Erschreckendes (...), ein fürchterliches Entsetzen" ausgelöst hat (A 36).

Natürlich ließe sich diese Assoziation auch mit der Besorgnis um Walter – für den der Arztbesuch etwas ähnlich Bedrohliches an sich hat wie das Rauchfleisch und das Messer in der "Schwarzen Küche" – erklären. Das Eingeständnis des Erzählers, er habe "an *diesem* unserem letzten gemeinsamen Nachmittag das Gefühl" gehabt, "dass mir mein Walter misstraute" (A 70), deutet jedoch auf eine Störung des Verhältnisses der beiden Brüder hin. Dem entspricht auch die als Grund für dieses Misstrauen angeführte Tatsache, dass Walter "am Vortag von seinem Sessel am Turmfenster kopfüber heruntergestürzt und zwei Stunden bewusstlos

geblieben" war (ebd.), weil der Erzähler zu spät nach ihm geschaut hatte.

Die mehrmalige gerichtsmedizinische Untersuchung der Leiche Walters (vgl. A 71 f.) lässt zudem Zweifel daran aufkommen, ob es sich hier um ein rein zufälliges Versäumnis gehandelt hat. Verdächtig erscheint auch das offenkundige Interesse des Erzählers an der Stützung der Selbstmordthese. So hebt er eigens "eine diesbezügliche kurze Notiz in einem Notizbuch Walters" hervor (A 72). Dies nährt die Vermutung, dass er den Tod des Bruders, wenn schon nicht willentlich herbeigeführt, so doch zumindest unbewusst gewollt und den Selbstmord deshalb wider besseres Wissen nicht verhindert hat.

Dass der Erzähler nach dem Tod Walters das Gefühl hat, nun sei "alles verfinstert (...), alles zerstört" (A 45), steht diesem Eindruck – angesichts seiner ambivalenten Einstellung zu seinem Bruder – keineswegs entgegen. Auch ließe sich argumentieren, dass er das Leben im "größten Schwierigkeitsgrad, in welchem zwei Menschen, die schmerzhaft zusammen sind, zu existieren ertragen können" (A 41), am Ende eben doch nicht mehr ertragen hat. Hierzu passt auch das Bekenntnis des Erzählers, dieser Zustand habe ihn ebenso wie seinen Bruder mit der Zeit 'entkräftet' (ebd.).

Insofern könnte man den – faktischen oder nur unbewusst gewollten – Brudermord im Sinne einer Verstärkung jener Tendenz deuten, die schon die Kindheit der beiden bestimmt hatte. Dann würde sich darin die endgültige Auflösung des zuvor schon brüchig gewordenen Gleichgewichts zwischen ihnen widerspiegeln.

In diesem Sinne ließe sich auch die Situation des Erzählers nach seinem Auszug aus dem Turm verstehen. Indem er hierdurch den letzten Rest an Geborgenheit bewusst aufgibt, erfährt er selbst

jene "Öde" (A 68), die für seinen Bruder schon während der Zeit ihres gemeinsamen Lebens im Turm bestimmend war. Erst jetzt nimmt er den "in so vielen Gestalten, dass einen fröstelt, auftretende[n] und jedem alle möglichen Vorschläge machende[n] Tod" (A 91) in seiner Allgegenwart wahr.⁴³ Und erst jetzt empfindet er folglich auch jene existenzielle Einsamkeit, an der sein Bruder zerbrochen ist:

"Ich habe nur immer geglaubt, allein zu sein, ich bin nie allein gewesen ... erst jetzt bin ich wirklich allein ..." (A 76)

In seiner Einsamkeit unterhält er sich nun "aus Furcht" sogar "mit dem Echo, das ich erzeuge". Dabei muss er allerdings feststellen, dass in seinem Alleinsein "mit der Stimme, die mir gehört und die nicht gehört wird, (...) nichts vertrauenerweckend" ist (A 92).

Angesichts des der Erzählung vorangestellten Novalis-Mottos könnte die Entwicklung des Erzählers auch vor dem Hintergrund der Philosophie und Dichtungstheorie der Romantik gedeutet werden. Das stumpfsinnig-angstvolle Weiterleben des Erzählers ließe sich dabei zu dem Scheitern der romantischen Utopie einer von der Poesie durchdrungenen Universalwissenschaft in Beziehung setzen.

Auf dieses Scheitern verweisen auch innere Widersprüche in der von dem Erzähler gewählten Berichtsform. So verfasst er seinen Bericht anfangs zwar in einem auf logisches Überlegen und analy-

⁴³ Die Beschwörung der Allgegenwart des Todes erfolgt in einer der für Bernhard typischen grotesken Metaphernreihungen (vgl. A 91: "der von der Bahnstation heraufkommende, der von Wilten herüberkommende, von den Lärchen heruntersteigende, aus der Luft gekommene, im Forsthaus ansässige Tod").

tisches "Über-" und "Unterordnen" der Gedanken hindeutenden hypotaktischen Satzbau. Dem steht jedoch nicht nur das auf der Inhaltsebene immer wieder angedeutete romantische Einheitsstreben entgegen.⁴⁴ Vielmehr deuten auch die zahlreichen Auslassungszeichen in und zwischen den einzelnen Satzgefügen an, dass der Bericht dem formal angedeuteten Ideal von Klarheit nicht gerecht wird (vgl. hierzu auch Sorg 1992: 56).

Nach dem Tod seines Bruders verwirft der Erzähler dieses Ideal folglich als dem Dasein unangemessen und bekennt sich zu der Wahrheit des Fragments:

*"Das Bewusstsein, dass du nichts bist als Fragmente, dass kurze und längere und längste Zeiten nichts als Fragmente sind ... dass die Dauer von Städten und Ländern nichts als Fragmente sind ... und die Erde Fragment ... dass die **ganze Entwicklung** Fragment ist ... die Vollkommenheit nicht ist ... dass die Fragmente entstanden sind und entstehen ... kein Weg, nur Ankünfte ..."* (A 78)

Umgekehrt stehen die Schriften Walters formal zwar der romantischen Ästhetik nahe, widerlegen diese jedoch inhaltlich, indem sie die Unerfüllbarkeit ihres Harmoniestrebens in der von "Zerstörung und Tod" bestimmten Gegenwart (A 53) aufzeigen. Darüber hinaus sind seine Schriften von Reflexionen über das komplexe Beziehungsgefüge von Mensch und Natur bestimmt, die

⁴⁴ Ein Beispiel dafür ist eine Passage, in welcher der Erzähler von seiner und seines Bruders 'Einweihung' in die "Schöpfungsvorgänge" berichtet (A 29 f.).

selbst wieder "zergliedernd" sind und damit dem Denken seines Bruders näher stehen, als es zunächst den Anschein hat.

Hinzu kommt, dass Walter in *Amras* in seinen zwar fragmentarischen, aber doch mit Bedacht zusammengestellten Sätzen präsent ist, während der Erzähler in jener sich beständig steigernden Sprunghaftigkeit der Gedanken auftritt, die sich seiner offenbar nach dem Tod seines Bruders bemächtigt hat. So entsteht der Eindruck, dass der vordergründig rationalere Erzähler weit eher zum Wahnsinn tendiert als sein sensiblerer Bruder, der sich eben aufgrund dieser Sensibilität der Abgründe in seinem Innern bewusst ist.

Nicht Walter, sondern der Erzähler weist denn auch schizoide Züge auf. Angedeutet werden diese in dem subjektiv erlebten Zerfall seines Ichs in "eine ungeheure Anzahl von Existenzen, eine ungeheure Anzahl verheerender, alles bedeutender Existenzmöglichkeiten" (A 61).

Übertragen auf die Gegensätze, welche die Brüder repräsentieren, ergibt sich so eine Umkehr der gewohnten Sichtweise. Nicht der künstlerisch veranlagte Walter, sondern sein der Poesie des Lebens entfremdeter Bruder weist hier eine Tendenz zur Geistesstörung auf.

Schon der "Genuss einer ungewöhnlichen Schärfe", den das in der "Schwarzen Küche" hängende Messer in dem Erzähler hervorruft (A 36), verweist auf die in ihrer Einseitigkeit selbstzerstörerische Kraft einer übergroßen 'Gedankenschärfe'. Dies findet in der "Verfinsterung" des Lebens des Erzählers nach dem Tod Walters seine Bestätigung. Denn diese "Verfinsterung" resultiert eben daraus, dass ihm das 'widernatürliche' Poetische abhanden

gekommen ist und er sich daher nun selbst auf "das Natürliche, das Mechanische in der Natur" reduziert sieht (A 67 f.).

Auf der innerpsychischen Ebene lässt sich der Auszug des Erzählers aus dem Turm auf das Ende der durch den Aufenthalt dort angedeuteten geistigen Latenzphase beziehen. Dies geht einher mit der bewussten Realisierung des Zum-Tode-Seins – worauf die intensive Auseinandersetzung des Erzählers mit dem Tod, die auf den Auszug aus dem Turm folgt, schließen lässt.⁴⁵

So betrachtet, ergibt sich auch ein tieferer Zusammenhang zwischen dem Gang des Erzählers zu den in Sichtweite des Turms campierenden "Zirkusleuten" (A 71) und dem zur gleichen Zeit erfolgenden Selbstmord seines Bruders. Denn die Kontaktaufnahme mit den "Zirkusleuten" deutet bereits voraus auf den späteren Versuch des Erzählers, sich in den "Zirkus" des Lebens zu integrieren. Der Selbstmord seines Bruders könnte damit auf die von ihm als schmerzlich empfundene 'Poesielosigkeit' seines Lebens in Aldrans und damit auf das Scheitern dieses Versuchs bezogen werden.

Auf der anderen Seite wird der Erzähler von seinen Arbeitskollegen – wohl nicht zuletzt aufgrund der Verfinsterung seines Gemüts, die von ihnen als störend bei der Bewältigung ihres Alltags empfunden wird – auch nicht akzeptiert.⁴⁶

⁴⁵ Die hierdurch implizierte Sichtweise Walters als eines Teils des Erzählers wird auch durch die häufige Verwendung des Possessivpronomens durch den Erzähler im Zusammenhang mit seinem Bruder ("mein Walter") nahegelegt (vgl. u.a. A 50 und 52).

⁴⁶ Das hierfür in *Amras* gewählte Bild – der Ausschluss vom gemeinsamen Kartenspiel (A 98) – wird von Bernhard auch in anderen Werken verwendet (am deutlichsten in dem Prosastück *Watten*, dessen Titel ein Kartenspiel bezeichnet).

Auch diese Entwicklung deutet sich bereits in den von Walter hinterlassenen Prosaskizzen an. Eine davon handelt von einem Schauspieler, der, als er in einem Theaterstück für Kinder einen bösen Zauberer spielt, von diesen erschlagen wird.⁴⁷ Darin lässt sich ein Bild für die Abneigung sehen, die denjenigen entgegenschlägt, die andere durch ihr Auftreten die "Öde" ihres eigenen Daseins spüren lassen. Dem entspricht auch die Charakterisierung des Zauberers als "böse (böseartige), undurchschaubare Gestalt, die das Gute, Durchschaubare zu zerstören oder wenigstens lächerlich zu machen hat" (A 66).⁴⁸

Der Schluss der Erzählung ließe sich vor diesem Hintergrund auch im Sinne eines erneuten Rückzugs des Erzählers aus der Gemeinschaft deuten: Die vorherige erzwungene Isolation im Turm wird nun freiwillig als Rahmenbedingung für das eigene Dasein gewählt.

Von hier aus ergibt sich auch eine autobiographische Deutungsperspektive. Denn Bernhard hatte sich ja nach der unfreiwilligen Isolation in der Tuberkuloseklinik (vgl. Kap. 1)⁴⁹ durch die Entscheidung für das Schreiben ebenfalls bewusst zu seinem Außenseitertum bekannt. Die Literatur mag ihm dabei in ähnlicher Weise als "vor dem Zugriff der Menschen schützende, vor den Blicken der immer nur aus dem Bösen handelnden und begrei-

⁴⁷ Als autobiographischer Hintergrund erscheint hier die Übernahme der Rolle eines Zauberers in einem Märchenstück von Klaus Gmeiner durch Thomas Bernhard. (Bernhard absolvierte von 1955 bis 1957 eine Ausbildung am Schauspielseminar des Mozarteums in Salzburg.)

⁴⁸ Dadurch erscheint das Prosastück natürlich auch als parabolische Darstellung der Künstlerexistenz.

⁴⁹ Bei seinem Aufenthalt dort war Bernhard – ebenso wie die beiden Brüder in *Amras* – annähernd 20 Jahre alt.

fenden Welt bewahrende und verbergende Zuflucht" (A 7) erschienen sein wie der Turm den beiden Brüdern in *Amras*.

2.4. Die Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit

Absurde Dialoge

Die in *Amras* konkret vollzogene 'Selbstaussrottung' (vgl. A 32) und in *Frost* angedeutete "Auslöschung" des eigenen Lebens (F 311) wird in *Verstörung* auch als geistige Notwendigkeit proklamiert. So stellt Fürst Saurau hier apodiktisch fest:

"Der Denkende hat immer mehr die Bilder aus seinem Gedächtnis zu entfernen. Sein Ziel ist erreicht, wenn in seinem Gehirn kein Bild mehr ist. Wenn die Darstellungsmöglichkeiten in seinem Gehirn erschöpft sind." (V 185)

Physische und geistige "Auslöschung" erscheinen damit eng aufeinander bezogen. Ein besonders eindrückliches Bild hierfür ist ein von dem Fürsten imaginiertes Schreiben seines Sohnes, in dem dieser davon berichtet, "acht Monate nach dem Selbstmord des Vaters (...) bereits alles ruiniert" zu haben (V 119). Die an sich schon beängstigende Antizipation des eigenen Selbstmords wird hier noch gesteigert durch die Vorwegnahme der Zerstörung des von dem Fürsten zu Lebzeiten Aufgebauten. Die "Auslöschung" der eigenen Existenz erhält dadurch etwas Endgültiges und Unversöhnliches.

Auf der anderen Seite erscheint die intensive Imagination der Auslöschung jedoch auch als Voraussetzung für das vollständige Sich-Lösen von dem alltäglichen Leben und damit auch von den

herkömmlichen Deutungsmustern der Existenz. Die scheinbar geistesgestörten Monologe der bernhardschen Protagonisten verbinden demnach Sprachkritik und -transzendenz miteinander. Sie enthüllen nicht nur die gestörten Strukturen der zwischenmenschlichen Kommunikation, in deren Rahmen "sich verständlich machen (...) unmöglich" ist (V 27; vgl. auch TBL 10). In ihrer Verweigerung gegenüber den herkömmlichen Konversationsformen ermöglichen sie vielmehr auch die Aufdeckung verschütteter Sinnzusammenhänge und damit eine neuartige sprachliche Abbildung der Wirklichkeit.

Ein Beispiel für ein solches bewusstes Ausweichen vor der konventionellen Realität und ihrer sprachlichen Repräsentation ist in *Verstörung* ein Dialog, in dem der Fürst von dem seine Besitzungen bedrohenden Hochwasser redet, während der Arzt sich an eine Schauspielaufführung erinnert. In den Worten des Fürsten, der dem Sohn des Arztes von dem Gespräch erzählt, klingt dieser Dialog wie ein für Außenstehende unverständliches Opernduett. So wird das bewusste Verlassen der Ebene der Alltagskommunikation hier besonders deutlich:

"Immer wieder hörte ich Ihren Herrn Vater, in meine endlose Hochwasserrederei hinein, das Schauspiel kommentieren. Das ist die unglaubliche Auffälligkeit gewesen (...), dass ich nämlich mit dem Fortschreiten der Zeit immer mehr und von nichts anderem mehr als vom Hochwasser gesprochen habe, Ihr Herr Vater von nichts anderem mehr als vom Schauspiel. Und immer lauter hat Ihr Herr Vater vom Schauspiel gesprochen, und immer lauter ich vom Hochwasser. Laut, gleich laut, gleichzeitig gleich laut, haben wir beide, Ihr Herr Vater von

einem ungeheuerlichen Schauspiel, ich von einem ungeheuerlichen Hochwasser gesprochen." (V 106)

Die "ungeheuerliche Irritation" (ebd.), die dieser absurde Dialog in dem Fürsten auslöst, ist hier also keineswegs negativ konnotiert. Vielmehr führt die scheinbar sinnlose Kommunikation in ihrer Überschreitung der konventionellen Sinnstrukturen gerade dazu, dass die "scheinbar völlig auseinander strebende[n] Vorgänge und Bildebenen", die von den Bereichen "Natur/Tod und Kunst" konstituiert werden, "schärferer Reflexion (...) als vermittelte Einheit" erkennbar werden (Sorg 1992: 77).

Die Wahrheit des Wahnsinns

Der Wahnsinn erscheint bei Bernhard damit als Vermittlungsform für im alltäglichen Denken und Handeln verborgene Zusammenhänge. Daneben ist er bei ihm aber auch allgemein eine Chiffre für das 'ganz Andere'⁵⁰, das er der Gesellschaft wie einen Zerrspiegel vorhält.

Was der Famulant in *Frost* über den Maler Strauch berichtet, lässt sich demnach auch allgemein auf die Erzählweise Bernhards beziehen. In ihrer Verweigerung gegenüber linearen Strukturen spiegelt sie die aus den Fugen geratene äußere Ordnung wider, lässt zugleich aber – eben hierdurch – die Möglichkeit einer neuen, sinnhaften Zusammensetzung des Auseinandergefallenen aufscheinen.

⁵⁰ Von hier aus ergeben sich auch Berührungspunkte zu Foucaults bahnbrechender Studie über "Wahnsinn und Gesellschaft" (vgl. Foucault 1961).

In diesem Sinne spricht der Famulant auch von dem für Strauchs Monologe charakteristischen "Doppelboden der Sprache", die "Hölle und Himmel" in sich vereine:

"Was mir zuerst zerrissen, zusammenhanglos schien, hat seine 'wirklich ungeheuren Zusammenhänge'; das Ganze ist eine alles erschreckende Worttransfusion in die Welt, in die Menschen hinein" (F 137).

Wie die Sprache Bernhards wirkt auch Strauchs Ausdrucksweise auf den ersten Blick "ver-rückt", im Sinne einer "Verrückung" der herkömmlichen Maßstäbe – denn sie verweigert sich dem gewohnten Realitätsbezug. Als "Herzmuskelsprache" bzw. "pulsgehirnwiderpochende" Sprache (ebd.) rührt sie jedoch an die Wurzeln des Daseins und bildet den in der Alltagssprache unsichtbaren Rhythmus des Lebens unmittelbar in sich ab. In Wahrheit verstellt sie damit den Zugang zur Realität nicht, sondern eröffnet ihn in einem tieferen Sinn.

Dass die Alltagssprache einen angemessenen Bezug zur Wirklichkeit schon deshalb verunmöglicht, weil sie von einem eingeschränkten Realitätsbegriff ausgeht, wird in *Verstörung* offen ausgesprochen. So beschreibt der Arzt die Federzeichnungen, die einer seiner ehemaligen Patienten, der verstorbene Dorflehrer, in seinen letzten Lebensjahren angefertigt hat, zwar als "surreal". Gleichzeitig merkt er jedoch, wie sein Sohn sich erinnert, an:

"Der Surrealismus des Lehrers sei ein vollkommen neuer, und es handle sich in seiner Kunst überhaupt nicht um ein Surreales, das der Lehrer zeige, das auf den Blättern des Lehrers sei nichts anderes als die Wirklichkeit. 'Die Welt ist eine sur-

*realistische durch und durch', sagte er. 'Die Natur surrealistisch, **alles** surrealistisch', sagte mein Vater."* (V 54)

Die "surrealistische" Wahrheit, die der Lehrer in seinen Zeichnungen offenbart, ist die einer "sich selbst vernichtende[n]" Welt. Diese beschwört er durch "zerfetzte Vögel, auseinandergerissene Menschenzungen, achtfingrige Hände, zerbrochene Köpfe, von unsichtbaren Körpern abgerissene Extremitäten, Füße, Hände, Geschlechtsteile, im Gehen erstickte Menschen usw." (F 53 f.). Eben diese Art von Wahrheit wird auch von Bernhard selbst in seiner Prosa immer wieder als die eigentliche, im Alltag verdrängte Wahrheit des Daseins beschrieben.

Die von dem Dorflehrer gestaltete Welt des Zerfalls ist zunächst als Auseinandersetzung mit den Grundbedingungen seiner eigenen Existenz zu verstehen. So erklärt der Arzt, der Lehrer habe "Hunderte, Tausende Male" seinen eigenen Schädel gezeichnet, unter dessen Haut "mehr und mehr das Knochengehäuse (...) zum Vorschein gekommen" sei (V 54). Daneben erinnert die auseinanderbrechende Welt des zeichnenden Lehrers aber auch an die von dem Maler Strauch in *Frost* beschriebenen Schauplätze des Krieges (vgl. 2.1.).

Die surreal scheinende Bilderwelt des Lehrers ist damit auch ein Spiegel des Umgangs der Menschen miteinander, dessen integraler Bestandteil der Krieg ist. Bei diesem handelt es sich in den Augen Strauchs nicht um eine Ausnahmesituation, eine Verkehrung der menschlichen Realität. Vielmehr tritt nach seiner Auffassung im Krieg gerade das innerste Wesen dieser Realität zutage. Dies stellt der Maler klar, wenn er, "ins offene Schlachthaus hin-

einstarrend", dieses als die eigentliche Schule der Menschheit beschreibt:

"Man sollte die Lehre von den Menschen und von den Unmenschen und von den Menschenansichten und von der großen Menschenverschweigung, die Lehre von den großen Gedächtnisprotokollen der Großexistenz, an Hand der Schlachthäuser anfangen! Man sollte die Schulpflichtigen nicht in warm geheizte Schulzimmer führen, sondern zuerst in die Schlachthäuser; ich verspreche mir für die Wissenschaft von der Welt und für die blutige Existenz der Welt nur etwas in den Schlachthäusern.

*Unsere Lehrer sollten in unseren Schlachthäusern unterrichten. Nicht aus Büchern sollten sie vorlesen, sondern Keulen schwingen, Hacken fallen lassen, mit Messern zuschneiden ... Der Leseunterricht hat an Hand der Gedärme vor sich zu gehen, nicht an Hand von nutzlosen Bücherzeilen ... Das Wort **Nektar** hat schon früh gegen das Wort **Blut** eingetauscht zu werden ..." (F 254 f.).*

Die von ihrer Umwelt als geistesgestört wahrgenommenen Protagonisten des bernhardschen Erzählwerks erhalten vor diesem Hintergrund seherische Züge. Wie die antiken Seher erblicken sie eine Wahrheit, die ihren Mitmenschen verborgen bleibt. Und wie jene versuchen sie die erkannte Wahrheit dadurch zu verbreiten (und sich so zugleich von ihrer Last zu befreien), dass sie sie in immer neuen Formen beschwören. Dem entspricht auch die

Häufigkeit der Stilfigur der Wiederholung in Bernhards Prosa⁵¹, wie sie auch in Strauchs Schlachthausmonolog zutage tritt:

"Das Schlachthaus ist das einzige grundphilosophische Schulzimmer. Das Schlachthaus ist das Schulzimmer und der Hörsaal. Die einzige Weisheit ist Schlachthausweisheit! Die einzige Wahrheit ist Schlachthauswahrheit." (F 255)

Die Sogwirkung der bernhardschen Prosa

Die vielfältigen Wiederholungsformeln dienen bei Bernhard zum einen dazu, die innere Erregung der Sprechenden, ihr Besessenensein von dem einen, in immer neuen Wendungen beschworenen Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Zum anderen entfalten sie jedoch auch eine Sogwirkung, der sich die Lesenden – sofern sie sich auf die bernhardsche Prosa einlassen – kaum entziehen können. Von einem solchen "Versinken" in der Prosa Bernhards berichtet auch Peter Handke: "Ich las und las und las ..." (Handke 1967: 106).

Daneben tragen die Wiederholungsformeln auch entscheidend zu der spezifischen Rhythmisierung der bernhardschen Prosa bei. Auf die Bedeutung der "musikalische[n] Komponente" für sein erzählerisches Werk hat Bernhard auch selbst ausdrücklich hingewiesen. Schreiben habe für ihn, wie er in einem Interview ausgeführt hat, "viel mit Musik zu tun" und sei für ihn vor allem "eine Frage des Rhythmus" (vgl. de Rambures 1995: 14).⁵²

⁵¹ Vgl. zu diesem Aspekt der bernhardschen Prosa vor allem Jahraus (1991).

⁵² Auf diesen Aspekt der bernhardschen Prosa wird ausführlich in Abschnitt 3.3. eingegangen.

Die durch die Rhythmisierung erzeugte suggestive Wirkung der bernhardschen Prosa wird noch verstärkt durch die zuhörende Haltung der Erzählerfiguren. Fast immer handelt es sich bei diesen nur um registrierende Chronisten. Deren einzige Aufgabe besteht darin, Handlungen und visionäre Reden der Protagonisten zu protokollieren. Formal schlägt sich dies in der bei Bernhard außerordentlich häufigen indirekten Rede nieder.

Das Hineingezogenwerden der Lesenden in den Rhythmus der bernhardschen Prosa ist so in der aufnehmenden Haltung der Erzählerfiguren angelegt. Als tieferer Sinn dieser Suggestivwirkung erscheint das Bemühen, das Eintauchen in die von den bernhardschen Sehergestalten beschworene Wahrheit zu erleichtern. Die Sogwirkung der Prosa soll so der Sogwirkung des Alltags entgegenwirken.

Wer sich hierauf einlässt, kann Distanz gewinnen zu seinem alltäglichen Tun und damit auch seine Verstrickung in den untergründigen Vernichtungszusammenhang, von dem dieses geprägt ist, erkennen. Auf diesen verweisen etwa die Worte des Arztes in *Verstörung*, mit denen er sich weigert, den Tod des Lehrers auf eine Herzkrankheit zurückzuführen:

"Freilich könne man sagen, meinte der Vater, dass der Lehrer an einer Herzkrankheit, an der sogenannten Herzruptur, gestorben ist, man könne es sich so einfach machen. 'Aber das war es nicht', sagte er." Im Gesicht des sterbenden Lehrers habe mein Vater deutlich die Anklage eines Menschen gegen eine Welt gesehen, die ihn nicht habe verstehen wollen." (V 52)

Noch deutlicher wird die strukturelle Gewalt in der Gesellschaft von Bernhard in einem 1959 verfassten Prosatext herausgestellt. In der darin praktizierten "aggressiven Sprachkritik" manifestiert sich auch Bernhards Auseinandersetzung mit den "lexikalischen Kontinuitäten aus der NS-Zeit" (Höller 2001: 110 f.). Wohl auch deshalb ist der Text erst 1989, als letzter zu Lebzeiten Bernhards publizierter Text, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Die zerstörerische Kraft struktureller Gewalt wird darin mit den Worten beschrieben:

*"Wenn wir einen Menschen betrachten, **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; wenn wir also einen solchen Menschen sehen, der langsam bei vollem Bewusstsein das Wesen eines Toten annimmt: nichts kann mich davon abhalten, an dieses Bild zu **glauben**, niemand wird mich jemals davon abhalten, dieses Bild zu sehen."* (IdH 5)

3. Bernhards Prosa der späten 60er und frühen 70er Jahre als End- und Wendepunkt in seinem Schaffen

3.1. Die zunehmende Selbstreferenzialität der Texte

Schon für die frühen Prosatexte Bernhards ist die Tendenz beobachtet worden, "epische Kontinuität durch fragmentarische Zustandsbeschreibung" zu ersetzen (Huntemann 1990: 106). Diese Eigenart der bernhardschen Prosa ist besonders deutlich in Texten wie *Amras* und *Ungenach* (1968) zu beobachten. Die Präsentation von Fragment gebliebenen Schriften verstorbener Künstlerfiguren dient hier der Exemplifizierung einer prinzipiellen Unabschließbarkeit geistiger Prozesse. Dies erscheint wiederum eng verbunden mit dem Aspekt der unvollkommenen – weil endlichen – Struktur des menschlichen Daseins.

Auch in Bernhards längeren Prosatexten aus den 1960er Jahren ist diese Tendenz zum Fragmentarischen von zentraler Bedeutung. In *Frost* tritt sie in den Momentaufnahmen zutage, die der Maler Strauch von der geistigen Situation der Zeit gibt. In *Verstörung* weist der Monolog des Fürsten einen ebenso fragmentarischen Charakter auf wie die Porträts der von dem Arzt und seinem Sohn besuchten Patienten.

Fragmentarische Wirklichkeitswahrnehmung

Die Veränderungen, die in Bernhards Prosa ab Ende der 1960er Jahre zu beobachten sind, erscheinen vor diesem Hintergrund nicht als Abkehr von seiner bis dahin gepflegten erzählerischen Praxis, sondern vielmehr als deren konsequente Weiterentwick-

lung. Deutlich wird dies etwa an der "manisch fixierte[n] Rotation einzelner Wörter, alle Proportionen grotesk verzerrend", die Gamper (1970: 135) an dem 1969 erschienenen Prosatext *Watten* beobachtet. Dies zeigt, dass die Tendenz zur fragmentarischen Wirklichkeitswahrnehmung nicht etwa abgeschwächt wird, sondern sich nun auch in der Feinstruktur der Sprache niederschlägt.

So verweist das in *Watten* beschriebene Zerfallen einer Brille nicht nur auf das reale Auseinanderbrechen des Gegenstands. Es zeugt vielmehr auch von dem zunehmenden Scheitern der bernhardschen Protagonisten bei dem Versuch, die Wirklichkeit durch die Brille der konventionellen Sprach- und Deutungsmuster wahrzunehmen.

Die exzessive Wiederholung des Wortes "Brille" spiegelt folglich nicht nur den Versuch wider, die verlorene Realität wiederherzustellen, sondern deutet – in dem Zerbrechen der Brille – auch das endgültige Auseinanderbrechen der Realität an. Dies signalisiert außer dem Schluss-Satz der folgenden Passage auch eine ansonsten sinnlose Bemerkung über die Optiker, die "einen immer zum Narren" halten:

"Endlich die Brille! wiederholt sie, es mache ihr nichts aus, dass sie acht Wochen lang auf die Brille warten und fast zehnmal wegen dieser Brille in die Stadt habe fahren müssen, dass sie der Optiker so lange zum Narren gehalten hatte, die Optiker halten einen immer zum Narren, sie habe ihre Brille, und die Brille sei gut, gut und schön, und sie will mir die Brille zeigen und nimmt die Brille herunter, und ich sage, sie solle die Brille wieder aufsetzen, und sie setzt die Brille wieder auf,

und die Brille zerfällt. In sieben oder acht Stücke zerfällt die Brille. Ja, sage ich zum Fuhrmann, wie mit dieser Brille ist es mit allem. Die Industrie macht alles nur für das Auge und für den schlechten Geschmack der Massen" (Wa 32 f.)⁵³

Die Sprache als Spiegel der Wirklichkeitswahrnehmung

Die hier zum Ausdruck gebrachte Wahrnehmungsskepsis hat zur Folge, dass "das sprachliche Material bedrohliches Eigenleben gewinnt" (Mittermayer 1995: 70).⁵⁴ Denn dieses Eigenleben verweist auf den schleichenden Zerfall der ursprünglichen Funktion der Sprache, bei der Kategorisierung von Erscheinungen der Wirklichkeit zu helfen und dem Einzelnen so eine Orientierung in der Welt zu ermöglichen.

Als "groteske Verzerrung" der Proportionen (Gamper, s.o.) kann dieser Vorgang allerdings nur denen erscheinen, deren Wahrnehmung noch von den konventionellen Deutungsmustern der Sprache bestimmt wird. Wem diese fragwürdig geworden sind, dem erscheint das, was auf andere grotesk wirkt, als normal.

⁵³ Der zuletzt zitierte Satz verweist auf die zusätzliche Verstellung der Realität durch die gezielte Manipulation der Sinne im Rahmen der "Bewusstseinsindustrie" (vgl. Enzensberger 1964). Vor diesem Hintergrund ist es auch zu sehen, wenn an anderer Stelle der Begriff der "Sinnesverwirrung" problematisiert wird, mit dem für gewöhnlich die Abweichung der Wahrnehmung von der gewohnten Sichtweise der Realität bezeichnet wird. Denn soweit im Kontext der Bewusstseinsindustrie "Sinnesverwirrung" gezielt betrieben wird, kommt u.U. gerade das, was landläufig als "Sinnesverwirrung" bezeichnet wird, der Realität näher als die Alltagswahrnehmung (vgl. Wa 55).

⁵⁴ So muss auch in der Erzählung *Gehen* (1971) der Protagonist erkennen, "dass Bezeichnungen nicht übereinstimmen, dass andere Namen für etwas gebraucht werden" (vgl. Schmidt-Dengler 1986: 37 f.).

Folglich lässt sich die "formalisierte, in sich kreisende Rede" der bernhardschen Erzählerfiguren (Herzog 1995: 110) sowohl auf einer innerpsychischen als auch auf einer allgemein geistesgeschichtlichen Ebene deuten.

Auf der innerpsychischen Ebene bildet die atemlose Rede der Protagonisten die "Eigendynamik mentaler Prozesse" (Klug 1991: 9) bzw. die "motorische Entäußerung des andauernden Erregungszustandes"⁵⁵ (Fischer 1985: 118) ab. Sie kann so als "mimetische Darstellung der Erfahrung von Wirklichkeit als unauflöslichem Zusammenhang" (Petrasch 1987: 171 f.) verstanden werden.

Bezogen auf allgemein geistige Entwicklungstendenzen, erscheint die in und um sich selbst rotierende Rede der bernhardschen Figuren begründet in einer Weltsicht, die "keinen *zentralen* Zugriff auf Wirklichkeit mehr hat" (Huntemann 1990: 106). Sie ergibt sich folgerichtig aus dem "Zerbrechen aller teleologischen Geschichtsvorstellungen"⁵⁶ und der daraus abzuleitenden "Gewissheit des Verlustes zeitlicher Kontinuität" (Greiner-Kemptner 1990: 130 und 132).

⁵⁵ Vgl. hierzu auch die programmatische Äußerung des Erzählers in *Wittgensteins Neffe*, welche die innere Unruhe auch auf die äußere Bewegung überträgt: "Ich gehöre zu den Menschen, die im Grunde keinen Ort auf der Welt aushalten und die nur glücklich sind *zwischen den Orten*, von denen sie weg und auf die sie zufahren." (WN 144).

⁵⁶ So heißt es in *Ungemach*, in der "Geschichte" seien "immer nur Einzelheiten" zu sehen (U 41).

Zerfall der tradierten Deutungssysteme

Charakteristisch für Bernhards Texte ist dabei eine zweifache Verdeutlichung des Zerfalls der tradierten Deutungssysteme. Zum einen dient hierzu die stellenweise zu beobachtende Selbstreferenzialität der Sprache, ihre Unfähigkeit, die außersprachliche Wirklichkeit noch zu erreichen. Dies spiegelt den Zerfall der Wirklichkeitswahrnehmung und ihrer sprachlichen Abbildung wider. Daneben wird die Erfahrung des Um-sich-selbst-Kreisens aber auch immer wieder unmittelbar sprachlich nachvollzogen:

"Die langen Perioden, formal immer untadelig, neigen zur ständigen Wiederholung, zum kreisförmigen Aufnehmen des schon Bekannten, das aber dadurch, dass es jetzt mit Neuem verknüpft wird, eine irritierende verändernde Qualität bekommt und so den Kreis zur Spirale öffnet, einer Spirale freilich, die nach unten zeigt." (Sorg 1992: 84)

"Sowohl die parataktischen als auch die hypotaktischen Sätze" werden hier "ständig überdehnt" und auf diese Weise "zerbrochen" (Jooß 1976: 91). So vermitteln die Sätze den Eindruck eines "zerstörerische[n] Kreiseln[s]" (Maier 1970: 19). Dadurch führt Bernhard das Auseinanderfallen der tradierten Sinnstrukturen von innen heraus vor Augen – nämlich als Zerbrechen der sprachlichen Strukturen, in denen die geistigen Strukturen sich abgelagert haben.

Der hierdurch erweckte "Eindruck der Atemlosigkeit, der Hektik" ist demnach nicht ausschließlich auf die biographisch bedingte "Erfahrung des zu wenig Luft Kriegens" (Jelinek in TBP 311) zurückzuführen. Dass die "syntaktischen Gefüge (...) immer wieder

aus ihrer ursprünglichen Konstruktion" herausfallen (Jooß 1976: 91), lässt sich vielmehr auch als Widerspiegelung der zerbrechenden Wirklichkeit auf der Mikroebene der sprachlichen Feinstrukturen begreifen.

"Ich bin ein Geschichtenzerstörer"

So ergibt sich hier eine "Umfunktionierung der Hypotaxe: weg von der trocken logischen Stringenz hin zur atemlosen Eruption, zum Emotionalen, Irrationalen" (Maier 1970: 20). Dieses Schreibprinzip hängt eng zusammen mit der radikalen Verweigerungshaltung gegenüber jedweder – die Existenz übergreifender Sinnzusammenhänge suggerierender – "epische[r] Kontinuität" (Huntemann, s.o.), zu der sich Bernhard explizit bekannt hat:

*"Ich bin ein **Geschichtenzerstörer**, ich bin der typische **Geschichtenzerstörer**. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab. Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast Lust, ganze Sätze, die sich **möglicherweise** bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten."*
(TBL 13 f.)

Die Problematik der geistigen Haltung, die dieser literarischen Position zugrunde liegt, besteht darin, dass der Einzelne die Strukturen seines Daseins zwar reflektieren und ggf. auch negieren, sie jedoch nicht grundlegend revidieren kann. Dieses Dilemma wird von Bernhard auch keineswegs geleugnet, sondern spielt in seinen Texten eine zentrale Rolle.

So heißt es in *Korrektur* (1975) ausdrücklich, der Mensch könne sich "von gar nichts befreien". Er verlasse "den Kerker, in den er hineingezeugt und hineingeboren worden ist, nur im Augenblick seines Todes":

"Wir kommen in eine uns vorgegebene, aber nicht auf uns vorbereitete Welt, (...) die eine Welt ist, die uns in jedem Fall, weil von unseren Vorgängern gemacht, angreifen und zerstören und letzten Endes vernichten will" (K 237).

Die "Möglichkeiten, die Welt, die nicht die unsrige ist, zu der unsrigen zu machen" (K 238), seien allenfalls in einzelnen besonderen Augenblicken gegeben.⁵⁷ Auf diese Momente müsse man sich konzentrieren, "so dass wir schließlich am Ende unseres Leben sagen können, wir haben *wenigstens eine Zeitlang* in unserer und nicht in einer von unseren Eltern uns vorgegebenen Welt gelebt" (ebd.). Die meiste Zeit über sei ein Ausbruch aus den überkommenen Strukturen jedoch unmöglich.

In *Auslöschung* (1986) werden diese Überlegungen in das Bild einer "Denkmaschine" gefasst, an die "unser Kopf (...) unweigerlich lebenslänglich (...) angeschlossen" sei und die "fortwährend Gedanken" produziere, "von welchen wir nicht wissen, woher sie gekommen sind und wozu sie gedacht werden und in welchem Zusammenhang sie stehen" (Aus 158).

Die Tendenz zur Selbstreferenzialität der Worte, d.h. der Verlust ihres außersprachlichen Bezugs, wie er in Texten wie *Watten* und *Gehen* besonders deutlich vor Augen tritt, erhält vor diesem Hintergrund eine doppelte Funktion. Er lässt sich gleichermaßen als

⁵⁷ Zu den philosophischen Hintergründen dieser Überlegung vgl. 3.4.

Ausdruck der Fremdbestimmtheit des Denkens wie auch – soweit das Denken sich im Medium der Sprache vollzieht – als Manifestation einer fundamentalen Selbstentfremdung ansehen.

Wenn es in *Gehen* heißt, im Grunde sei "*alles, was gesagt wird, zitiert*" (G 22), so verweist dies folglich auf eine Inauthentizität, die nicht etwa das landläufig hiermit verbundene Epigontum und fehlende Originalität meint. Vielmehr verweist der Ausspruch auf die grundsätzliche Unmöglichkeit, zu der von den Sedimenten des Denkens früherer Generationen verdeckten Wirklichkeit vorzudringen.

Verflüchtigung des Erzählers

Diese Problematik spiegelt sich auch in den Veränderungen wider, die sich seit Ende der 60er Jahre an Bernhards Erzählerfiguren beobachten lassen. Pointiert gesprochen, ließe sich hier von einer zunehmenden Verflüchtigung des Erzählers sprechen.

Zwar handelte es sich auch bei den Erzählern von *Frost* und *Verstörung* nicht um differenzierte Charaktere, sondern ebenfalls bereits um registrierende Instanzen. Diese hatten die Funktion, die Lesenden in den Sprach- und Gedankenstrom der Protagonisten hineinzuziehen. "Die Instanz eines leibhaftigen Erzählers, wie der Famulant noch einer war" (Sorg 1992: 82), implizierte jedoch immerhin noch den Anspruch oder zumindest die Möglichkeit, das Tun und Denken der Protagonisten geistig durchdringen und einordnen zu können.⁵⁸

⁵⁸ In *Frost* war eine solche distanzierte Beobachtung und Einschätzung ja auch ausdrücklich der Auftrag des Erzählers (vgl. 2.1.).

An die Stelle einer solchen, "im Akt des Verstehenwollens sich möglicherweise distanzierenden Erzählerpersönlichkeit" tritt nun "der namen- und gesichtslose Sammler, der nichts ist außerhalb seiner Funktion" (Sorg 1992: 82). Dadurch gelingt es Bernhard, "den Prozess von Zerfall, wahnhafter Isolation bei gleichzeitiger immens verstärkter Leidens- und Erkenntnisfähigkeit zu zeigen, ohne durch einen allwissenden Erzähler den Standpunkt des Protagonisten zu entwerten" (ebd.).

Grundsätzliche Unverbürgtheit des Erzählten

Zugleich wird so auch der Anspruch auf eine angemessene Einordnung und Deutung des Geschehens endgültig aufgegeben. Denn die "namen- und gesichtslosen" Erzähler, die in Bernhards Werk nun dominieren, haben das Berichtete größtenteils nicht selbst erlebt, sondern es lediglich von anderen erzählt bekommen. Teilweise wird die Informationskette sogar noch um weitere Zwischenglieder erweitert.

Die indirekte Rede erhält dadurch eine im Vergleich zur früheren Prosa deutlich veränderte Funktion. Während sie in dieser vor allem dazu diente, die Aufnahmebereitschaft des Erzählers zu signalisieren, bringt sie nun stärker den Gedanken der Inauthentizität und des Nicht-Verbürgtseins der Aussagen zum Ausdruck. Eine Passage aus *Das Kalkwerk*, in der diese Verfahrensweise besonders anschaulich vor Augen tritt, lautet etwa:

"Die Lebensweise Höllers sei ihm, Konrad, vertraut, umgekehrt sei dem Höller die Lebensweise der Konrad kein Geheimnis gewesen, im Kalkwerk leben seit mehreren Jahren der

Konrad und seine verkrüppelte Frau, denke er, denkt Höller, soll Konrad zu Fro gesagt haben." (Kw 96)

Konrads Gedanke, sein neben dem Kalkwerk in einem eigenen Haus lebender Verwalter Höller kenne die Lebensweise seiner Frau, wird hier von dem Erzähler wiedergegeben. Dieser hat die diesbezügliche Äußerung Konrads wiederum nicht selbst vernommen, sondern von einem Dritten – nämlich Fro – mitgeteilt bekommen. Ob die Aussage wahr ist, Konrad also wirklich derartige Vermutungen angestellt hat, wird zudem durch das konjunktivische "soll" ausdrücklich offengelassen.

Die verschiedenen Figuren dienen dabei "keiner gedanklichen Relativierung". Stattdessen scheint ein und derselbe Redestrom "durch alle Sprecher hindurchzulaufen". So verweist das Sprechen im Zitat auf ein ebensolches Denken, das dadurch in seiner fundamentalen Heteronomie vor Augen geführt wird. Was Huntemann in Bezug auf *Gehen* ausführt, gilt insofern analog auch für die meisten anderen zwischen Ende der 60er und Mitte der 70er Jahre entstandenen Prosatexte Bernhards:

"Die Unscheinbarkeit der Rahmenhandlung (...) und die Verteilung des Redestroms auf die verschiedenen Sprecherrollen lässt die Rede, sonst eigentlich eine Funktion kommunizierender Individuen, selbständig und ihre Sprecher umgekehrt zu deren Funktionen werden, die Gesagtes nur noch zitierend affirmieren. Die Rede wird zum theatralischen Rollentext, den sie nachsprechen." (Huntemann 1990: 69)

3.2. Die Kunst in einer absurden Welt

"Wir fragen, aber wir bekommen keine Antwort."

Die oben zitierte Klage über die "uns vorgegebene, aber nicht auf uns vorbereitete Welt" (K 237) beschreibt einen zentralen Ausgangspunkt der Prosa des Absurden. Einerseits werden die etablierten Deutungsmuster der Wirklichkeit zurückgewiesen, weil sie nur von dem wahren Wesen der Dinge ablenken. Andererseits wird es aber auch für unmöglich gehalten, zu Letzterem vorzudringen.

So erscheint der Mensch hier als ein Wesen, das nicht aufhören kann, zu fragen, obwohl es genau weiß, dass die Welt ihm die Antworten auf seine Fragen sein Leben lang schuldig bleiben wird. Dies entspricht der von Albert Camus konstatierten Grundkonstellation des Absurden, die er als Gegenüberstellung eines fragenden Menschen und einer "vernunftwidrig" schweigenden Welt beschreibt (MS 29; vgl. die Einführung).

Das ergebnislose Fragen erscheint dabei in einem solchen Maße konstitutiv für das menschliche Dasein, dass es etwa für den Protagonisten in *Ungenach* geradezu ein Synonym für "Existieren" ist:

"Wir fragen, aber wir bekommen keine Antwort. Wir fragen immer wieder. Wie das ganze Leben nur aus Fragen besteht, weil wir immer wieder nur, da wir zwar fragen, aber keine Antwort bekommen, existieren. Die Tatsache, dass ich existiere, weil ich frage, keine Antwort bekomme ... " (U 89)

Ähnlich wird auch Konrad, der Protagonist des *Kalkwerks*, mit der Auffassung zitiert, die Suche nach "Ursachen" für den Zustand der Gegenwart fördere immer nur neue "Ersatzursachen" zutage:

"Betreibe man die sogenannte heute doch recht missbrauchte weil missverstandene Ursachenforschung, komme man immer nur auf Ersatzursachen und man gebe sich auch immer mit solchen Ersatzursachen zufrieden, die ganze Welt, wie wir sie glauben oder ganz einfach tagtäglich wiederzuerkennen glauben, erkläre man [sich] aus nichts anderem als aus Ersatzursachen durch Ersatzursachenforschung." (Kw 136)⁵⁹

Sisyphoshafter Charakter der Kunst

Die "Ersatzursachen" erscheinen einerseits als Elemente der vorgeformten Wirklichkeitswahrnehmung, an welche die nach Antworten Suchenden durch die Sprache gebunden sind. Andererseits sind sie jedoch auch das notwendige Produkt jedes Sinngebungsprozesses. Denn das Auffinden einer Ursache bzw. einer Antwort ohne Surrogatcharakter würde der wesentlich sinnlosen Struktur des menschlichen Daseins widersprechen.

So werden auch in der Kunst – in dem Versuch, sich gegen die Sinnlosigkeit der Existenz aufzulehnen – fortwährend selbst neue "Ersatzursachen" bzw. Ersatzantworten produziert. Was bleibt, ist daher lediglich die Illusion des Sinns, die sich jeweils im Zuge der Formulierung der neuen Ersatzantworten einstellt.

⁵⁹ Der Begriff "Ersatzursachen" stellt eine auffallende Parallele zu den "Ersatzantworten" dar, die nach Wolfgang Hildesheimer den Umgang mit dem Absurden im Alltag prägen (vgl. die Einführung).

Die Dialektik aus Sinnsehnsucht und Sinnferne wird damit zur entscheidenden Triebkraft der Kunst. Diese erhält dadurch einen sisyphehaften Charakter: Obwohl sie weiß, dass ihr Ziel sich ihr entzieht, sobald sie sich ihm nähert, unternimmt sie immer neue Anläufe, es zu erreichen.

Seiner Auffassung vom absurden Charakter der Kunst hat Bernhard u.a. in *Alte Meister* (1985) – einem Prosawerk, für das er ein kunsthistorisches Museum als Schauplatz gewählt hat⁶⁰ – Ausdruck verliehen. Der Glaube daran, "dass es die hohe und die höchste Kunst gibt", wird in diesem Prosastück einerseits für überlebensnotwendig erklärt:

"Auch wenn wir wissen, dass jede Kunst in der Unbeholfenheit und in der Lächerlichkeit und im Müll der Geschichte endet, wie alles andere auch, müssen wir geradezu selbstsicher an die hohe und an die höchste Kunst glauben (...). Wir wissen, was sie ist, eine stümperhafte, gescheiterte, aber wir dürfen dieses Wissen nicht immer wahrhaben, weil wir dann zugrunde gehen, unweigerlich" (AM 79).

Auf der anderen Seite wird "die Möglichkeit des Weiterlebens" jedoch ausdrücklich an die Einsicht geknüpft, "dass es das Ganze und das Vollkommene nicht gibt". Denn dieses drohe "uns nicht nur ununterbrochen mit unserer Vernichtung" (AM 42). Es würde uns, sollten wir es je erreichen, vielmehr auch faktisch vernichten:

⁶⁰ *Alte Meister* ist vermutlich der letzte längere Prosatext, den Bernhard verfasst hat. *Auslöschung* erschien zwar erst ein Jahr darauf, ist aber offenbar zu großen Teilen schon vor *Alte Meister* entstanden (vgl. Weinzierl 1990: 193 f.).

Die vollkommene, mit der Wahrheit des Seins zusammenfallende Kunst müsste zugleich das Ende der Kunst bedeuten.

Unauffindbarkeit des Urtexts

So verleiht die museale Einhegung den präsentierten Gemälden in *Alte Meister* zwar eine Aura der Vollkommenheit. Diese wird jedoch von dem Protagonisten, dem Musikphilosophen Reger, systematisch dekonstruiert:

"Ich gehe davon aus, dass es das Vollkommene, das Ganze, gar nicht gibt und jedes Mal, wenn ich aus einem solchen hier an der Wand hängenden sogenannten vollkommenen Kunstwerk ein Fragment gemacht habe, indem ich so lange an und in diesem Kunstwerk nach einem gravierenden Fehler, nach dem entscheidenden Punkt des Scheiterns des Künstlers, der das Kunstwerk gemacht hat, gesucht habe, bis ich ihn gefunden habe, komme ich einen Schritt weiter." (AM 42)

Bernhards Spätwerk bestätigt somit die Einsicht des Frühwerks, in dem das Fragment als notwendige Entsprechung der künstlerischen Auseinandersetzung mit einer in sich unvollkommenen Welt erscheint.⁶¹ Schon dort wurde die romantisch inspirierte Hoffnung, wonach sich in dem Fragment die Wahrheit des sich fortwährend neu erschaffenden Geistes widerspiegle, nur im Sinne einer

⁶¹ So heißt es schon in der autobiographischen Schrift *Drei Tage*: "Es darf nichts Ganzes geben, man muss es zerhauen. Etwas Gelungenes, Schönes wird immer mehr verdächtig. (...) So ist es auch falsch, ein *sogenanntes Kapitel* in einem Buch wirklich zu Ende zu schreiben. Und so ist es falsch, überhaupt ein Buch zu Ende zu schreiben." (TBL 17)

unmöglichen Utopie zitiert. Im Spätwerk gewinnt endgültig eine ernüchterte Haltung der Kunst gegenüber die Oberhand, die stärker deren Charakter als Surrogat für das Unerreichbare betont (vgl. 4.1.).

In *Alte Meister* steht hierfür sinnbildlich ein Tintoretto-Gemälde, das in identischer Form in einem Museum und in den Räumen eines Privatmanns hängt. Es lässt sich zum einen auf die Unaufindbarkeit des "Urtexts" beziehen, in dem die Wirklichkeit und ihre Abbildung in der Kunst zusammenfallen. Zum anderen ergibt sich hieraus jedoch auch die Möglichkeit, immer wieder neue künstlerische Annäherungen an diesen Urtext zu unternehmen.

In diesem Sinne heißt es in einer berühmten Rede Günter Eichs, die auch Wolfgang Hildesheimer in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen über die Prosa des Absurden zitiert:

"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).

Die zunächst scheinbar entmutigende Tatsache der Ununterscheidbarkeit von Original und Fälschung, über die in *Alte Meister* sinniert wird, erweist sich vor diesem Hintergrund gerade als ermutigend. Denn die daraus folgende Unabschließbarkeit des

künstlerischen Prozesses ist zugleich die Voraussetzung für das Überleben der Kunst.

3.3. Die Musikförmigkeit von Bernhards Prosa vor dem Hintergrund romantischer Kunsttheorie und der Philosophie Schopenhauers

Rondoartige Form der bernhardschen Prosa

Auf die wichtige Rolle, die musikalische Strukturprinzipien für Bernhards Prosatexte spielen, ist schon früh hingewiesen worden (vgl. u.a. Gamper 1970; Strebel-Zeller 1975).⁶² In einer eingehenden Untersuchung zu "Thomas Bernhards musikalische[m] Kompositionsprinzip" hat Andrea Reiter die "rondoartige Form" herausgearbeitet, in der zahlreiche Textpassagen bei Bernhard angeordnet sind (Reiter 1989: 159). Themen und Motive würden in seinen Texten "nach musikalischen Gesichtspunkten entwickelt, folgerichtig aneinandergereiht und später im Werk 'zitiert'" (Reiter 1989: 155).

Eine Bestätigung erfährt diese Beobachtung – durch die auch die in Bernhards Texten so häufige Stilfigur der Wiederholung (vgl. 2.4.) eine zusätzliche Bedeutung erfährt – durch Äußerungen Bernhards, die eben diesen Aspekt seiner Prosa hervorheben:

"Was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, dass zuallererst die musikalische Komponente

⁶² Ausführlich thematisiert wurde dieser Aspekt der bernhardschen Prosa u.a. von Reiter (1989), Herzog (1994) und Kuhn (1996).

zählt und dass erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle." (Ges 109)

Reflexionen über die "Mathematik der Musik" (AP 1: 38), wie sie sich u.a. in der autobiographischen Prosa finden, deuten darauf hin, dass Bernhards Musikverständnis eng mit seiner Rezeption der romantischen Kunsttheorie zusammenhängt. Dies gilt auch für die Aussage Roithamers, des Protagonisten aus *Korrektur*, wonach "die Musik (...) die der Naturwissenschaft und dem menschlichen Wesen nächste Kunst" und "im Grunde hörbar gemachte Mathematik" sei (K 60).

Novalis' Ideal einer "musikalischen Poesie"

In diesem Zusammenhang ergeben sich deutliche Parallelen zur Philosophie von Novalis. So schreibt dieser etwa in seinen Fragmenten, die Mathematik erscheine "in der Musik (...) förmlich als Offenbarung" (Fr 3: 234/Nr. 282). Dabei wird die Mathematik als höchste Wissenschaft angesehen, da in ihr der "innige Zusammenhang (...) des Weltalls" unmittelbar zum Ausdruck gelange (ebd.). Für Novalis folgt daraus, dass "das höchste Leben" – und damit auch "das Leben der Götter" – ebenfalls "Mathematik" sei, so dass "reine Mathematik" gleichbedeutend sei mit "Religion" (Fr 3: 235/282).

Wie die "echte Mathematik" (234/282) von Novalis als Widerspiegelung jener "wunderbare[n] Zahlenmystik" (236/285) bzw. "mystische[n] Geometrie" (Fr 5: 450/226) betrachtet wird, wie sie in der Natur selbst zutage tritt (Fr 3: 236/285), wird auch die Musik von ihm als Ausdruck göttlicher "Zahlenharmonie" beschrieben:

"Hat die Musik nicht etwas von der kombinatorischen Analysis, und umgekehrt?" (Fr 4: 290/65)

Analog zur Nähe von Mathematik und Musik sieht Novalis auch eine enge Affinität der Philosophie zur Poesie. Dabei wird die Poesie als der "Held" (Fr 3: 263/388) bzw. der "Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung" (Fr 5: 424/52) beschrieben:

"Die Philosophie erhebt die Poesie zum Grundsatz. Sie lehrt uns den Wert der Poesie kennen. Philosophie ist die Theorie der Poesie. Sie zeigt uns, was die Poesie sei; dass sie eins und alles sei." (Fr 3: 263/388)

Als Begründung für diese Vorrangstellung der Poesie verweist Novalis darauf, dass – wo der Philosoph "nur alles ordnet" – der Dichter "alle Bande" auflöse:

"Seine Worte sind nicht allgemeine Zeichen – Töne sind es – Zauberworte, die schöne Gruppen um sich her bewegen. Wie Kleider der Heiligen noch wunderbare Kräfte behalten, so ist manches Wort durch irgendein herrliches Andenken geheiligt und fast allein schon ein Gedicht geworden. Dem Dichter ist die Sprache nie zu arm, aber immer zu allgemein. Er bedarf oft wiederkehrender, durch den Gebrauch ausgespielter Worte. Seine Welt ist einfach, wie sein Instrument – aber ebenso unerschöpflich an Melodien." (Fr 5: 425/52)

Das Ziel ist damit "eine musikalische Poesie, die das Gemüt selbst in ein mannigfaltiges Spiel von Bewegungen setzt" und so zur "Darstellung des Gemüts, der innern Welt in ihrer Gesamtheit"

gelangt (Fr 3: 262/381). Dadurch verbindet sie im Idealfall die innere Welt mit der Natur – die Novalis als "eine Äolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind", beschreibt (Fr 3: 205/214).

Auf diese Weise lässt die Natur Novalis zufolge erahnen, dass "das Individuum (...) im Ganzen und das Ganze im Individuum" lebt. Eine solche Form von Poesie lasse "die höchste Sympathie und Koaktivität, die innigste Gemeinschaft des Endlichen und Unendlichen" entstehen (Fr 5: 425/52). Der "Sinn für Poesie" hat folglich für Novalis auch "viel mit dem Sinn für Mystizismus[us] gemein" (Fr 3: 261/378).

Wie die Musik die in der Mathematik abgebildete höhere Ordnung hörbar machen soll, soll die "musikalische Poesie" die begriffliche Ordnung der philosophischen Systeme unmittelbar erfahrbar machen. Vor diesem Hintergrund ist auch Novalis' Aussage zu sehen, die "Trennung von Poet und Denker" sei "nur scheinbar und zum Nachteil beider" (Fr 3: 263/389).

Bernhard und Novalis

Novalis verband diese Feststellung freilich noch mit der Hoffnung auf eine künftige Wiederaufhebung dieser Trennung. In Bernhards Werk dagegen erscheint diese unüberwindbar.

Deutlich wurde dies bereits in der frühen Erzählung *Amras* (vgl. 2.3.), wo der Gegensatz zwischen den beiden als Protagonisten fungierenden Brüdern die Unversöhnlichkeit von Naturwissenschaft und Poesie versinnbildlichte (vgl. 2.3.). In ähnlicher Weise ist das Motiv zweier gegensätzlicher Brüder von Bernhard auch in anderen Werken verwendet worden (vgl. Anm. 6).

Darüber hinaus findet das Auseinanderfallen dieser beiden Modi der Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt und seiner existenziellen Situation seinen Ausdruck aber auch darin, dass die Texte Bernhards in ihrer Musikkörmigkeit zwar romantische Theoreme anklingen lassen, dabei aber zugleich auf die Unerfüllbarkeit von deren Anspruch verweisen.

Ein Beispiel dafür ist "der junge Krainer" – der Sohn des Verwalters, den Fürst Saurau in *Verstörung* für seine Besitzungen eingestellt hat. Dieser wird zwar bewundernd als jemand beschrieben, der schon "als achtjähriges Kind (...) die Symphonien Mozarts auswendig auf dem Klavier" habe spielen können (V 73). Äußerlich erscheint er jedoch als völlig entstellter Mensch. Die von ihm in der Musik gesuchte Harmonie kontrastiert so auf drastische Weise mit der offenkundigen Disharmonie seines Daseins:

"Dem jungen Krainer war sein Kopf viel zu eng. Die Augen wollten aus seinem Kopf heraus. Als ihm seine Schwester die Decke vom Körper wegzog, sah ich, dass er ein langes und ein kurzes Bein hat. Lange war mir nicht klargeworden, ob sein rechtes das längere ist oder sein linkes, bis ich gesehen habe, dass das kurze Bein sein linkes ist. Ich dachte, dass, wenn der Mensch aufsteht und anfängt zu gehen, er die Bewegungen eines riesigen Insekts machen muss." (V 71)⁶³

Aufgrund der Zerrissenheit seines Daseins ist es dem Sohn des Verwalters am Ende "nicht mehr möglich", "gleich welche Musikstücke in seinem Kopf zu harmonisieren". In der Folge wird seine

⁶³ Die Passage lässt natürlich auch an Kafkas *Verwandlung* denken; zu den Kafka-Bezügen im Werk Bernhards vgl. Weiss (1983) und Fetz (1988).

Musik von anderen als "entsetzlich" empfunden (V 73 f.). Die Figur steht somit auch exemplarisch für Bernhards Praxis, das in der Musikförmigkeit seiner Texte zum Ausdruck kommende Harmoniestreben mit dem "dissonanten", in sich zerrissenen Dasein seiner Protagonisten zu kontrastieren.

Formal spiegelt sich diese Dissonanz in den abrupten Unterbrechungen und Abbrüchen wider, von denen die kunstvoll gebauten Satzperioden durchsetzt sind. Dissonant wirkt zudem – wie oben bereits angemerkt (vgl. 3.1.) – der Widerspruch zwischen dem an logischer Stringenz orientierten hypotaktischen Satzbau und der Unauflösbarkeit der beschriebenen Konflikte. Die Anspielung auf das romantische Ideal einer "musikalische[n] Poesie" (Novalis, s.o.), die Philosophie und Dichtung, Naturwissenschaft und Musik wieder in ihrer ursprünglichen Einheit wahrnehmbar macht, lässt so die faktische Disharmonie, von der das Leben der bernhardschen Protagonisten erfüllt ist, nur umso deutlicher hervortreten.

Auf der anderen Seite kommt der Musikalität der Sprache allerdings auf der subjektiven Ebene auch eine Trostfunktion zu. Hier erzeugt sie die Illusion einer vorübergehenden Aufhebung der Widersprüche und Dissonanzen, von denen das menschliche Dasein geprägt ist. So konstatiert in *Frost* der Maler Strauch, die Musik sei "in den Unterschied meiner und aller Worte geordnet" (F 189) und damit

*"die einzige Beherrscherin des **doppelten Todesbodens**, die einzige Beherrscherin der doppelten Qual, die einzige Beherrscherin der doppelten Duldsamkeit (...) Die Sprache kommt auf die Musik zu, die Sprache hat keine Kraft mehr, die*

*Musik zu hintergehen, sie muss gerade **auf die Musik** zu-
gehen, die Sprache ist eine einzige Schwäche, die Sprache der
Natur wie die **Sprache der Dunkelheit der Natur**, wie die
Sprache der Finsternisse des Abschiednehmens ..."* (F 189).

Die Sprache wird hier nicht nur auf menschliche Ausdrucksformen bezogen, sondern auch im übertragenen Sinn – als "Sprache der Natur" – verstanden. Dadurch verweist die Passage auch auf die Kunsttheorie Schopenhauers, wo der Musik ebenfalls eine zentrale Bedeutung zukommt.

Schopenhauers Musikbegriff

Nach Schopenhauer gelangt in der Musik der Wille nicht indirekt – über die Erscheinungen, die von ihm zeugen –, sondern als "Ding an sich" (WV 167) zum Ausdruck. Damit übertrifft sie aus seiner Sicht alle anderen Künste. Denn mit diesen lasse sich zwar die "Vielheit der Erscheinungen" auf die "adäquate Objektivation des Willens" – "die (Platonischen) Ideen" – und so auf die den Erscheinungen zugrunde liegende Ordnung zurückführen. Die Bindung an die Welt der Erscheinungen bleibe dabei aber grundsätzlich bestehen.

Allein die Musik sei, indem sie auch noch "die Ideen übergeht, (...) von der erscheinenden Welt ganz unabhängig". Sie erweise sich damit als

*"eine so **unmittelbare** Objektivation und Abbild des ganzen **Willens**, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen*

*Künsten, das Abbild der Ideen, sondern **Abbild des Willens selbst**, dessen Objektivität auch die Ideen sind. Deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste. Denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen."* (WV 340 f.)

Ähnlich wie Novalis ist auch Schopenhauer der Ansicht, dass die Musik auf diese Weise "einen Begriff von der Möglichkeit einer Zahlenphilosophie"⁶⁴ vermittele. Denn "bloß äußerlich und rein empirisch betrachtet", sei die Musik "nichts Anderes, als das Mittel, größere Zahlen und zusammengesetztere Zahlenverhältnisse, die wir sonst nur mittelbar, durch Auffassung in Begriffen, erkennen können, unmittelbar und *in concreto* aufzufassen". Dabei geht Schopenhauer davon aus,

"dass gesetzt den Fall es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen was sie ausdrückt in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein würde" (WV 349 f.).

Gleichzeitig betont Schopenhauer jedoch, "ein vollkommen reines harmonisches System der Töne" sei "nicht nur physisch, sondern sogar arithmetisch unmöglich". Denn zum einen hätten "die Zahlen selbst, durch welche die Töne sich ausdrücken lassen, (...) unauflösbare Irrationalitäten". Zum anderen bleibe die Musik – als

⁶⁴ Sein Ideal einer "Zahlenphilosophie" sieht Schopenhauer u.a. im Werk des Pythagoras vorgeprägt (vgl. WV 350).

reiner Ausdruck des Willens – auch an den für diesen charakteristischen "innere[n] Widerspruch mit sich selbst" (d.h. an die Spannung, aus der heraus er existiert) gebunden (351).

Das "Schauspiel" des Willens (353) macht die Welt, so Schopenhauer, "zu einem beständigen Kampfplatz aller jener Erscheinungen des einen und selben Willens (...), dessen innerer Widerspruch mit sich selbst dadurch sichtbar wird" (351). Eine aus der Musik abgeleitete "Zahlenphilosophie" könnte dabei ihm zufolge allenfalls dazu verhelfen, dieses "Schauspiel" (353) von außen und dadurch "frei von Qual" (353) zu betrachten. Eine endgültige Lösung vom "Sklavendienste des Willens" (266), der das Weltgeschehen wie das Leben des einzelnen Menschen an seine blinde Dynamik bindet, sei dadurch jedoch nicht möglich.⁶⁵

3.4. Der Einfluss Wittgensteins

Schopenhauers Ideal einer reinen Zahlenphilosophie lässt sich auch in Beziehung setzen zu dem Werk eines weiteren Philosophen, von dem Bernhard nach eigener Aussage stark beeinflusst worden ist – nämlich zu Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*. Diese Schrift könnte insofern als Annäherung an die von Schopenhauer diskutierte Zahlenphilosophie angesehen werden, als darin der Versuch unternommen wird, die Summe der gesicherten Aussagen über die menschliche Welt in einem System streng logisch aufeinander aufbauender Sätze zusammenzufassen.

⁶⁵ Ein endgültiges "Quietiv des Willens" sieht Schopenhauer – hierin von fernöstlichem Gedankengut beeinflusst – lediglich beim "zur Resignation gelangten Heiligen" verwirklicht (WV 353).

Das Sagbare und das Unaussprechliche

Im Vorwort zum *Tractatus logico-philosophicus* erhebt Wittgenstein ausdrücklich den Anspruch, mit seinem Werk die philosophischen "Probleme im Wesentlichen endgültig gelöst zu haben". Gleichzeitig sieht er den Wert seiner Arbeit jedoch gerade darin, "dass sie zeigt, wie wenig damit getan ist, dass diese Probleme gelöst sind" (TLP 10). Die Begründung dafür, warum er sie dennoch bespricht, ist dem vorletzten Paragraphen des *Tractatus* zu entnehmen. Dort heißt es:

"Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig." (TLP 85: 6.54)

In einem Brief an Ludwig von Ficker fügt Wittgenstein kommentierend an, sein Werk bestehe eigentlich "aus zwei Teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus alledem, was ich *nicht* geschrieben habe" (Bw 96 f.). Dies lässt sich auch auf den berühmten Schlusssatz des *Tractatus* beziehen: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" (TLP 85: 7). Dieser Satz könnte demnach auch als Vorwort zu dem ungeschriebenen – und nach Wittgensteins Auffassung auch nicht in Worte zu fassenden – Teil seines Werkes verstanden werden.⁶⁶

⁶⁶ Umgekehrt verleiht Wittgensteins Selbstkommentar – wie eine Anmerkung von ihm aus dem Jahr 1931 zeigt – natürlich auch dem im *Tractatus*

Der zweite Teil des *Tractatus* hätte von all jenem handeln müssen, das sich zwar "zeigt", mit den Mitteln der Sprache jedoch nicht auszudrücken ist. Dieses "Unaussprechliche" (TLP 85: 6.522) ist weit eher auf dem Wege mystischer Erfahrung als durch logische Überlegung zu erkennen.

Der *Tractatus* führt gewissermaßen an die Schwelle dieser Erfahrung, indem er das Gebiet des Sagbaren – das die Frage betrifft, wie die Welt des Menschen beschaffen ist – so vollständig wie möglich absteckt. Das Wesen des Mystischen wird dadurch ex negativo bestimmt – eben als das, was sich *nicht* beschreiben lässt. Dem entspricht Wittgensteins Aussage, das Mystische betreffe nicht die Frage, "wie die Welt ist", sondern die Tatsache, "dass sie ist" (TLP 84: 6.44).

Der unabschließbare Schreibprozess

Die Bedeutung Wittgensteins für das Werk Thomas Bernhards ist nach dessen eigenem Bekenntnis kaum hoch genug einzuschätzen. Als etwa der Herausgeber des *Ver Sacrum* mit der Bitte an ihn herantrat, einen Beitrag über Ludwig Wittgenstein zu verfassen, lehnte er dies mit dem Verweis auf seine zu enge Beziehung zu dessen Denken ab. Über Wittgenstein zu schreiben, sei für ihn so,

*"als würde ich über mich selbst etwas (...) schreiben müssen.
(...) Die Frage ist nicht: schreibe ich über Wittgenstein. Die*

Ausgesagten eine spezifische Bedeutung: "Das Unaussprechbare (das, was mir geheimnisvoll erscheint und ich nicht auszusprechen vermag) gibt vielleicht den Hintergrund, auf dem das, was ich aussprechen konnte, Bedeutung bekommt." (VB 38)

*Frage ist: **bin** ich Wittgenstein **einen** Augenblick, ohne ihn (W.) oder mich (B.) zu zerstören."* (TBL 34)

Insbesondere Wittgensteins Gedanke der strukturellen Inadäquatheit der Sprache für den Ausdruck des Mystischen scheint für Bernhards eigenes Schaffen von prägender Bedeutung gewesen zu sein. In diese Richtung weist etwa seine Klage über "die Wörter, die aus nichts sind und die zu nichts sind und die für nichts sind". Sie findet sich in seiner 1970 gehaltenen Büchner-Preisrede, entstammt also derselben Zeit wie die oben zitierte Bemerkung über die Bedeutung Wittgensteins für sein Denken.

Bernhard schreibt hier den "Wörter[n], an die wir uns anklammern, weil wir aus Ohnmacht verrückt und aus Verrücktheit verzweifelt sind", allenfalls eine therapeutische Bedeutung zu. Ihren Wert als Mittel der Orientierung und gedanklichen Durchdringung der Existenz stellt er dagegen grundsätzlich in Frage:

"Die Wörter infizieren und ignorieren, verwischen und verschlimmern, beschämen und verfälschen und verkrüppeln und verdüstern und verfinstern nur" (TBL 31).

Das Dilemma, dass er als Schriftsteller auf eben diese Wörter angewiesen ist, versucht Bernhard mit einer speziellen Form von "Geisteskonzentration" zu lösen. Diese erinnert in ihrer Struktur stark an das von Wittgenstein erprobte Ausschöpfen des Sagbaren:

"Wir denken, verschweigen aber: wer denkt, löst auf, hebt auf, katastrophiert, demoliert, zersetzt, denn Denken ist folgerichtig die konsequente Auflösung aller Begriffe" (TBL 31 f.).

Daraus ergibt sich ein Modell schriftstellerischer Arbeit, das getragen ist von "dem Gedanken, nie und mit nichts fertig zu werden" (TBL 32). Denn die "konsequente Auflösung aller Begriffe" impliziert ja, dass das (begriffliche) Denken fortwährend an seine Grenzen stößt. Dadurch lässt es immer wieder augenblicksweise das absolute Gegenteil seiner selbst aufscheinen – das Schweigen. Dieses wiederum lässt zugleich das Mystische erahnen – als jenes "Unaussprechliche", welches das begriffliche Denken seiner Natur gemäß "verschweigen" muss.

Als Ziel schriftstellerischer und geistiger Arbeit im Allgemeinen erscheint damit die Erfahrung des hinter den Worten liegenden, sinnerfüllten Schweigens. Dies bedeutet zugleich, dass der zentrale Aspekt künstlerischer Tätigkeit aus dieser Perspektive nicht das daraus hervorgehende Produkt ist, sondern der diesem zugrunde liegende geistige Prozess.

Musikalischer Eigen-Sinn der Texte

Diese Gedankengänge erscheinen auch hilfreich für ein besseres Verständnis der formalen Gestaltung von Bernhards Prosa. Insbesondere das explizite Bekenntnis zu einem Vorrang der "musikalische[n] Komponente" vor dem Inhalt des Erzählten erhält so einen tieferen Sinn.

Vor dem Hintergrund von Bernhards Wittgenstein-Rezeption lässt sich hierin der Versuch sehen, den Raum des Denk- und Sagbaren auf das "Unaussprechliche" (im Sinne Wittgensteins) hin zu transzendieren. Denn dadurch, dass die Ebene des Bezeichnenden sich hier gegenüber ihrem eigentlichen Zweck – dem Verweis auf

außersprachliche Dinge – verselbständigt, kann sich ja zugleich auch das – sprachlich vermittelte – Denken von seiner Bindung an die mit diesen Bezeichnungsmodi verbundenen Wahrnehmungsformen der Wirklichkeit lösen.

Werke wie *Watten* und *Gehen*, in denen der musikalische Eigen-Sinn der sprachlichen Zeichen besonders augenfällig ist, erscheinen insofern als konsequente Umsetzung des schon in *Frost* angedeuteten Programms einer sukzessiven Auflösung der Sprache in Musik.

Die "formalisierte, in sich kreisende Rede, die von den musikalischen Prinzipien der Wiederholung, Entgegensetzung und Variation dominiert wird" (Herzog 1995: 110), ist indessen nicht das einzige Element in Bernhards Prosa, das sich mit der Philosophie Wittgensteins in Verbindung bringen lässt. Auch die Eigenart seiner Protagonisten, einzelne Zusammenhänge mit immer neuen Begriffen zu umschreiben, lässt sich auf Wittgensteins Programm einer möglichst vollständigen Ausschöpfung des "Sagbaren" beziehen.⁶⁷

Darüber hinaus können auch zentrale inhaltliche Elemente von Bernhards Prosawerk mit dem wittgensteinschen Denken assoziiert werden. Dies gilt etwa für das bei Bernhard so häufige Bild der Atemlosigkeit.

Natürlich gibt es für dieses Bild auch biographische Begründungsmuster, und fraglos spiegelt sich in der Atemlosigkeit der Sprecher ihre innere Unruhe und Verzweiflung wider. Vor dem

⁶⁷ Die literarische Umsetzung dieses Charakterzugs scheint allerdings eher von der in Wittgensteins zweitem Hauptwerk – den *Philosophischen Untersuchungen* – entfalteten Theorie des "Sprachspiels" (als der situationsabhängigen Variation von Aussagen) beeinflusst zu sein.

Hintergrund von Wittgensteins *Tractatus* lässt sich das atemlose Sprechen der Protagonisten aber auch auf ihr Anrennen gegen die "Grenzen der Sprache" – und damit zugleich die "Grenzen der Welt" – beziehen (vgl. TLP 67, 5.6: "*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*").

Radikale Selbstkorrektur

Eine besondere Affinität zur Philosophie Wittgensteins weist zudem das Motiv der unvollendeten bzw. vernichteten Studie auf, das bei Bernhard immer wieder an zentraler Stelle auftaucht. Das Motiv hängt offenbar eng mit dem von Wittgenstein als Motto für den *Tractatus* gewählten Kürnberger-Zitat zusammen: "... und alles, was man weiß, nicht bloß rauschen und brausen gehört hat, lässt sich in drei Worten sagen".

Dieser Bezug deutet sich u.a. in einer Bemerkung des Protagonisten in *Die Mütze* an. Demnach könne zwar theoretisch "alles mit einem einzigen Satz gesagt" werden – de facto vermöge "aber niemand (...) alles mit einzigen Satz zu sagen" (E 2: 61).

Eine ähnliche Überlegung lässt sich auch zur Erklärung des auf den ersten Blick paradoxen Tuns und Denkens des Industriellen in *Verstörung* heranziehen, der die Produkte seiner schriftstellerischen Arbeit immer wieder vernichtet. Dazu merkt er gänzlich unaufgeregt an, möglicherweise bleibe als Ergebnis seiner Arbeit "nur ein einziger Gedanke übrig" (V 45).⁶⁸

⁶⁸ Analog dazu heißt es auch in *Ungenach*, ein Verständnis für die tieferen Zusammenhänge des Daseins wäre nur möglich, wenn es gelänge, sich einmal "alles (...) in einem einzigen Gedanken klarzumachen" (U 48). Die lakonische Fortsetzung dieses Gedankens – hierzu sei "eine dritte Person

Die hierin anklingende Sichtweise geistiger Arbeit weist deutliche Bezüge zu dem Schluss des *Tractatus* auf, wo Wittgenstein seine Sätze mit den Sprossen einer Leiter vergleicht, die man "wegwerfen" müsse, wenn man "auf ihr hinaufgestiegen ist" (TLP 85: 6.54; s.o.). Dass der Industrielle seine geistigen Produkte fortwährend vernichtet, ließe sich demnach als symbolischer Nachvollzug der Überwindung bestimmter Stufen des Denkens verstehen, deren Zweck die kontinuierliche – wenn auch nie ganz zu erreichende – Annäherung an das "Unaussprechliche" ist.

Noch deutlicher kommt dieser Gedanke in *Korrektur* zum Ausdruck. Darin gelangt der Protagonist (Roithamer) am Ende zu der Erkenntnis, er habe eine Studie schreiben müssen, "um zu erkennen, dass alles anders ist" (K 361).

Bernhards Aussage, er könne "nie und mit nichts fertig (...) werden" (TBL 32), begegnet hier wieder in Roithamers Praxis einer "Korrektur der Korrektur der Korrektur der Korrektur" (K 361). Gemeint ist damit offenbar eine Korrektur, die so radikal ist, dass sie jeweils die Zerstörung des zuletzt Geschaffenen zur Folge hat: "Wenn ich korrigiere, zerstöre ich, zerstöre ich, vernichte ich" (356).

Gleichzeitig wird dadurch aber immer auch etwas Neues hervorgebracht. Wenn er geglaubt habe, "mit einer Sache zu Ende zu sein", habe er daher, so Roithamer, stets gewusst, dass "alles anders" ist. "Durch die Vernichtung des alten" sei folglich immer wieder "ein völlig anderes, neues Manuskript" entstanden (ebd.).

notwendig, als ein neutrales Gehirn notwendig, die oder das es naturgemäß nicht gibt" (U 49) – lässt sich wiederum auf Wittgensteins Diktum von den mit den Mitteln der Sprache nicht zu transzendierenden "Grenzen meiner Welt" (s.o.) beziehen.

Bezeichnenderweise sieht Roithamer es allerdings als "das Höchste" an, "kein neues [Manuskript] mehr entstehen zu lassen" (ebd.). Denn nur dies könnte dem Unaussprechlichen strukturell gerecht werden.

Auf diese Weise entsteht das Modell eines geistigen Prozesses, bei dem die Ergebnisse der jeweils vorangegangenen Stufe auf der nächsthöheren Stufe so radikal "korrigiert" werden, dass sie ihre Bedeutung für die neue geistige Situation der betreffenden Person verlieren (und in diesem Sinne "vernichtet" bzw. zunichtegemacht werden). Der stufenförmige Aufbau dieses geistigen Prozesses wird dabei mit den Ruhepausen begründet, die der Mensch bei seinem Streben nach der "äußersten Grenze", die seinem Denken gesetzt ist, benötigt:

"Wir können nicht immer in der höchsten Intensität existieren, deshalb verlangsamen wir plötzlich unser Denken und Handeln (Fühlen), damit wir nach einer Zeit wieder mit noch größerer Intensität denken, handeln können, fühlen; auf diese Weise kommen wir mit der Zeit zu immer größerer Intensität" (K 361).

Die daraus abgeleitete Erkenntnis, dass eine "Korrektur" der geistigen Produkte nur in bestimmten Phasen der Existenz möglich sei, bezieht Roithamer ausdrücklich auch auf seine eigene geistige Tätigkeit:

*"Tatsächlich bin ich erschrocken über alles, das ich (...) geschrieben habe, dass alles ganz anders gewesen ist, denke ich, aber ich korrigiere, was ich geschrieben habe, **jetzt** nicht, ich korrigiere dann, wenn der Zeitpunkt für eine solche Korrektur*

ist, dann korrigiere ich und dann korrigiere ich das Korrigierte und das Korrigierte korrigiere ich dann wieder undsofort" (K 325).

Dieses Stufenmodell der geistigen Entwicklung wird nicht nur auf geistige Arbeit im engeren Sinn bezogen, sondern erscheint allgemein als Paradigma der geistigen Entwicklung des Menschen. So beschreibt Roithamer nicht allein seine intellektuelle Tätigkeit, sondern das gesamte menschliche Dasein als permanente Selbstkorrektur:

"Fortwährend korrigieren wir und korrigieren uns selbst mit der größten Rücksichtslosigkeit, weil wir in jedem Augenblick erkennen, dass wir alles falsch gemacht (geschrieben, gedacht, getan) haben, falsch gehandelt haben, wie wir falsch gehandelt haben, dass alles bis zu diesem Zeitpunkt eine Fälschung ist, deshalb korrigieren wir diese Fälschung und die Korrektur dieser Fälschung korrigieren wir wieder und das Ergebnis dieser Korrektur der Korrektur korrigieren wir wieder undsofort" (K 325).

Selbstausschöpfung als äußerste Form der Selbstkorrektur

Als eigentliches Ziel bzw. "äußerste Grenze" dieser permanenten Selbstkorrektur erscheint es, "nichts mehr zu korrigieren, zu vernichten" (356). Da das "Korrigieren" hier eine Chiffre für das sich in Worten vollziehende Denken darstellt, wäre dies gleichbedeutend damit, nicht mehr in Begriffen zu denken. In diesem Sinne konstatiert Roithamer auch:

"Wenn ich zuhöre, fällt mir auf, denke ich alles noch weiter als der Denkende, der spricht" (K 347).

Diese Form des schweigenden Denkens ist zwar in den Augenblicken "höchste[r] Intensität" des (geistigen) Existierens, in denen eine neue Entwicklungsstufe erreicht wird, präsent. In diesen seltenen Augenblicken entsteht auch eine Vorstellung von der "äußersten Grenze" der Entwicklung. Sie zu "durchstoßen", bleibt jedoch weiterhin unmöglich (361 f.). Sobald dies nämlich geschehen würde, wäre *"alles vorbei"* (362 f.). Bei Roithamer führt dies folgerichtig zu der Überzeugung, "allerhöchstes Glück" sei "nur im Tod" zu finden (346).

Daraus ergibt sich auch die ambivalente Haltung des Protagonisten gegenüber dem Prozess der "Korrektur". Dieser wird von ihm zwar grundsätzlich – als beständige geistige Weiter- und Höherentwicklung – bejaht. Gleichzeitig zögert er jedoch die *"eigentliche wesentliche Korrektur"* hinaus. Denn diese wäre für ihn gleichbedeutend mit dem "Selbstmord" (den er, wie zu Beginn des Werkes mitgeteilt wird, nach Beendigung seiner Aufzeichnungen vollzogen hat):

*"Ich habe die Korrektur immer hinausgeschoben, hinausgezögert, aber diesen Gedanken, mich zu korrigieren, niemals aufgegeben, wir tun es plötzlich, wir gehen ganz plötzlich hinaus, weg, brechen alles ab, einen Schritt vom Weg ab, weg, vorbei, (...) weil wir den Verstand verloren haben (...), oder weil wir plötzlich alles Äußerste **sind**" (K 325 f.).*

Die Fortsetzung dieses Gedankengangs macht deutlich, dass "Selbstmord" hier auch im übertragenen Sinn verstanden werden

könnte. Denn "Geisteskonzentration" (TBL 32) dient dem Ich ja dazu, die Grenzen seiner selbst neu zu bestimmen. In ihrer höchsten Intensität könnte sie damit als eine Form von "Selbstmord" angesehen werden. Das Ich gelangt dabei gewissermaßen "außer sich" und balanciert damit an der Grenze zwischen Selbstverlust⁶⁹ und Selbsterweiterung:

"Wir sind in der höchsten Konzentration, erlauben uns nicht einmal, ein Kleidungsstück zu wechseln, erlauben uns nichts mehr außer dieser Konzentration, aber wir tun es nicht. Wir sind immer ganz nahe daran, uns zu korrigieren, alles zu korrigieren, indem wir uns umbringen, aber wir tun es nicht." (K 326)

Die äußerste Anspannung, das ekstatische Aus-Sich-Heraustreten des Geistes, erweist sich so als Möglichkeit, die "*eigentliche, wesentliche Korrektur*" (326) – deren Erfahrung selbst sich dem menschlichen Geist entzieht – zumindest gleichnishaft nachzuvollziehen. In diesem Sinne betont Roithamer auch, wir könnten nur "solange in der höchsten Intensität existieren, als wir sind" (363).

Von hier aus lassen sich auch die kryptischen Schlussworte der Aufzeichnungen des Protagonisten verstehen: "Das Ende ist kein Vorgang. Lichtung" (363). Dem "Ende" kann eben kein (Denk-) "Vorgang" gerecht werden. Die "Lichtung"⁷⁰, die man hierdurch

⁶⁹ Das "Durchstoßen" der "äußersten Grenze" zu Lebzeiten ist folglich für Roithamer auch gleichbedeutend damit, "wahnsinnig" zu werden (K 361).

⁷⁰ Das Bild könnte hier auf das Heraustreten aus der Vielfalt (dem "Wald") an Beziehungen und Zusammenhängen, in die ein Mensch zeitlebens eingebunden ist, bezogen werden.

betrifft, stellt vielmehr eine Klarheit dar, die dem eigenen Denken nicht mehr zugänglich ist.⁷¹

3.5. Zur Bedeutung der Schwesterngestalten in Bernhards Prosa

Parallelen zwischen Wittgenstein und dem Protagonisten aus Korrektur

Wie oben ausgeführt, lässt sich *Korrektur* als eine Art literarisches Äquivalent zu Wittgensteins philosophischem Versuch verstehen, dem "Denken" – bzw. dem "Ausdruck der Gedanken" – "eine Grenze [zu] ziehen" (TLP 9).⁷² Wenn Sorg (1977: 105) Bernhards *Korrektur* pointierend als "Wittgenstein-Roman" bezeichnet, so bezieht er sich hierbei allerdings nicht nur auf die in dem Werk nachweisbaren Elemente wittgensteinschen Denkens. Vielmehr ist hier auch an Aspekte des Lebenslaufs Roithamers zu denken, die deutliche Parallelen zu der Biographie Wittgensteins aufwei-

⁷¹ Daneben ließe sich in diesen Worten auch ein Reflex der Novalis-Rezeption Bernhards erblicken. Dass "das Ende (...) kein Vorgang" ist, wäre dann so zu verstehen, dass es einen "Übergang" in eine andere, "lichere" Sphäre des Seins darstellt. Auch dass die Todessehnsucht Roithamers unmittelbar mit dem Tod einer ihm nahen Frau – seiner Schwester – zusammenhängt, stellt eine Parallele zu Novalis dar. Soweit hier Analogien festzustellen sind, wäre allerdings von Novalis' metaphysischen Spekulationen abzusehen. Denn diese stehen in deutlichem Widerspruch zu Roithamers Überlegungen, in denen das Hinausdenken über die Grenzen dieser Welt ja gerade ausgeschlossen wird.

⁷² Um dem Denken allgemein eine "Grenze ziehen" zu können, müsste man nach Wittgenstein "beide Seiten dieser Grenze denken können (wir müssten also denken können, was sich nicht denken lässt)" (TLP 9). Dies macht deutlich, dass es Wittgenstein darum geht, speziell die Möglichkeiten und Grenzen des *begrifflichen* Denkens aufzuzeigen.

sen. Dies hat auch Bernhard in einem Interview ausdrücklich bekräftigt (Ges 100; vgl. hierzu auch Huber 2004).

So lässt sich etwa die Tatsache, dass zahlreiche nähere Verwandte Roithamers sich das Leben genommen haben, in Beziehung setzen zu den drei Brüdern Wittgensteins, die durch Selbstmord aus dem Leben geschieden sind. Roithamers Verzicht auf sein Erbe findet eine Parallele in Wittgensteins Verschenken des vom Vater geerbten Vermögens.⁷³ Der Topos ist zudem nicht nur in *Korrektur* zu finden, sondern markiert auch in zahlreichen anderen Werken Bernhards symbolisch den Bruch mit der Vergangenheit bzw. die Preisgabe der eigenen Existenzgrundlagen.

Wie Roithamer hat schließlich auch Wittgenstein zeitweilig im Ausland gelebt –und zwar, als eine weitere Parallele zu Bernhards Protagonist, in Cambridge, wo er als Philosophieprofessor tätig war. Vor allem aber erinnert Roithamers Bestreben, seine "Schwester vollkommen glücklich zu machen durch eine vollkommene ganz auf sie bezogene Konstruktion" (K 223), an das von Wittgenstein in Wien für Margarete Stonborough gebaute Haus.

Wittgensteins älteste Schwester hat dieses Gebäude einmal als "hausgewordene Logik" bezeichnet (vgl. Wuchterl/Hübner 1979: 103). Dem entspricht auch die von Roithamer für seine Schwester entworfene "Konstruktion". In Roithamers Worten handelt es sich dabei um einen "der Folgerichtigkeit der (meiner) Natur" nachempfundenen Kegel (K 225; vgl. hierzu Zimmermann 2015).

⁷³ Die Tatsache, dass dabei u.a. auch Rilke und Trakl zu den Begünstigten zählen sollten (wobei für Letzteren die Schenkung allerdings zu spät kam), belegt dabei einmal mehr die Affinitäten des Philosophen Wittgenstein zur Literatur.

Innere und äußere Vollkommenheit

Entscheidend ist jedoch nicht die Frage, inwieweit das Motiv des Kegelbaus in *Korrektur* von dem von Wittgenstein für seine Schwester gebauten Haus inspiriert worden ist, sondern wie und ob hierdurch an wittgensteinsches Denken angeknüpft wird. So könnte man etwa das Streben nach der 'vollkommenen Konstruktion' und nach strengstmöglicher "Folgerichtigkeit", das ja ausdrücklich mit dem Kegelbau verknüpft wird (s.o.), auf Wittgensteins Anspruch beziehen, mit seinem *Tractatus* "die Probleme im Wesentlichen gelöst" zu haben (TLP 10).

Eine solche Deutung wird auch durch die Tatsache nahegelegt, dass der Kegel – ebenso wie der *Tractatus* – selbst zwar vollkommen logisch gestaltet ist, eben hierdurch aber für das mit den Mitteln der Logik nicht Fassbare sensibilisieren soll. So ist die "tatsächliche Mitte des Kegels" ein "Meditationsraum", dessen Zentrum selbst wieder durch einen roten Punkt bezeichnet ist (K 221).

Die besondere Bedeutung dieses Raumes geht auch daraus hervor, dass er als einziger des gesamten Bauwerks eine eigene Bezeichnung erhalten hat. Während alle anderen Räume "ohne Bezeichnung sind", sieht es Roithamer als "naturgemäß" an, "dass der Raum, welcher als Meditationsraum konstruiert ist, als Meditationsraum bezeichnet wird" (K 222).

Da der Kegel selbst sich wiederum "in der Mitte des Kobernaußerwaldes" (K 350 u.ö.) befindet, bildet sich in ihm eben jener Prozess einer spiralförmig fortschreitenden "Geisteskonzentration" (TBL 32; s.o.) ab, wie er auch in dem Gedanken der Selbstkorrektur zum Ausdruck kommt. Der "Korrektur der Korrektur der

Korrektur der Korrektur" (K 361) entspricht die 'Mitte der Mitte der Mitte der Mitte', zu der man durch das sukzessive Vordringen zum Innersten des Kegels gelangen kann. Die Türen des Kegels gehen folglich auch alle "nach innen" auf (K 345).

Von entscheidender Bedeutung ist es in dem Zusammenhang nun, dass Roithamer den Kegel zwar für seine Schwester baut, damit aber zugleich seine eigene Selbstverwirklichung verknüpft:

*"Wir verwirklichen die Idee, um uns selbst zu verwirklichen für einen **geliebten Menschen**" (K 224).*

So will Roithamer zwar, dass der Kegel seiner Schwester "hundertprozentig entspricht", doch möchte er mit ihm zugleich auch die "Folgerichtigkeit der (meiner) Natur" abbilden (K 224 f.). Die assoziative Verknüpfung von Schwester und Natur einerseits sowie innerer und äußerer Natur andererseits, die sich hieraus ergibt⁷⁴, lässt die Schwester als eine Art Anima-Gestalt⁷⁵ erscheinen. Dieser Lesart des Werkes entspricht auch Bernhards Bekenntnis, er schreibe "nur über innere Landschaften" (vgl. Fleischmann 1991: 14 f.):

⁷⁴ Vgl. hierzu auch K 345, wo Roithamer den Kegel als "Folgerichtigkeit meiner (meiner Schwester) Natur" bezeichnet.

⁷⁵ Mit dem Archetypus von Anima/Animus bezeichnet der Schweizer Psychoanalytiker Carl Gustav Jung die komplementäre Entsprechung zu unserer nach außen gekehrten Persönlichkeit. Dieses psychische Urbild hat dementsprechend stets die gegengeschlechtliche Gestalt. Dies bedeutet allerdings nicht, dass es rein geschlechtsbezogen wäre. Das "Weibliche" respektive das "Männliche" stehen hier jeweils nur sinnbildlich für die weniger stark ausgeprägten und teilweise verdrängten Aspekte unserer Persönlichkeit (vgl. Jung 1928).

*"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. ebd.: 274)⁷⁶

Bedenkt man, dass Roithamer die "eigentliche wesentliche Korrektur" (K 326) als gleichbedeutend mit Selbstmord ansieht, ist es auch nur konsequent, dass für ihn "das Bauwerk als Kunstwerk (...) erst vollendet" ist, "indem der Tod eingetreten ist dessen, für den es gebaut und vollendet worden ist" (345):

*"Meine eigenen Gedanken hatten folgerichtig zur Verwirklichung und Vollendung des Kegels geführt, wie meine Schwester tödlich erschrocken gewesen ist, ist der Kegel vollendet gewesen (...), ich hätte sie zu **keinem anderen, als zu dem tödlichen Zeitpunkt** in den Kobernaußewald hineinführen können, sie hatte sich gefürchtet vor diesem Augenblick, wie sie sich am tiefsten gefürchtet hat, habe ich sie hineingeführt und getötet, gleichzeitig den Kegel vollendet gehabt"* (K 346).

Im – offenbar ungewollt, aber mit innerer Notwendigkeit herbeigeführten – Tod der Schwester ist somit die bald darauf erfolgende Selbsttötung Roithamers bereits mit angelegt. Denn die "Verwirklichung und Vollendung des Kegels" ist offenbar ein Bild

⁷⁶ Ähnlich betont Bernhard auch in *Drei Tage*, ihn interessierten "*nur meine Vorgänge*" (TBL 16). Die Wörter in seinen Texten vergleicht er dementsprechend mit Schauspielern, die auf der Bühne "langsam (...) aus dem Hintergrund, aus der Finsternis" herauskommen und dabei "langsam zu *Vorgängen äußerer und innerer Natur*, gerade wegen ihrer Künstlichkeit besonders zu einer solchen werden" (TBL 13).

für die harmonische Übereinstimmung von innerer und äußerer Natur.

Damit aber bezeichnet dies eine Stufe der Vollkommenheit, die nur noch durch das tatsächliche Aufgehen in der Natur – also den Tod – übertroffen werden kann. Da diese Erfahrung eines 'Durchstoßens' der "äußerste[n] Grenze" (362), durch das "wir plötzlich alles Äußerste *sind*" (326), mit den Mitteln des begrifflichen Denkens nicht mehr zu fassen und folglich auch nicht sprachlich auszudrücken ist, brechen die Aufzeichnungen konsequenterweise in eben dem Moment ab, in dem Roithamer diese Grenze zu erreichen scheint.

Innerpsychische Bedeutung der Schwesterngestalten

Wie Roithamer in *Korrektur*, wartet auch Konrad, der Protagonist des *Kalkwerks*, auf den "optimalen Zeitpunkt" (Kw 210), in dem er seine Kräfte zur höchsten "Geisteskonzentration" (TBL 32) sammeln kann. Im Unterschied zu Roithamer, der sich dem anvisierten Optimum an innerer Sammlung über eine stufenweise Steigerung seiner geistigen Kräfte annähert, ist Konrad die Vorstellung einer fortwährenden Selbstkorrektur und dadurch bewirkten allmählichen Annäherung an den angestrebten Zustand jedoch fremd. Stattdessen schiebt er die Niederschrift seiner Studie, die ihm eben diese Annäherung ermöglichen würde, immer wieder auf, bis es schließlich zu spät dafür ist und sein Werk "für die Außenwelt und für die Fach- und für die Nachwelt" verloren ist (Kw 211).

Bei näherer Betrachtung erweisen sich die Unterschiede zwischen den Protagonisten der beiden Werke allerdings als nur gradueller

Natur. So sieht es Roithamer ja gerade als "das Höchste" an, "kein neues [Manuskript] mehr entstehen zu lassen, nichts mehr zu korrigieren, zu vernichten" (K 356).

Analog hierzu ist auch der Bau des Kegels, jenes höchstmögliche Vollkommenheit repräsentierenden Geistesprodukts, auf das er all seine Kräfte konzentriert, untrennbar verknüpft mit dem "Tod (...) dessen, für den es gebaut und vollendet worden ist" (K 345). Das Bauwerk ist so gerade ein Beleg für den utopischen Charakter des mit ihm verbundenen Vollkommenheitsanspruchs.

Vor diesem Hintergrund erscheint das Verhalten Konrads, der gar nicht erst den Versuch unternimmt, sein Geistesprodukt in eine endgültige Form zu bringen, nur als folgerichtig. Der Unterschied zwischen ihm und Roithamer läge dann vor allem darin, dass dieser die Sisypshaftigkeit seines Tuns bis zu einem gewissen Grad anzunehmen bereit ist, während Konrad hierzu der "Mut" und die "Entschlossenheit" fehlen (Kw 210).

Dieser Unterschied spiegelt sich auch in dem Verhalten wider, das beide gegenüber den Frauen an ihrer Seite an den Tag legen. Roithamer erblickt in seiner Schwester ein Ideal, dessen Vollkommenheit er durch den Bau des Kegels zum Ausdruck zu bringen hofft. Konrad dagegen hat seine Frau – bei der es sich zugleich um seine Halbschwester handelt (vgl. Kw 16) – absichtlich "als schwer kranke und verkrüppelte geheiratet", weil sie dadurch "vollkommen auf mich angewiesen" war und ihm "bedingungslos für meine Zwecke zur Verfügung" stehen musste (208).

Diese Einstellung gegenüber anderen deutet zunächst auf das Persönlichkeitsbild eines rücksichtslos seine geistigen Ziele verfolgenden Menschen hin. Daneben erscheint jedoch – zumal das Schwesternmotiv in Bernhards Werk immer wieder aufgegriffen

wird⁷⁷ – auch eine Deutung auf der Subjektebene möglich. Konrads "verkrüppelte" Halbschwester wäre demnach als personifizierte Entsprechung für die Zerrissenheit seines eigenen Inneren anzusehen – wobei er sich dieses dann selbst als solches gewählt hätte.⁷⁸

Darüber hinaus könnte man die behinderte Schwester auch als Bild für die objektive Natur des Daseins deuten, die Konrad in seinem Streben nach dem 'rein Geistigen' im Wege steht. Ihre Verkrüppelung verwies dann auf die strukturelle Unvollkommenheit, die allem geistigen Streben aufgrund der Todesverfallenheit des Menschen innewohnt.

In diesem Kontext ist wohl auch Konrads Traum zu sehen, in dem er den "Idealzustand seines Lebens" herbeiphantasiert. Dabei ist es ihm mit einem Mal möglich, "die komplexe Studie aufs Papier zu bringen", von der er träumt. Dann jedoch erhebt sich seine "jahrzehntelang an ihren Krankensessel gefesselte" Frau plötzlich aus diesem und wirft seine Studie in den Ofen (Kw 149 f.).

⁷⁷ Außer im *Kalkwerk* und in *Korrektur* spielt es beispielsweise auch in *Midland in Stilfs* (vgl. E 2: 112 ff.) eine zentrale Rolle. Darin bleiben die in der Hochgebirgseinsamkeit lebenden Brüder durch ihre pflegebedürftige Schwester an ihr Eremitendasein gebunden.

⁷⁸ Für eine solche Deutung der Schwester als Bild für eine missglückte Selbstwahl ließe sich auch die kierkegaardsche Existenzphilosophie erläuternd heranziehen. Die verkrüppelte Schwester wäre dann ein Bild für Konrads Unfähigkeit, 'zu Ende zu verzweifeln', d.h. für sein Stehenbleiben auf einer rein destruktiven Stufe der Verzweiflung. Eine ähnliche Deutungsmöglichkeit ergibt sich auch für das Verhältnis des Protagonisten zu seiner Frau Julika in Max Frischs Roman *Stiller*, der durch das ihm vorangestellte Motto explizit auf die Philosophie Kierkegaards anspielt (vgl. Hoffmann 2016).

Hieraus spricht der Gedanke, dass das Erreichen des von ihm erträumten "Idealzustand[s]" nur von vorübergehender Dauer sein könnte und er seine Bindung an das naturhafte Sein hinterher nur umso schmerzlicher empfinden müsste. Diese Angst ist es wohl auch, die ihn davon abhält, die Arbeit an seiner Studie aufzunehmen.

Geist und Natur

Wenn Konrad am Ende seine Frau tötet, so lässt sich dies folglich als eine Form von hilfloser Raserei gegen die Natur deuten. Dabei führt diese ihm gerade zum Zeitpunkt des Mordes ihre Macht über seinen Geist in aller Deutlichkeit vor Augen.

Schon zuvor hatte er sich damit abzufinden, "zu der immer wiederkehrenden Augenschwäche (...) auch noch zeitweiligen völligen Stimmverlust erleiden zu müssen". Kurz vor dem Mord kündigen sich aber "noch ganz andere, tatsächlich viel verheerendere Gebrechen" an, nämlich "sogenannte Organstillegungen (...), deren Auswirkungen unter Umständen schon sehr bald tödliche sein könnten" (Kw 208 f.).⁷⁹

Auch in *Korrektur* scheitert der Protagonist am Ende mit seinem Versuch, mit einem vollkommenen Geistesprodukt die "Folgerichtigkeit meiner (meiner Schwester) Natur" nachzubilden (K 345) und dieser Folgerichtigkeit zu einer die Natur selbst übertreffenden Dauer zu verhelfen. Im Unterschied zu Konrad, der in seiner Verzweiflung über dieses Faktum gegen die Natur zu wüten

⁷⁹ Die Beschreibung des sukzessiven Versagens der Körperfunktionen stellt eine auffallende Parallele zum ersten, 1951 erschienenen Teil von Samuel Becketts *Molloy*-Trilogie dar.

beginnt, verwirft Roithamer jedoch daraufhin seine anfängliche "Idee, den Kegel (nach dem Tod meiner Schwester) zu vernichten". Stattdessen beschließt er, ihn "gänzlich" der Natur zu "überlassen" (ebd.). Dies lässt sich als Resultat eines Erkenntnisprozesses ansehen, der in *Der Untergeher* (1983) in den Worten zusammengefasst wird:

*"Unsere Existenz besteht darin, fortwährend gegen die Natur zu sein und gegen die Natur anzugehen (...), so lange gegen die Natur anzugehn, bis wir aufgeben, weil die Natur stärker ist als wir, die wir uns zu einem **Kunstprodukt** gemacht haben aus Übermut."* (Üg 117)

Diese Überlegungen können auch für eine Deutung der zahlreichen Schwesterngestalten in Bernhards Werk herangezogen werden. Immer wieder verweisen diese auf die Bindung der Protagonisten an die Natur, d.h. auf die strukturelle Unvollkommenheit ("Verkrüppelung") ihres Geistes. Übertragen auf die von ihnen geschaffenen "Geistesprodukte", lässt sich hieraus folgern, dass diese den von den Protagonisten angestrebten "idealsten Moment" (Kw 210) – verstanden als Augenblick vollkommener Harmonie von Ich und Natur – weder abbilden noch festhalten, sondern allenfalls in seiner Unerreichbarkeit beschwören können. Anders als Roithamer, der lernt, sich in das Unabänderliche zu fügen, sucht der wissenschaftlich orientierte Konrad nach einer Möglichkeit, diese Prozesse zu kontrollieren, d.h. sich die Natur untertan zu machen. Im Kern handelt es sich also im einen Fall um eine kontemplative und im anderen Fall um eine szientistische Haltung gegenüber der Natur.

Daraus ergeben sich auch die Unterschiede in der Bedeutung, die dem Tod der Schwester jeweils zukommt. Bei Konrad deutet dieser auf die radikale Ablehnung der eigenen naturhaften Existenz hin. Der Protagonist schneidet sich damit von jeder weiteren geistigen Entwicklung ab – worauf auch seine Überführung in Gefängnis und Irrenanstalt verweist.

In Roithamers Selbsttötung⁸⁰ manifestiert sich dagegen das Sich-Abfinden mit der Unausweichlichkeit des körperlichen Verfalls. Während Konrad in geistiger Umnachtung endet, gelangt Roithamer am Ende folglich auch aus seiner "Korrekturzelle" (K 326) in die "Lichtung" (363) eines Daseins, das zu einer geistigen Übereinstimmung mit sich selbst und damit auch der eigenen Naturhaftigkeit gelangt ist.

⁸⁰ Gerade die Tatsache, dass Roithamer sich selbst tötet, zeigt, dass er mit seiner eigenen Naturhaftigkeit umzugehen gelernt hat, anstatt diese – wie Konrad – lediglich per Projektion an anderen, ihm nahe stehenden Personen wahrzunehmen (und an diesen abzulehnen). Während Konrad seine Frau (und Halbschwester) als "verkrüppelt" wahrnimmt, verehrt Roithamer seine Schwester folglich auch als "vollkommen". In dieser Haltung kündigt sich damit bereits seine uneingeschränkte Hinwendung zur Wahrheit der eigenen Existenz an.

4. Bernhards späte Prosa in ihrem Verhältnis zu seinem Bühnenwerk

4.1. Die Neubewertung der zwischenmenschlichen Ebene

Wendepunkt in Bernhards Schaffen

Mitte der 1970er Jahre war Bernhards Schreiben in mehrfacher Hinsicht an einem 'Endpunkt' (Mittermayer 1995: 69 ff.) angelangt. Zum einen hatte das artistische Element seines Schreibens in *Watten* und *Gehen* eine äußerste Radikalität erreicht. Die Emanzipation der – an Strukturmerkmale der Musik angelehnten – Form gegenüber dem Erzählinhalt wäre danach nur noch durch den endgültigen Verzicht auf die semantische Komponente zu überbieten gewesen.

Zum anderen waren die in den längeren Prosatexten strukturbildenden Monologe innerlich zerrissener Außenseiter mit *Korrektur* auch inhaltlich an einem Wendepunkt angelangt. Dieser deutete sich nicht zuletzt in dem optimistischen Schluss-Wort dieses Werkes an ("Lichtung").

Noch deutlicher tritt dieser hoffnungsvolle Aspekt zutage, wenn man den Text nicht nur werkimmanent interpretiert, sondern auch den biographischen Hintergrund in die Deutung miteinbezieht. Der Schluss des Textes – dem auf der Werkebene der Tod des Protagonisten entspricht – verwies dann auf einen geistigen Entwicklungsprozess, an dessen Ende das Ich sich in der antizipierten Existenzweise sicher genug fühlt, um die alte Existenzform hinter sich zu lassen.

Bernhards Werk als Spiegel seiner inneren Entwicklung anzusehen, erscheint angesichts seines Bekenntnisses zur Konzentration auf innerpsychische Vorgänge (s.o.) nicht ganz ungerechtfertigt. Vor diesem Hintergrund ließe sich Roithamers Bemerkung, das Ende sei "kein Vorgang", auch im Sinne des *Übergangs* in eine neue Lebensphase des Autors verstehen. Als entscheidendes Element des so markierten Wandels erscheint dabei die durch *Korrektur* endgültig erlangte innere Sicherheit, die Bernhard zu einer vom Duktus her ruhigeren und inhaltlich direkteren Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz verhalf.

Die gehetzten Monologe seiner früheren Protagonisten, die dazu verdammt waren, beständig gegen ihre Existenzangst anzureden, um nicht von ihr überwältigt zu werden, konnte er damit hinter sich lassen. Ihre subjektive Funktion bestand darin, den psychischen und physischen Wunden ihres Schöpfers eine Gestalt zu geben und sie so erträglicher sowie der Reflexion zugänglich zu machen. Hierfür scheint es seit Mitte der 1970er Jahre für Bernhard keine Notwendigkeit mehr gegeben zu haben.

Bernhards Autobiographie als Zeichen einer geistigen Neuorientierung

Hierzu passt auch die Tatsache, dass Bernhard ab 1975 – dem Jahr des Erscheinens von *Korrektur* – seine fünfteilige Autobiographie veröffentlichte. Dies könnte so gedeutet werden, dass seine Versuche, "seine eigene Autobiographie, das disparate Material seiner – zunächst privaten, individuell-beliebigen, nicht zuletzt psychologisch zu würdigenden – Erinnerung als symbolische Biographie zu fiktionalisieren", mit *Korrektur* an ihre Grenze gelangt waren (Gößling 1987: 304).

So erscheint gerade die zwar autobiographisch gefärbte, im Grundsatz aber allgemeine Auseinandersetzung mit der menschlichen Existenz, wie sie für Bernhards Prosa bis *Korrektur* charakteristisch ist, als Voraussetzung dafür, dass der Autor sich schließlich auch dem konkreten eigenen Werdegang literarisch zuwenden konnte. Dabei spiegelt der Aufbau der Autobiographie das vorherige vorsichtige Sich-Herantasten an den Kern der eigenen Existenz noch einmal strukturell wider. Denn Bernhard ist für die Niederschrift seiner Autobiographie nicht streng chronologisch vorgegangen, sondern hat die Beschreibung der Jugendjahre der Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit vorangestellt.

Wie damit einerseits Bernhards fiktionale Prosa in einem unmittelbaren Zusammenhang mit seinen autobiographischen Schriften steht, haben diese andererseits auch wieder auf seine fiktionalen Texte zurückgewirkt.

Dies betrifft zunächst die formale Ebene. Im Vergleich zu den atemlosen Reden der früheren Protagonisten ist nun ein "durchgängig entspanntere[r] Duktus" (Sorg 1992: 111) vorherrschend. Die Texte sind zwar immer noch von "ausufernden Satzperioden" geprägt. Diese dienen nun jedoch nicht mehr primär dem Zweck, "eine genuine Weltverstörung zu transportieren und in der Sprache evident werden zu lassen" (ebd.), sondern markieren lediglich die Komplexität der Gedankengänge.

Inhaltlich macht sich der Einfluss der autobiographischen Schriften vor allem darin bemerkbar, dass nun auch in den fiktionalen Texten die Elemente der Autor-Biographie deutlicher als solche erkennbar werden. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Bernhard vollends zum autobiographischen Schreiben übergegangen wäre. Da "Bernhards Autobiographie (...) in gleichem Maße fiktional [ist] wie

die Romane autobiographisch" (Marquardt 1990: 176), ist es vielmehr eher so, dass Bernhard die eigene Biographie nun unmittelbarer als Stoff für sein literarisches Schaffen zu nutzen begann.

In der dezidiert autobiographischen Prosa wird die eigene Vita dadurch verfremdet, dass Bernhard in ihre Beschreibung "Topoi religiöser Bekehrungs- und Erweckungsliteratur" (vom Hofe 1982: 30) einfließen lässt – und sie so "auf bedeutsame Lebensmomente, nahezu ausschließlich auf Krankheitsstadien, Leiderfahrungen, Katastrophen und Krisen" reduziert (ebd.: 20). Umgekehrt erhalten die als fiktional markierten Texte durch die Einbeziehung autobiographischer Aspekte nur scheinbar ein höheres Maß an Authentizität.

In Wahrheit dient dieses Wechselspiel aus "Verfremdung der zitierten Realität" und "Vorspiegelung dokumentarischer Echtheit der Fiktion" (Gamper 1990: 68) dem Anschreiben gegen die "uns vorgegebene, aber nicht auf uns vorbereitete Welt" (K 237). Letzteres ist zugleich das verbindende Element zwischen Bernhards früher und späterer Prosa. Charakteristisch für Bernhards spätere Texte ist es dabei, dass die Erzähler die Welt gerade dadurch nach ihren "Vorstellungen (...) verändern" (ebd.), dass das faktische Geschehen ununterscheidbar mit dessen subjektiver Deutung vermengt wird.

Subjektive Weltsicht und das Subjekt des Anderen

Diese Vorgehensweise scheint zunächst Bernhards Feststellung, "Verständlichmachen" sei "unmöglich" (TBL 10), zu bekräftigen. Denn die Möglichkeit einer 'objektiven' Sicht der Realität wird

hierbei ja implizit bestritten. De facto erweist sich jedoch gerade dieses offene Bekenntnis zu einer subjektiven Weltsicht als Voraussetzung für die Abkehr vom reinen Monolog und die Hinwendung zum Subjekt des Anderen.

Zwischenmenschlichen Begegnungen kommt in Bernhards Spätwerk folglich eine weit größere Bedeutung zu als im Frühwerk. Die "Dimension des Anderen als eines notwendigen Mittlers" (vom Hofe / Pfaff 1980: 56) wird in seinen Texten nun stärker zur Geltung gebracht. Als erster Beleg dieser "kommunikative[n] Wende" (Klug 1990: 19) kann der 1978 erschienene Text *Ja* angesehen werden.

Der Ich-Erzähler⁸¹ ist hier durch seinen "Arbeitskerker" (112) in die "fürchterlichste Selbstbeobachtung" (*Ja* 17) und daraus folgende "Isolation und Verzweiflung" (66) geraten. Errettet wird er hieraus durch die Begegnung mit einer Perserin⁸², die er als "idealen Partner für Geist und Gemüt" (136) empfindet.

Zwar wird ihm die Nähe dieser Frau bald darauf "unerträglich" (138), und auch das Ende des Prosastücks betont auf drastische Weise den illusionären Charakter einer dauerhaften, von gegenseitigem Verständnis getragenen Beziehung zu einem anderen Menschen: Der Erzähler erfährt, dass die Perserin sich vor einen

⁸¹ Auch dieses Ich-Sagen lässt sich auf den Einfluss der autobiographischen Prosa zurückführen. Es markiert allerdings keinen grundlegenden Wandel in Bernhards Prosa. So behält in Großteil der Texte das indirekte Zitieren der Protagonistenrede bei.

⁸² In dieser Figur sind zum einen Züge Maria Radsons enthalten, die sich mit ihrem Mann in der Nähe von Bernhards Ohlsdorfer Domizil ansiedeln wollte. Zum anderen enthält die Gestalt auch Züge Ingeborg Bachmanns, die sich ebenfalls eine Zeit lang mit dem Gedanken trug, ein Haus in dieser Gegend zu erwerben, und etwa einen Monat lang dort gewohnt hat (vgl. Hennetmair 1994: 156; Höller 1993: 92 f.).

Lastwagen geworfen hat. Dies ändert jedoch nichts an der für Bernhards Werk grundlegend neuen Einsicht, die der Erzähler in die Worte fasst:

*"Wenn wir nur einen Menschen in unserer Nähe haben, mit welchem wir letzten Endes **alles** besprechen können, halten wir es aus, sonst nicht."* (Ja 81)

Zwar war auch in Bernhards früherer Prosa die Ebene zwischenmenschlicher Beziehungen nicht ohne Bedeutung. Dabei stand jedoch stets die Tragik von deren notwendigem Scheitern im Vordergrund. Auch kam den Beziehungen hier größtenteils lediglich eine dienende Funktion für die Selbstverwirklichung des Protagonisten zu.

Demgegenüber weist die spätere Prosa umgekehrt die Tendenz auf, in der Kunst – bzw. allgemein dem 'Reich des Geistes' – lediglich ein Surrogat für das Fehlen erfüllter Beziehungen zu anderen Menschen zu sehen. Am deutlichsten kommt dies in *Alte Meister* zum Ausdruck, wo der Protagonist bekennt:

*"Wir glauben, ohne Menschen auskommen zu können, ja **wir glauben sogar, ohne einen einzigen Menschen auskommen zu können** und bilden uns ja auch ein, wir haben nur eine Chance, wenn wir nur mit uns selbst allein sind, aber das ist ein Hirngespinnst. Ohne Menschen haben wir nicht die geringste Überlebenschance, (...) wir können uns noch so viele große Geister und noch so viele Alte Meister als Gefährten genommen haben, **sie ersetzen keinen Menschen (...), am Ende sind wir vor allem von diesen sogenannten großen Geistern und von diesen sogenannten Alten Meistern al-***

leingelassen und wir sehen, dass wir von diesen großen Geistern und Alten Meistern auch noch auf die gemeinste Weise verhöhnt werden und wir stellen fest, dass wir mit allen diesen großen Geistern und allen diesen Alten Meistern immer nur in einem Verhöhnungsverhältnis existiert haben."
(AM 291 f.)

Veränderte Funktion der weiblichen Figuren

Angedeutet wird damit auch, dass die Arbeit an der Autobiographie sich bei Bernhard nicht nur im Sinne einer zunehmenden Tendenz zur "Selbstanalyse" (Mittermayer 1995: 107) auf sein weiteres Schaffen ausgewirkt hat, sondern auch mit einer radikalen Selbstkritik einhergegangen ist.

Besonders deutlich ist dies an dem Wandel abzulesen, den die weiblichen Figuren in seinem Werk durchlaufen. Waren sie früher überwiegend symbolisch angelegt und hatten dabei die Funktion, auf innerpsychische Konflikte der (männlichen) Protagonisten zu verweisen, so sind die weiblichen Figuren des Spätwerks größtenteils differenzierter dargestellt und erscheinen so als eigenständige Charaktere.

Dadurch rücken auch die konkreten Beziehungen zwischen den Frauen und den jeweiligen Protagonisten stärker in den Vordergrund. Dabei wird deutlich, dass Frauen gerade durch die Projektion innerpsychischer Konflikte auf sie zu Opfern emotionaler Ausbeutung werden können. Dies kann wohl auch im Sinne eines selbstkritischen Rückblicks Bernhards auf das Bild der Frau in seinen frühen Prosatexten verstanden werden. So klagt sich etwa in

Beton (1982) der Protagonist selbst an, seine Schwester als "Hilfsmittel" für sein "Geistesprodukt zu missbrauchen" (Be 37).⁸³

Am weitesten wird die Analyse der aus Projektionsvorgängen resultierenden emotionalen Ausbeutung anderer in *Holzfällen* getrieben. Hier beschuldigt der Erzähler sich selbst, er habe aus einer früheren Freundin "jahrelang" alles 'herausgesaugt' (Ho 221), bis er sich schließlich in einem solchen Grade von ihr abhängig gefühlt habe, dass er sich ihr habe entziehen müssen.

Seine subjektive Empfindung, von ihr "verschlungen und also vernichtet" zu werden (Ho 218), habe ihn dabei jedoch daran gehindert, die wahre Natur des Verhältnisses zu erkennen. In einer vollständigen Verdrehung der Realität habe er der Ausgebeuteten deshalb vorgeworfen, sie sauge ihn aus. "Und mit dieser Gemeinheit", so resümiert er, müsse er nun "lebenslänglich fertig werden" (Ho 221).

Der Erzähler ist hier also nicht mehr – wie in den früheren Texten – auf seine eigene Psyche fixiert, sondern reflektiert auch seine mitunter verletzende Wirkung auf die Psyche anderer. An die Stelle der Tendenz, die Protagonisten als Opfer ihrer Umwelt darzustellen, tritt damit im Spätwerk Bernhards die Überlegung, wie und warum diese selbst andere zu ihrem Opfer machen. Dabei wird auch die Möglichkeit eines psychischen Abwehrmechanismus, bei dem andere aus Selbstschutzgründen gezielt verletzt werden, angedeutet. So wirft die Schwester des Protagonisten diesem in *Beton* vor:

⁸³ Analog dazu heißt es auch in *Der Untergeher* von dem Freund des Erzählers, er habe seine Schwester nach dem Tod der Eltern "tyrannisiert" und "an sich gekettet", indem er ihr "jahrelang Kontakte zu Männern und überhaupt zur Gesellschaft unmöglich gemacht" habe (U 38).

"Du verachtest alles (...) Und vor allem verachtest du dich selbst. Du bezichtigst alle aller Verbrechen, das ist dein Unglück." (Be 33)

Selbst- und Gesellschaftskritik

Bezogen auf die Person Bernhards, ließe sich dieser Wandel im Sinne einer Selbstannahme deuten, die durch die frühe Prosa sukzessive vorbereitet und durch die Autobiographie dann endgültig vollzogen worden ist. Die von Bernhard auch und gerade darin noch geübte radikale Kritik an seiner Umwelt wird vor diesem Hintergrund insofern relativiert, als sie sich zum Teil auf die noch ausstehende Annahme der eigenen Person zurückführen lässt.

Als Reflex dieses innerpsychischen Konflikts erscheint es etwa, wenn in *Der Untergeher* der Erzähler den Selbstmord seines Freundes damit begründet, dass dieser "nicht imstande" gewesen sei, "*sich selbst als ein Einmaliges zu sehen*" (U 133).⁸⁴ Auch seine Ressentiments gegenüber anderen Menschen werden damit erklärt: Niemand habe, so der Erzähler, seine Verwandten "in ein

⁸⁴ Der Zusatz, man müsse "kein Genie sein, um einmalig zu sein und das auch erkennen zu können" (U 134), erinnert auch an Kierkegaards Beschreibung des aus Trotz Verzweifelten, "dessen Losung ist 'entweder Cäsar oder nichts'" (KzT 19) und der – weil ihm die Anerkennung als Cäsar versagt bleibt – voller Ressentiments seiner Umwelt gegenüber ist. Gerade die Fixierung auf sein Fremdbild hindert ihn dabei daran, sich selbst anzunehmen: "Wenn er Cäsar geworden wäre, dann wäre er verzweifelt sich selber losgeworden; aber nun wurde er nicht Cäsar und kann verzweifelt sich nicht loswerden" (ebd.).

entsetzlicheres Licht gestellt" als er und sie so sehr "*zu Boden geschildert*" wie er (U 63 f.).

In dem stark autobiographisch gefärbten Werk *Wittgensteins Neffe* (1982) wird diese Eigenart, sich der eigenen Person durch eine intensive, mitunter aggressive Form der Abgrenzung von anderen zu vergewissern, auf das Verhalten des Erzählers gegenüber seinem todkranken Freund bezogen. Ähnlich wie in *Der Untergeher* wird dabei die aus Gründen des Selbstschutzes erfolgende Distanzierung von dem Untergang geweihten Menschen thematisiert. Hier erscheint freilich das Bestreben, sich "vor diesen Untergehern und diesen Sackgassenmenschen zu retten" (U 210), dadurch gerechtfertigt, dass der Erzähler sich von der – auch ihn selbst bedrohenden – Selbstmordneigung seines Freundes zu distanzieren versucht.

In *Wittgensteins Neffe* dagegen geht es um den konkreten physischen 'Untergang' des an einer tödlichen Krankheit leidenden Freundes. Hier erscheint das Distanzierungsbestreben des Protagonisten daher eindeutig als moralisch fragwürdig.

Teilweise hat Bernhard hier wohl auch seine eigene Erfahrung, als Todkranker aus der Gemeinschaft der Gesunden – die Angst haben, "mit dem Tod *unmittelbar* konfrontiert zu sein" (WN 161) – verarbeitet. Dennoch bleibt auch in *Wittgensteins Neffe* das Prinzip einer Umkehr der Perspektive (im Vergleich zum Frühwerk) bestehen: Der Protagonist erscheint nicht mehr als Opfer, sondern als Täter. Sein Tun erscheint dabei umso problematischer, als es ausgerechnet der von ihm mit seiner Krankheit alleingelassene Freund war, der ihm einmal – als er sich "in eine fürchterliche geisttötende Selbstmordspekulation hineingeflüchtet" hatte – aus

seiner "krankhaften Melancholie, wenn nicht gar Depression" herausgeholfen hatte (WN 129).

4.2. Die Thematisierung des Verhältnisses von Macht und Geist und die (Selbst-)Kritik der Kunst

Seit 1970 trat Bernhard auch vermehrt als Bühnenautor in Erscheinung.⁸⁵ Die radikale Selbstkritik, die in Bernhards Prosawerken von den Protagonisten geübt wird, ging dabei in den Theaterstücken in eine offene "Selbstverspottung" (Be 142) über. So gelang es Bernhard, subjektive Tragik und objektive Komik miteinander zu verbinden.

Dies gilt indessen nicht nur für das Verhältnis von Bernhards Prosa zu seinen Dramen, sondern ist vielmehr auch für das Bühnenwerk selbst charakteristisch. So schrieb Bernhard "wiederholt (...) in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft jeweils paarweise aufeinander bezogene Theaterstücke" (Mittermayer 1995: 151), die das Drama des "Geistesmenschen" von zwei Seiten beleuchteten.

Künstlerexistenz und Unterhaltungsindustrie

Ein Beispiel hierfür sind die Stücke *Minetti* und *Die Berühmten*, die beide im Sommer 1975 entstanden sind. In *Minetti*⁸⁶ geht es um einen gealterten Schauspieler, der sich dem "Unterhaltungs-

⁸⁵ Zehn Jahre zuvor hatte Bernhard mit "surrealistischen Kurzdramen" (Höller 1993: 147) als Dramatiker debütiert.

⁸⁶ Der Titel des Stückes ist eine Hommage an den Schauspieler Bernhard Minetti, der in zahlreichen Aufführungen von Bernhards Dramen mitgewirkt hat.

mechanismus" (St 2: 221) des Kulturbetriebs verweigert⁸⁷ und dadurch in Vergessenheit geraten ist. Zur Zweihundertjahrfeier des Flensburger Schauspielhauses soll er aber noch einmal die Rolle des König Lear spielen, mit der er einst berühmt geworden war.

Das Stück zeigt den Schauspieler, wie er in einer Hotelhalle auf den Theaterdirektor wartet. Dieser erscheint allerdings nicht, und auch das Telegramm, in dem er ihm die Rolle angeboten hat, ist unauffindbar. So erzählt der Schauspieler in Selbstgesprächen und im Gespräch mit Passanten sein Leben.

Das vergebliche Warten des Schauspielers verbindet das "Nicht-Erwartetwerden" des Künstlers in der modernen Gesellschaft mit dem generellen "Nicht-Erwartetwerden" des Menschen auf der Welt. Die Künstlerexistenz wird damit hier zum Paradigma der menschlichen Existenz schlechthin.

Am Ende setzt sich Minetti die Lear-Maske auf und nimmt sich das Leben. Dabei wird deutlich, dass sich die "Maske der Kunst" deutlich von der Maske des gesellschaftlichen Lebens unterscheidet.

Minetti verschafft sich durch seine Maske einen letzten Schutz- und Schonraum, der ihm dazu verhilft, sich seine Würde und persönliche Integrität trotz widrigster Umstände zu bewahren. Dagegen erscheinen bei den Gruppen von Maskierten, die im Verlauf des Stückes immer wieder über die Bühne treiben, die Masken als Zeichen der Uniformierung. Die Individualität verschwindet hier hinter den von Bernhard auch in anderen Stücken (s.u.) und in

⁸⁷ Ähnlich kritisiert auch der Schriftsteller in *Die Jagdgesellschaft* (1974) eine Lebensweise, welche die gesamte menschliche Existenz "einem schäbigen Unterhaltungsmechanismus" unterwirft (St 1: 243).

seiner späteren Prosa⁸⁸ thematisierten starren Rollenklischees der Gesellschaft.

Diesem melancholischen Bild der Künstlerexistenz stellt Bernhard in *Die Berühmten* eine Satire auf den Festspielbetrieb gegenüber. Darin unterwerfen sich die in den Betrieb Involvierten nicht nur passiv dem "Unterhaltungsmechanismus" der Kulturindustrie, sondern versuchen aktiv Kapital daraus zu schlagen. Hierdurch diskreditieren sie nicht nur ihren eigenen künstlerischen Anspruch, sondern entwerten auch die Kunst selbst. Diese erscheint durch ihr Tun als reine "Massenfäbrikation" (St 2: 124) und "gigantische Gesellschaftsausbeutung" (126).

Wenn das Stück in dem "schneidende[n] Kikeriki des Hahns" (202) ausklingt, so ist dies daher nur eine vordergründige Parallele zu *Minetti*, wo der Hahnenschrei ebenfalls an zentraler Stelle als Symbol eingesetzt wird.

In *Die Berühmten* deutet sich in dem (dreimaligen!) Schreien des Hahns der Verrat der profit- und profilierungssüchtigen Profiteure des Kulturbetriebs an der Kunst an. In *Minetti* dagegen erscheint der Übergang der "zerbrechende[n]" Rede des Protagonisten in den "Naturlaut" als "Verzweiflungszeichen" (Höller 1993: 124). Dieses verweist zugleich auf den "Verhöhnungsprozess" (St 2: 224), dem man in der Kunst durch das aussichtslose Ringen um einen adäquaten Ausdruck für das Drama der menschlichen Existenz unweigerlich ausgesetzt ist.⁸⁹

⁸⁸ So wird in *Holzfällen* eine Daseinsform kritisiert, bei welcher der Einzelne faktisch "keine eigene", sondern nur eine "nachempfundene" Existenz" habe (Ho 243).

⁸⁹ Vgl. in dem Zusammenhang auch das in *Alte Meister* (291 f.) angesprochene "Verhöhnungsverhältnis" zu den "großen Geistern und Alten

Philosophie als Herrschaftsmaske

Ein weiteres derartiges Stückepaar stellen die Dramen *Immanuel Kant* (1978) und *Der Weltverbesserer* (1979) dar. Ersteres trägt im Untertitel zwar die Bezeichnung "Komödie", doch beschreibt das Stück eher die Tragikomödie des menschlichen Geistes, wie sie Bernhard auch in anderen Werken thematisiert hat.

Die vordergründige Komödie erweist sich jedenfalls bei näherer Betrachtung als Tragödie. Die von Bernhard vorgenommene Genre-Zuordnung kann damit hier auch im Sinne der von dem General in *Die Jagdgesellschaft* angesprochenen Camouflage des Schriftstellers verstanden werden:

"Der Schriftsteller in seinem Wahnsinn / schreibt eine Komödie / mehr eine Operette / (...) / Und dann glaubt die Welt die gebildete Welt / es handelt sich um etwas Philosophisches / (...) / und handelt es sich um eine Tragödie / behauptet er / eine Komödie sei es / und ist es eine Komödie / behauptet er / eine Tragödie / wo es doch nichts als Operette ist" (St 1: 206).⁹⁰

Meistern", das dort u.a. die Unerreichbarkeit des künstlerischen Vollkommenheitsideals zum Ausdruck bringt.

⁹⁰ Ebenso ist auch in *Auslöschung* "die Hochzeit der Schwester ein auf der Oberfläche komisches, in Wahrheit jedoch tragisch-verzweifelter Ereignis", wohingegen "die Beerdigung von Eltern und Bruder (...) als vermeintlich tragischer Abschluss der Familiengeschichte als Herrschaftsgeschichte" erscheint, aber als "groteskes Schauspiel" dargeboten wird (Sorg 1992: 125). Bernhards Erzählung *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (vgl. E 2: 70 ff.) thematisiert den Perspektivenwechsel, der ein Geschehen gleichzeitig tragisch und komisch erscheinen lassen kann, bereits in ihrem Titel. Ähnlich heißt es in Teil 2 der autobiographischen Prosa: "Manchmal behaupten wir, es sei eine Tragödie, manchmal das

In dem Stück *Immanuel Kant* befindet sich der Philosoph auf einer Überfahrt nach Amerika, wo er sich einer Augenoperation unterziehen und die Ehrendoktorwürde der Columbia-Universität entgegennehmen möchte. Eine Vorlesung, die er während der Schiffsreise zu halten versucht, wird vom Schiffslärm und dem Donauwalzer übertönt, so dass ihm nur sein treuer Papagei Friedrich als Zuhörer bleibt. Bei der Ankunft in der Neuen Welt wird er schließlich weder geehrt noch operiert, sondern in ein Irrenhaus eingewiesen.

Wie Bernhard selbst in einem Interview erläutert hat, porträtiert das Stück eine vom Untergang bedrohte "Gesellschaft auf hoher See", die den philosophischen "Nörgler" aus ihrer Mitte entfernen lässt, um nicht an das eigene Bedrohtsein erinnert zu werden (Ges 55). Dass Kant – als exemplarischer Aufklärer – in dem Stück im Irrenhaus endet, deutet freilich nicht nur auf den Umgang der Gesellschaft mit unbequemen Intellektuellen hin. Es kann vielmehr auch allgemein auf das Scheitern des Projekts der Aufklärung bezogen werden.

Dementsprechend kann der Name des Papageis auch als Anspielung auf den als Inbegriff des aufgeklärten Monarchen geltenden König Friedrich den Großen verstanden werden. Das unkreative Nachäffen der Worte des Philosophen durch den Papagei verwiese dann auf die faktische Kontinuität autoritären Handelns. Die oberflächliche politische Umsetzung der aufklärerischen Ideen hätte dabei lediglich den Zweck erfüllt, diese Kontinuität zu kaschieren.

Gegenteil, und sagen, eine Komödie ist es, und wir können nicht sagen, jetzt ist es eine Tragödie, jetzt eine Komödie." (AP 2: 101)

Der fehlenden geistigen Reife der Herrschenden korrespondiert in Bernhards Stück allerdings die Naivität des Philosophen, der den Papagei als "das gefiederte Gewissen meiner Erkenntnisse" (St 2: 337) preist. Darin lässt sich eine Anspielung auf Kants Ausspruch, sein Zeitalter sei "das Jahrhundert *Friederichs*", sehen (vgl. Schings 1983: 440).

Daneben schlägt sich in diesen Worten jedoch auch ein problematisches Verständnis von Kommunikation nieder, das die aufklärerischen Gedanken konterkariert. Denn indem der Philosoph offenbar mit den Rezipienten seiner Gedanken gar nicht in einen Dialog eintreten möchte, sondern in ihnen lediglich Objekte für seine geistige Selbstdarstellung sieht, reproduziert er letzten Endes genau jene autoritäre Haltung, die er mit dem aufklärerischen Inhalt seiner Rede kritisiert.

Widerspruch zwischen Denken und Handeln

Obwohl in *Immanuel Kant* der "Geistesmensch" selbst problematische Züge trägt, werden allerdings seine Andersartigkeit und das kritische Potenzial seiner Gedanken von der Gesellschaft als hinreichend provokativ empfunden, um ihn aus ihrer Mitte auszuschließen. Die prinzipielle Opposition von Macht und Geist bleibt hier also erhalten.

Dagegen wird in *Der Weltverbesserer* ein Philosoph porträtiert, der sich mit den gegebenen Herrschaftsbedingungen arrangiert hat. Zwar ist er der Ansicht, man könne die Welt nur verbessern, indem man sie abschaffe (St 3: 177).⁹¹ Seine Gedanken sind damit noch

⁹¹ Diese Ansicht kommentiert er mit den bezeichnenden Worten: "Alle Wege führen unweigerlich (...) in die Absurdität" (St 2: 177).

wesentlich kritischer als die des Protagonisten in *Immanuel Kant*. Dies hindert ihn indessen nicht daran, sich in der Anerkennung der Repräsentanten eben dieser Welt zu sonnen:

"Der Erzbischof hat gesagt / ich sei ein Genie / und die Frankfurter Allgemeine Zeitung hat geschrieben / ich sei epochemachend" (St 3: 140).

Diesen Widerspruch zwischen Denken und Handeln thematisiert das Stück, indem es die kritischen Äußerungen des Philosophen parallel setzt zu einer von ihm zu einem "Staatsakt" (149) hochstilisierten Verleihung einer Ehrendoktorwürde, auf die er sich die ganze Zeit über vorbereitet. Dabei nützt es auch nichts, dass er das grundsätzliche Dilemma des Geistesmenschen, aus materiellen Gründen auf die Anerkennung der von ihm Kritisierten angewiesen zu sein, selbst klar erkennt. Denn sein Verhalten straft seine scheinbare Ablehnung dieses "Unterhaltungsmechanismus" (St 2: 221; s.o.) Lügen und zeugt stattdessen davon, dass er längst von diesem korrumpiert worden ist:

"Es ist widerwärtig / sich produzieren zu müssen / Aber wir brauchen das Echo / sonst verhungern wir" (St 3: 155).

Hinzu kommt, dass der "Weltverbesserer" seine Gesprächspartnerin in dem Stück nicht nur – ebenso wie "Kant" den Papagei – zu einem bloßen Objekt der eigenen Selbstdarstellung degradiert. Vielmehr beutet er "die Frau"⁹² auch emotional aus, indem er sich

⁹² Die allgemein gehaltene Bezeichnung im Personenverzeichnis verweist abermals auf die bedeutungsmäßige Nähe von Schwestern und Ehefrauen in Bernhards Werk. Sie entspricht zudem der Struktur des von Bernhard

ihr gegenüber ganz bewusst hinfälliger gibt, als er in Wirklichkeit ist.⁹³ Dies zeigt, dass der Mikrokosmos seines Alltags von genau denselben Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen geprägt ist, die er auf der Makroebene der gesellschaftlichen Strukturen kritisiert.

Da sein Denken somit ohne Bezug zu seinem Handeln bleibt, hat es für ihn letztlich nur die Funktion, ihm Geld und Anerkennung zu sichern. Sein Tun erscheint demnach mindestens ebenso problematisch wie das der von ihm kritisierten Machtmenschen. Denn mit seinem Handeln diskreditiert er zugleich auch das von ihm propagierte kritische Denken – dessen Wirkungslosigkeit er ja durch sein eigenes Tun unter Beweis stellt.

Die Kunst als Stütze der Macht und als umstürzlerische Kraft

Noch stärker als in *Der Weltverbesserer* kommt die Tendenz zu einer Relativierung der Differenz zwischen Macht- und Geistesmenschen in dem Stück *Der Präsident* (1975) zum Ausdruck.

Der Präsident erscheint hier ganz allgemein als der zentrale Repräsentant weltlicher Macht. "Ruhe und Ordnung" sieht er nur durch eine "große Anzahl" von Gefängnissen garantiert (St 2: 113). Die "Anarchisten" (ebd.), die sich gegen ihn verschworen haben – unter ihnen auch sein eigener Sohn – bezeichnet er als "Abschaum der Menschheit", den man "liquidieren" müsse (99).

thematisierten emotionalen Ausbeutungsverhältnisses zwischen Männern und Frauen (die für ihre männlichen Partner eben nicht als konkrete Personen, sondern nur als Projektionsfläche für ihre unerfüllten Sehnsüchte ge- bzw. missbraucht werden).

⁹³ So steht er einmal "plötzlich, als ob er keine Hilfe nötig hätte", auf, "entsinnt sich aber sofort seiner Lähmung und lässt sich von der Frau zu einem der Fauteuils führen" (St 3: 170).

Ausgerechnet diese Figur denkt nun aber in dem Stück über die geistige Verwandtschaft von politisch und künstlerisch orientierten Menschen nach:

"Die Wege in der Politik sind die gleichen Wege / wie die Wege in der Kunst / sie sind mit Rücksichtslosigkeit / und mit Brutalität gepflastert" (St 2: 86).

Begründet wird diese Ansicht damit, dass in beiden Bereichen die Personen in einem solchen Ausmaß von ihrer eigenen Mission überzeugt seien, dass sie dieser alles andere unterordneten. Die "Rücksichtslosigkeit" und "Brutalität" dessen, der für das Erreichen seines Ziele "so viele mitgerissen" hat, "dass er es gar nicht sagen kann" (112), stellt dabei den Wert dieser Mission grundsätzlich in Frage:

"Was sind Menschen / was ist Umwelt / muss ein solcher Mensch denken / was ist das alles gegen mein Talent / und gegen meine Willenskraft / was ist das alles was um mich herum ist / und sei es die ganze Welt / gegen mein Ziel" (St 2: 87).

Diese Äußerungen können durchaus auch als Selbstkritik des Autors verstanden werden. Hierfür spricht nicht nur die Tatsache, dass Bernhard sich selbst ausdrücklich dazu bekannt hat, bei der Verfolgung seiner künstlerischen Ziele "sehr rücksichtslos" sein zu können (TBL 16). Vielmehr hat er dem Protagonisten auch einige unverkennbar autobiographisch geprägte Züge verliehen.

So ist der Präsident wie Bernhard ein radikaler Kritiker von Ärzten und Geistlichen, die er als "die Zerstörer / der Körperlichkeit und

der Geistigkeit" bezeichnet (St 2: 109). Auch die Beschreibung der im "Frost" emotionaler Kälte erstarrten Welt aus Bernhards Frühwerk hallt in der pathetischen Klage des Präsidenten über "die zwischenmenschliche Eiseskälte" (98) in seltsam verzerrter – und dadurch selbstironisch wirkender – Form wider.

Aufschlussreich ist in dem Zusammenhang Bernhards Bekenntnis, "dass ich und alle anderen mit allen verwandt sind", dass "auch ein Filbinger⁹⁴ in mir ist wie in allen anderen" (Ges 77). Höller sieht diese Äußerung in der Tradition von Thomas Manns berühmtem Essay *Bruder Hitler*, das wie kaum ein anderes Werk zuvor "die Affinität der Künstler und Meisterdenker mit den Repräsentanten der politischen Macht ausgeleuchtet" habe (Höller 1993: 118).

Bernhard selbst konkretisiert die strukturellen Gemeinsamkeiten des Handelns auf den Feldern von Kunst und Politik, die er in seinem Spätwerk thematisiert, durch die häufigen Verweise auf die destruktive Potenz des "Perfektionszwang[s] auf allen Gebieten". Dieser könne im Bereich der Kunst ebenso wie in anderen gesellschaftlichen Bereichen zu "Unmenschlichkeit" führen (St 3: 426).

Dies bedeutet für Bernhard freilich nicht, dass auch die jeweils verfolgten Ziele miteinander übereinstimmen würden. So sieht der "Präsident" gerade in dem Erhalt der etablierten Strukturen den höchsten Wert. Für die "Geistesmenschen" in Bernhards Werk ist dagegen gerade die vollständige Zerstörung des Bestehenden der zentrale Beweggrund ihres Handelns.

⁹⁴ Hans Filbinger war von 1966 bis 1978 Ministerpräsident von Baden-Württemberg. Er musste zurücktreten, nachdem bekannt geworden war, dass er während des Zweiten Weltkriegs als Marinerichter aktiv die Verhängung und Vollstreckung von Todesurteilen betrieben hatte.

So möchte etwa Robert, der Protagonist der Erzählung *Ungenach*, "alles was mit Ungenach zusammenhängt, diese ganze Geschichte", hinter sich lassen möchte (U 20). Analog hierzu verfasst auch Roithamer in *Korrektur* seine Studie über "*Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt*" (K 7), in der Absicht, sich von dem Herkommen vollständig zu lösen. Eben hierauf verweist ja auch der sprechende Name "Alten-Sam" (vgl. Kucher 1981: 223).

Beide Protagonisten weisen insofern deutliche Affinitäten zum Sohn des "Präsidenten" auf, der als Anarchist ebenfalls "alles niedermachen / vernichten" möchte (St 2: 99). Der Vergleich mit dem Vater lässt dabei die Gleichzeitigkeit von strukturell analogem Handeln und einander entgegengesetzten Zielen besonders plastisch hervortreten. Zwar postuliert auch der Präsident das "Liquidieren" als Mittel der politischen Auseinandersetzung. Anders als sein Sohn meint er hiermit jedoch gerade das kompromisslose "Durchgreifen" gegen die "Anarchisten" und den von diesen geplanten Umsturz (ebd.).

Das enge Verhältnis, das sich durch die Vater-Sohn-Beziehung zwischen "Präsident" und "Anarchist" ergibt, ist vor diesem Hintergrund wohl im Sinne eines antagonistischen Verhältnisses zu verstehen, in welchem beide Figuren jeweils unterschiedliche Aspekte eines dialektischen Entwicklungsprozesses verkörpern. Dies scheint auch der Präsident selbst so zu sehen, wenn er einräumt, "nach vierzig Jahren" müsse wohl "Revolution sein" (St. 2: 99). Den regelmäßigen Wechsel von Aufbau und Vernichtung des Bestehenden stellt er demgemäß als ein "Spiel" dar, "in welchem abwechselnd / die unmöglichsten Leute und Konstellationen auftreten" (ebd.).

Dadurch, dass diese Äußerung auch auf die Gattin des Präsidenten und deren Liebhaber bezogen werden kann⁹⁵, erscheint die Dialektik von Etablierung und Zerstörung von Gesellschaftsstrukturen als ein dem naturhaften Kreislauf des Werdens und Vergehens analoger Prozess. Das Problem des Präsidenten ist es vor diesem Hintergrund, dass er eigentlich "in eine ganz andere Epoche gehört / in eine Zeit / in welcher ich hätte verwirklichen können / wozu ich bestimmt bin" (90 f.) – nämlich dem Erhalt des Bestehenden zu dienen.

Wie der Präsident selbst indirekt zu erkennen gibt, bedürfen die gesellschaftlichen Strukturen in der Gegenwart einer radikalen Erneuerung. Als Repräsentant jener Kräfte, die das "Chaos" einzudämmen und "Ruhe und Ordnung" aufrechtzuerhalten versuchen (113), ist er daher zu einem anachronistischen, dysfunktionalen Handeln gezwungen, während sein Sohn den Prozess der notwendigen Erneuerung vorantreibt.

Die Rolle der Kunst ergibt sich in dem Zusammenhang indirekt aus dem Bekenntnis des Präsidenten, er habe "in den Künsten / keinerlei Kompetenz" (90). Nichtsdestoweniger maßt er sich diese Kompetenz an und stellt eine Rangliste der Künste auf. Darin nimmt natürlich die "politische Kunst" einen höheren Rang ein "als alle anderen Künste zusammen". Dahinter folgen Schauspielkunst, Malerei, Dichtung und Musik (89 f.).

⁹⁵ Dies ist ein Beispiel für die Mehrdeutigkeit, die Bernhard durch die partiturähnliche Anordnung der von seinen dramatischen Figuren zu sprechenden Texte erzielt. Seine Stücke sind nicht zuletzt deshalb poetisch strukturiert und weisen so – indem sie die Ebene der Alltagssprache und damit des Haftenbleibens an den durch diese vorgegebenen Deutungsmustern transzendieren – ein der Musikhörmigkeit seiner Prosa analoges Strukturierungsprinzip auf.

Dies ist insofern bezeichnend, als sich hierin ein Verständnis von Kunst widerspiegelt, das diese dem Erhalt des Bestehenden unterordnet. Die Rangliste des Präsidenten spiegelt genau den Grad von Instrumentalisierbarkeit für die Absicherung der jeweiligen Herrschaftsverhältnisse wider, wie er in den einzelnen Künsten möglich ist.

Ähnlich wird auch in *Alte Meister* heftig die "Bestechlichkeit" der Künstler (AM 67) kritisiert. So wird den bildenden Künstlern hier vorgeworfen, sie zeichneten "aus Geldsucht und aus Ruhmsucht" "eine von innen heraus geheuchelte Welt" (65) und würden dadurch die Bürger im Sinne der Herrschenden beeinflussen. In der Tat stellt dies in der Malerei – wie auch in der Schauspielkunst – eine weit größere Gefahr dar als in der Dichtung und der Musik, die nicht so stark bzw. eindeutig für Propagandazwecke vereinnahmt werden können.⁹⁶

⁹⁶ Dies gilt mit der Einschränkung, dass in früheren Jahren – wie die Heldenlieder zeigen – gerade eine Verbindung dieser beiden Künste der Absicherung der Herrschaft und der Etablierung einer bestimmten Sicht der Geschichte eines Volkes diene. In späteren Zeiten hatte die Dichtung zwar immer noch die Funktion, Elogen auf die Herrschenden zu produzieren, doch war und ist hier die Außenwirkung wesentlich geringer als im Falle der früheren, auf eine kleiner dimensionierte Form von Öffentlichkeit zugeschnittenen Heldenlieder. Sonstige Versuche, die Dichtung im Sinne der Herrschenden zu beeinflussen bzw. entsprechend zu kontrollieren, sind – was zumindest in der Malerei nicht so leicht möglich ist – immer wieder von gegenläufigen Versuchen, zwischen den Zeilen eine versteckte, regimekritische Botschaft zu transportieren, unterlaufen worden (vgl. hierzu die Überlegungen Brechts zur "äsoptischen Schreibweise", als einer für "Zeiten der Finsternis" – wie die Zeit des Nationalsozialismus – geeigneten Form literarischen Ausdrucks; Brecht 1935).

Am wenigsten eignet sich hierfür wohl die Musik. Zwar kann sie – wie etwa die Barockmusik zeigt – durchaus zur Feier der Herrschenden eingesetzt werden. Dabei wirkt sie sich allerdings eher im Sinne einer Verfeinerung der Umgangsformen aus, als dass sie zur Legitimierung der Unterdrückung Andersdenkender beitragen würde.⁹⁷

Bezeichnend ist auch die Begründung, die der Präsident für die von ihm behauptete Vorrangstellung der "politischen Kunst" gibt: Diese verändere "die Welt ununterbrochen" (St 2: 90). Eine solche Argumentation diskreditiert sich selbst, indem sie offenbar von einem nicht-substanziellen Begriff von Veränderung ausgeht, der Wandel nur im Sinne oberflächlicher Korrekturen der bestehenden Strukturen begreift.

So ist die vom Präsidenten aufgestellte Rangliste der Künste ein weiterer Beleg dafür, dass die in Bernhards Stücken immer wieder thematisierten Analogien zwischen Politik und Kunst – in Bezug auf Persönlichkeitsmerkmale und Umgangsformen der handelnden Personen – nicht im Sinne einer Übereinstimmung der jeweils verfolgten Ziele zu verstehen sind.⁹⁸

Wenn Bernhard diese Analogien in seinem Spätwerk besonders hervorhebt, so ist dies folglich auch nicht im Sinne einer generellen Abwertung der Kunst zu verstehen. Die Intention liegt hier offenbar eher in einer Warnung vor der Korrumpierbarkeit der Geistesmenschen durch den Kulturbetrieb, die der Autor, ange-

⁹⁷ Vorausgesetzt ist natürlich, dass es sich um wirkliche Kunst handelt und nicht – wie im Falle der Marschmusik – bloß um eine musikalische Untermalung des militärischen Stechschritts.

⁹⁸ Nicht zufällig nimmt ja in Bernhards persönlicher Rangliste der Künste auch gerade die vom Präsidenten am wenigsten geschätzte Musik den Spitzenplatz ein.

sichts seiner zunehmenden Popularität, nicht zuletzt auch für sich selbst gesehen haben mag.

4.3. "Teilhabe ja / aber nicht teilnehmen": Die beobachtende Haltung der Geistesmenschen

Produktive Außenseiterrolle

In seinen Theaterstücken warnt Bernhard somit anschaulich vor den Gefahren, denen Kunstschaffende und im Geistigen beheimatete Menschen im Allgemeinen bei ihrer Integration in das öffentliche Leben ausgesetzt sind. Gleichzeitig zeigt er darin aber auch den Nutzen auf, den eine nicht-korrupte Kunst der Gesellschaft bringen kann. Hieraus lassen sich zugleich Verteidigungsstrategien der Kunst gegenüber der ihr drohenden Vereinnahmung durch die Kulturindustrie ableiten.

Als zentrales Element erscheint dabei die Schulung und adäquate Nutzung einer besonderen "Beobachtungsgabe". In der *Jagdgesellschaft* charakterisiert der darin auftretende Schriftsteller diese pointierend als etwas, das in der Kunst dazu verhelfen kann, an den gesellschaftlichen Prozessen "teil[zu]haben", ohne an ihnen "teilnehmen" zu müssen (St 1: 208).

Diese "Überlegenheit des Beobachterblicks" (Sorg 1992: 112) soll es ermöglichen, die im Alltag verborgenen Triebkräfte des gesellschaftlichen Handelns zu erfassen und sie durch eine entsprechende künstlerische Gestaltung für alle sichtbar zu machen. In der *Jagdgesellschaft* weist der "General" die "Minister" folglich auch in ironischer Weise an, sich ihr Verhalten vor dem Röntgenblick des Schriftstellers genau zu überlegen:

"Überlegen Sie was sie zum besten geben / und was Sie verschweigen meine Herren / denn es kommt als etwas Philosophisches / das nichts anderes als eine Gemeinheit ist / auf die Bühne" (St 1: 206)

Die Beobachterperspektive rückt folglich auch den am stärksten kaschierten Aspekt des Bestehenden ins Zentrum der Aufmerksamkeit – nämlich seinen jederzeit möglichen und irgendwann notwendig erfolgenden Zusammenbruch. So taucht auch in *Die Jagdgesellschaft* die aus *Ungemach* und *Korrektur* bekannte Formel vom Untergang des Bestehenden – für das in diesem Fall das Jagdhaus steht – "und alle[m] was mit [ihm] zusammenhängt" wieder auf (St 1: 201).

Die Formel kann sowohl auf die individuelle Existenz als auch auf die gesellschaftlichen Strukturen bezogen werden. Eben dies fasst das hier für den Zerstörungsprozess gewählte Bild des Borkenkäfers, der das Jagdhaus allmählich von innen her "zerfrisst" (ebd.), in prägnanter Weise zusammen. Der Borkenkäfer lässt sich zum einen auf die "Todeskrankheit" beziehen, die den General im physischen Sinne "aushöhlt". Zum anderen verweist er aber auch auf die durch das Jagdhaus symbolisierte, dem Untergang geweihte Herrschaftsform, in deren Zentrum der General als einer ihrer bedeutendsten Repräsentanten steht.

Gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang und psychische Verkrüppelung

Der physische Verfall des Generals und der kulturell-politische Zusammenbruch der Gesellschaft sind auf diese Weise unmittelbar miteinander verbunden.

Auf der objektiv-sozialen Ebene erscheint der Wald als Voraussetzung für die Existenz des Jagdhauses, im Sinne der Lebensgrundlage der durch dieses symbolisierten Herrschaftsform. Sein Zerfall ist damit die unmittelbare Konsequenz aus den inadäquaten Reaktionen, die der General und seine Umgebung der "Todeskrankheit" gegenüber an den Tag legen.

Auf der subjektiven Ebene erweist sich der Ausbruch dieser Krankheit zunächst als direkte Folge einer grundlegenden Entfremdung vom Leben. Diese treibt den General urplötzlich dazu, 'aus seinem Kopf auszubrechen' (203). Da er als "Intelligenzler" vollständig in der soziokulturellen Überhöhung des Daseins aufgeht, ist damit wohl nichts anderes gemeint als die Abkehr von seiner bisherigen Existenzform. Indem er hierdurch jedoch die Beziehung zu den Grundlagen seines Daseins verliert, kann er diesen nur noch in destruktiver Form begegnen:

"Einer der jahrelang und ununterbrochen an einem Schreibtisch sitzt / geht auf einmal in eine Schottergrube / oder ganz einfach in den Wald / ein solcher glaubt plötzlich / etwas zertrümmern oder etwas umschneiden zu müssen / (...) / und geht in den Wald / und fällt einen Baum / oder er geht in die Schottergrube / oder er bringt einen Menschen um" (St 1: 203).

Der an sich produktive Veränderungsimpuls manifestiert sich damit in blinder Zerstörungswut. Der Wille zum "Umschneiden" – d.h. der unbewusste Drang, aus den starren, die eigene Existenz von ihren Wurzeln abschneidenden Gesellschaftsstrukturen auszuberechnen – wird dadurch von seinen eigentlichen Objekten abgelenkt. Stattdessen bekommt er eine allgemein destruktive, u.U. auch autoaggressive Tendenz:

"Der General hat sich mit der Motorsäge ins Bein geschnitten / und diese Verletzung hat seine eigentliche Todeskrankheit / zum Ausbruch gebracht / in einem jeden ist eine Todeskrankheit / und eine kleine oft ganz unbedeutende ja oft gar nicht wahrgenommene Verletzung / bringt sie zum Ausbruch" (St 1: 204).

Als "eigentliche Todeskrankheit" erscheint damit nicht die physische Erkrankung des Generals. Ihre Hauptursache ist vielmehr die hierdurch ausgelöste "Krankheit zum Tode" im Sinne Kierkegaards, d.h. die Verzweiflung über die Todesverfallenheit des eigenen Daseins.

Diese Verzweiflung enthält an sich ein produktives Potenzial. Denn sie ist ja gerade als Folge einer offenbar nachlassenden Verdrängungskraft in dem General erwacht. Voraussetzung für die Nutzung des produktiven Potenzials wäre allerdings die gedankliche Durchdringung der Verzweiflung. Nur dies könnte ihm dazu verhelfen, die Scheinantworten, welche die Gesellschaft auf die Frage nach dem Sinn des Daseins bereithält, als solche zu durchschauen und in der Folge bewusster zu leben.

Eine solche Neuorientierung erscheint indessen nur dann möglich, wenn die nähere Umgebung des Generals ihn bei dem Versuch, sich seiner "eigentliche[n] Todeskrankheit" bewusst zu werden, unterstützt. Da der gesellschaftliche Alltag jedoch gerade auf der Verdrängung dieser Realität basiert, ist das genaue Gegenteil der Fall. Obwohl es "schwierig ist / den Menschen / der zum Reden geboren ist (...) / zum Schweigen zu bringen" (St 1: 200), gelingt es der "Generalin", die gesamte Umgebung ihres Mannes von einer Thematisierung seiner "Todeskrankheit" abzuhalten.

So gratuliert der Schriftsteller der Frau des Generals ausdrücklich dazu, dass es ihr "gelingen ist / ihm den Borkenkäfer zu verheimlichen" und "die Förster / und die Holzknechte / alle mit dem Wald Zusammenhängenden / zum Schweigen zu bringen" (ebd.). Der untergründige Sarkasmus in seinen Worten spiegelt dabei allerdings die Einsicht wider, dass eben dieses massive Verschweigen der "eigentliche[n] Todeskrankheit" für den General das Todesurteil bedeutet. Unfähig, sich mit seiner Existenz auseinanderzusetzen, nimmt er sich am Ende das Leben.

Kierkegaard-Bezüge in Bernhards Bühnenwerk

Wie schon im Falle von *Amras* – seinem erklärten "Lieblingsbuch" (TBP 187 ff.) –, lassen sich somit auch in der von Bernhard für sein "bestes Stück" gehaltenen *Jagdgesellschaft* (vgl. von Becker 1978: 83) Einflüsse der kierkegaardschen Existenzphilosophie feststellen (vgl. Klug 1991: 59 ff.). Diese sind freilich nicht im Sinne einer Übernahme des von Kierkegaard entwickelten Modells eines über die Selbstwerdung zu erlangenden Gottesbezugs zu verstehen. An Kierkegaard erinnert vielmehr die detaillierte Analyse der verschiedenen Formen und Stufen der Selbstentfremdung, die

Bernhard seiner Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehungen zugrunde legt.⁹⁹

Insbesondere die verschiedenen Formen sozialer und emotionaler Ausbeutung, die Bernhard in Theaterstücken wie *Ein Fest für Boris* (1970) und *Die Macht der Gewohnheit* (1974) nachzeichnet, werden so als Folge bestimmter Projektionsmechanismen durchschaubar, mit denen die Einzelnen vor der Realität ihrer Existenz zu fliehen versuchen. Neben der "Macht der Gewohnheit" ist es dabei vor allem die Macht über andere, die ihnen die Illusion vermittelt, das eigene Dasein vollständig unter Kontrolle zu haben.

Der dafür zu zahlende Preis ist allerdings das Eingesperrtsein in der Uniformität der gesellschaftlichen Rollenmuster, aus dem eine allmähliche geistige und psychische Verkümmierung resultiert. In diesem Sinne beschwerten sich etwa die "Krüppel" in *Ein Fest für Boris* über die "Einheitskisten" (St 1: 62), in denen sie liegen müssen:

"Wir haben alle zu kurze Betten / zu lange Körper / für die kurzen Betten" (St 1: 59).

Die in die Zwangsjacken des sozialen Rollenverhaltens eingesperrten Figuren der bernhardschen Stücke stoßen so beständig an die ihnen gesetzten Grenzen. Dadurch sind sie schließlich – wie der General in *Die Jagdgesellschaft* – innerlich so "verkrüppelt",

⁹⁹ Analog dazu reflektiert auch das Ich der autobiographischen Prosa an einer Stelle über den "ununterbrochenen Anschuldigungs- und Beschuldigungswahnsinn als Todeskrankheit", der von der "tödlichen Intensität des tödlich Verzweifelten" zeuge (AP 2: 34).

dass jeder Ausbruch aus den ihnen vorgeschriebenen Bahnen nur neue psychische Deformationen mit sich bringt.

Insoweit Bernhards Theaterstücke mit der Tradition des Totentanzes und des mit ihm verwandten Jedermann-Spiels in Verbindung zu bringen sind (vgl. Höller 1993: 111 ff.), so wäre die geistige Verwandtschaft dazu eben hierin zu sehen: in der Thematisierung des Zusammenhangs von Existenzvergessenheit und Existenzvernichtung. Dabei akzentuiert Bernhard freilich die dabei wirksamen psychologischen Mechanismen – wie Verdrängung und Projektion – stärker als das traditionelle Jedermann-Spiel.

5. "Auslöschung" als Voraussetzung für Veränderung

5.1. Existenzielle, kulturelle und politische Implikationen des bernhardschen Auslöschungsgedankens

Zentrale Motive und Symbole seines Frühwerks greift Bernhard auch in seinen späteren Werken auf. Hierzu zählen etwa das Schwesternmotiv, die Isolation der Protagonisten, die Arbeit an einer nicht zu vollendenden Studie oder der Verzicht auf das Erbe. Dabei werden die Motive nun jedoch stärker mit der Ebene des konkreten, soziohistorischen Geschehens verknüpft.

Das Motiv des Erbverzichts

Besonders deutlich wird dies am Motiv des Erbverzichts. Dieser ist bei Bernhard stets mit der Zerstörung des Erbes verbunden – sei es durch das vollständige Aufbrauchen, Verschenken oder, im Falle von Immobilien, auch die mangelnde Pflege des ererbten Besitzes. Zentral ist hierfür die Formel von der – zumeist symbolisch, im Prozess der geistigen Auseinandersetzung mit ihm, umgesetzten – Vernichtung eines für die eigene Geschichte zentralen Ortes und "alles mit ihm Zusammenhängenden" (vgl. U 20, K 7, St 1: 201).

Die diversen Bezugsebenen dieser Formel erhalten erst im Spätwerk ihre differenzierteren Konturen. Zu unterscheiden ist dabei zwischen:

1. der existenziellen Ebene, wo der Gedanke des Erbverzichts im Sinne der bewussten Realisierung und Annahme des eigenen Zum-Tode-Seins zu verstehen ist;

2. der geistesgeschichtlichen Ebene. Hier bezeichnet Erbverzicht die Notwendigkeit, sich immer wieder neu von der kulturellen Tradition abzugrenzen, da deren Funktion – die Auseinandersetzung mit der menschlichen Existenz und dem Ich-Umwelt-Bezug zu unterstützen – sich ansonsten in ihr Gegenteil verkehrt;
3. die politische Ebene. Hier thematisiert das Motiv des Erbverzichts die fatalen Folgen der Kontinuität inhumaner sozioökonomischer Strukturen bei oberflächlicher Demokratisierung der Gesellschaft sowie konkret die fehlende Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit.

Vor diesem Hintergrund erscheint *Auslöschung* – das letzte längere Prosawerk, das Bernhard zu seinen Lebzeiten veröffentlicht hat – in der Tat als "Bilanz und Zusammenfassung" (Mittermayer 1995: 110 ff.) seines Schaffens. Die bisherigen Motiv- und Sinnkomplexe seines Werkes werden hier nicht nur kunstvoll miteinander verknüpft, sondern auch erzähltheoretisch reflektiert.

Totgeschwiegene Vergangenheit

Im Zentrum von *Auslöschung* steht die Geschichte des Familiengutes Wolfsegg, das der schon vor längerer Zeit in Rom lebende Erzähler nach dem Unfalltod seiner Eltern und des älteren Bruders erbt. Anhand der eigenen Herkunftsgeschichte wird dabei das "Wolfs-Eck des Faschismus" (Höller 1993: 106) in seinen unterschiedlichen Facetten vor Augen geführt – jenes "nationalsozialistische Verbrechen, das heute nur totgeschwiegen wird, nachdem es so viele Jahrzehnte gründlich verdrängt worden ist" (Aus 458).

Ein Beispiel dafür ist die Geschichte eines Bergmanns, der von seinem besten Schulfreund wegen des Abhörens des Schweizer Radiosenders angezeigt wurde und daraufhin zwei Jahre in einem Konzentrationslager verbringen musste. Vor diesem Hintergrund konstatiert der Erzähler,

"dass sich unser Volk Tausender, ja Zehntausender solcher gemeiner Verbrechen schuldig gemacht habe und sie verschweige. Das Schweigen unseres Volkes über diese tausende und zehntausende Verbrechen ist von allen diesen Verbrechen das größte (...). Das Schweigen dieses Volkes ist das Unheimliche (...). Das Schweigen dieses Volkes ist das Entsetzliche, dieses Schweigen ist noch entsetzlicher als die Verbrechen selbst" (Aus 458 f.).

Das Schicksal des Bergmanns (Schermaier) wird von dem Erzähler dem eines ehemaligen Gauleiters und vielfachen Mörders gegenübergestellt. Dieser genieße "heute (...) die ihm vom Staat monatlich ausbezahlte Pension", die ihm dieser "schon vor genau dreißig Jahren nach der Vertuschung seiner Gräueltaten und der Niederschlagung seines Verfahrens" zugesprochen habe (446).

Der Erzähler stellt angesichts dessen die Frage, "was (...) das für ein Staat" sei, "der dem Massenmörder eine saftige Pension ins Haus schickt und ihn mit Ehrenzeichen überhäuft, mit Belobigungen, und sich um den Schermaier nicht mehr gekümmert hat". Als Konsequenz hieraus spricht er dem Staat jedwede moralische Glaubwürdigkeit ab:

"Dieser Staat hat so oft seine absolute Charakterlosigkeit unter Beweis gestellt, dass er nicht mehr akzeptiert werden

kann, er mag sich an jedem Tag und an allen möglichen Orten und bei allen möglichen Gelegenheiten einen sozialistischen, einen fortschrittlichen nennen, einen demokratischen, wie immer, er ist ein fürchterlicher, ein charakterloser, ein schamloser (...), der sich dieser seiner Fürchterlichkeit und Charakterlosigkeit und Schamlosigkeit niemals geschämt hat, sondern sich dieser seiner Scheußlichkeiten auch noch bei jeder sich bietenden Gelegenheit zu rühmen getraut." (Aus 448)

Als einziger Ausweg aus diesem Dilemma erscheint das, was auch der anarchistische Sohn in *Der Präsident* und der – freilich selbst nicht moralisch integre – "Weltverbesserer" in dem gleichnamigen Theaterstück anstreben: die "totale Abschaffung" des Bestehenden (St 3: 177). Diese müsste freilich mit einem Prozess der Selbstprüfung einhergehen, der den Opfern der "Charakterlosigkeit" des Staates Gerechtigkeit widerfahren lässt.

Die fortgesetzte Präsenz des Faschismus

Wenn der Erzähler in *Auslöschung* sein Erbe der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien überträgt, so handelt es sich hierbei folglich um mehr als einen symbolischen Akt der Wiedergutmachung. Vielmehr deutet sich darin jene allgemeine "Identifikation mit den Opfern gesellschaftlicher Aggression und Ausgrenzung" (Mittermayer 1995: 117) an, wie sie Bernhard in seinem Spätwerk immer konsequenter umgesetzt hat.

Angedeutet wurde dies bereits in *Wittgensteins Neffe*. Hier stand jedoch eher das Außenseitertum des Intellektuellen Paul Wittgenstein als dessen jüdische Herkunft im Vordergrund.

Im Falle von *Heldenplatz* (1988), Bernhards letztem Theaterstück, wurde dagegen die Schuld gegenüber Menschen jüdischer Herkunft offen thematisiert. Das Stück wurde dabei auch deshalb zu einem politischen Skandal, weil, es – im Jahr der 50. Wiederkehr des Anschlusses Österreichs an Nazi-Deutschland uraufgeführt – die fortgesetzte Präsenz des scheinbar Vergangenen aufzeigt.

Die jüdische Professorenwitwe, die dies in dem Drama verkörpert, bricht am Schluss vor der optischen Kulisse der prunkvollen Architektur und der akustischen Kulisse der "bis an die Grenze des Erträglichen" anschwellenden Jubelschreie der auf dem Platz versammelten Menge tot zusammen (St 4: 165). Auf diese Weise wird die vernichtende Gegenwart der Vergangenheit anschaulich in Szene gesetzt.

Der Schluss des Stücks, der politische und kulturelle Geschichte unmittelbar zueinander in Beziehung setzt, verweist zudem auf den engen Zusammenhang zwischen soziopolitischem und geistig-kulturellem Neuanfang. Analog hierzu wird auch in *Auslöschung* die Kunst nicht von dem Postulat der "allgemeinen Vernichtung" und sukzessiven "Auflösung" des "Alten" – mit dem Ziel, es "am Ende ganz und gar auslöschen zu können für das Neue" – ausgenommen:

*"Das Alte muss aufgegeben werden, vernichtet werden, so schmerzhaft dieser Prozess auch ist, um das Neue zu ermöglichen, wenn wir auch nicht wissen können, **was** denn das Neue sei, aber dass es sein muss, wissen wir"* (Aus 211 f.).

Geisteshomöopathie und Leitzordnerliteratur

Als Inbegriff einer zum musealen Ritual erstarrten Kunst erscheint bei Bernhard die Klassik. In *Minetti* wird sie mit folgenden Worten verworfen:

"Die Menschheit flüchtet tagtäglich / in die klassische Literatur / denn in der klassischen Literatur ist sie unbehelligt" (St 2: 242).

Die Ablehnung der Klassik wird demnach mit deren zeitentrücktem Schönheitsideal begründet, mit dem sich die Flucht vor den Problemen der Gegenwart legitimieren lässt. Dem "Vorgang / dieser Schamlosigkeit" solle sich, so der Protagonist in *Minetti*, der Künstler "verweigern". Stattdessen solle er genau jene Empörung ins Zentrum seines Werks stellen, die durch das Festhalten am klassischen Schönheitsideal aus der Kunst ausgeschlossen wird:

"Ich bin der aufgebrachte Künstler / zum Unterschied von dem andern / der entsetzte / zum Unterschied von dem andern" (St 2: 242 f.).

In *Auslöschung* entspricht dem die Schmährede gegen

"den Großbürger Goethe, den sich die Deutschen zum Dichterfürsten zugeschnitten und zugeschneidert haben, (...) den Lebensopportunisten, (...) den philosophischen Daumenlutscher der Deutschen, der ihre Seelenmarmelade abgefüllt hat in ihre Haushaltsgläser für alle Fälle und alle Zwecke (...), der den Deutschen die Binsenwahrheiten gebündelt und al-

lerhöchstes Geistesgut durch Cotta hat verkaufen und durch die Oberlehrer in ihre Ohren hat schmieren lassen, bis zur endgültigen Verstopfung (...), der den deutschen Geist mehr oder weniger für Jahrhunderte verraten und auf das Mittelmaß der Deutschen gestützt hat" (Aus 575).

Wie im Falle der Klassik-Kritik in *Minetti* wird auch in *Auslöschung* insbesondere eine spezifische Tendenz der Goethe-Rezeption kritisiert, durch welche die dissonanten Strukturen der Welt ästhetizistisch eingeebnet werden:

"Sie, die Deutschen, nehmen Goethe ein wie Medizin und glauben an ihre Wirkung, an ihre Heilkraft; Goethe ist im Grunde nichts anderes als der Heilpraktiker der Deutschen (...), der erste deutsche Geisteshomöopath. Sie nehmen sozusagen Goethe ein und sind gesund." (Aus 576)

Die Literaturschelte in *Auslöschung* beschränkt sich indessen nicht auf die Rezeptionsebene, sondern richtet sich auch gegen bestimmte Strukturen der Literatur selbst. Der Erzähler kreiert in dem Zusammenhang den Begriff "Leitzordnerliteratur" (609), mit dem er den Einfluss des kleinbürgerlichen Beamtentums auf die Literatur brandmarkt:

"Wenn wir diese Literatur lesen, sehen wir, wie sie ein Beamter schreibt, ein einmal mehr, einmal weniger kleinbürgerlicher Beamter, dem im Grunde und letzten Endes doch nur die Leitzordner die Feder geführt haben. (...) Seit mindestens hundert Jahren gibt es nurmehr noch eine von mir sogenannte

Büroliteratur, eine kleinbürgerliche Beamtendichtung" (Aus 608).

Als Hauptrepräsentant dieser "lächerliche[n] Büroliteratur, die von Leitzordnern diktiert ist" (607), wird Thomas Mann angeführt. Dieser habe als "Großbürger (...) eine durch und durch kleinbürgerliche Literatur geschrieben, die absolut auch für den Kleinbürger bestimmt und geschrieben ist" (608).

Dem wird bezeichnenderweise die Literatur Franz Kafkas gegenübergestellt, die wie die Prosa Thomas Bernhards eine starke Affinität zum Absurden aufweist. Kafka sei, so heißt es in *Auslöschung*, zwar Angestellter gewesen, habe jedoch "als einziger keine Beamten- und Angestelltenliteratur geschrieben, sondern eine große, was man von allen sogenannten großen deutschen Schriftstellern dieses Jahrhunderts nicht behaupten kann" (ebd.).

Diese Gegenüberstellung macht zugleich deutlich, in welche Richtung die Kritik an der von Thomas Mann repräsentierten Form von Literatur zielt. Offenbar handelt es sich hierbei im Kern um eine Kritik am bürgerlichen Realismus.

Weil dieser seiner Struktur nach gar nicht anders kann, als sich auf die gegebene (bürgerliche) Realität zu beziehen, erscheint er ungeeignet für die angestrebte Überwindung der bestehenden Realität. Dagegen ist es für das Werk Kafkas gerade bezeichnend, dass darin die gegebene Realität – selbst und gerade dort, wo sie scheinbar minutiös beschrieben wird – stets in ihrem So-Sein hinterfragt und auf die unter der Oberfläche der Erscheinungen verborgenen Abgründe hin transzendiert wird.

Notwendigkeit einer geistig-kulturellen Neuorientierung

Das Bekenntnis des Erzählers, er "verabscheue alles, das mit Wolfsegg zusammenhängt" (Aus 108), ist somit in einem sehr weit gefassten Sinn zu verstehen. Es markiert nicht nur eine ablehnende Haltung gegenüber der eigenen, individuellen Geschichte, sondern bezieht sich darüber hinaus auch auf die gesamte Geistes- und Kulturgeschichte, soweit sie in irgendeiner Weise mit dem "Wolfs-Eck des Faschismus" (Höller, s.o.) in Verbindung steht.

In letzter Konsequenz führt diese radikale Kulturskepsis zu einer Ablehnung nicht nur "alles Österreichischen" und "alles Deutschen", sondern auch "alles Mitteleuropäischen" (Aus 111). In das hieraus abgeleitete Ziel, "Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen", bezieht der Erzähler allerdings ausdrücklich auch die eigene Person mit ein.

Indem er das Ziel der Auslöschung verfolge, nehme er, so der Erzähler, zugleich sich "selbst" auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus". Seine "Selbstzersetzung und Selbstauslöschung" bezeichnet er dabei jedoch als "angenehme[n] Gedanke[n]":

"Nichts anderes habe ich ja vor, lebenslänglich. Und wenn ich mich nicht täusche, gelingt mir diese Selbstzersetzung und Selbstauslöschung auch (...). Ich tue in Wirklichkeit nichts anderes, als mich zu zersetzen und mich auszulöschen, wache ich auf in der Frühe, ist es mein erster Gedanke, das zu tun, an

meine Zersetzung und Auslöschung zu gehen mit Entschiedenheit." (Aus 296)

Wie der Schluss des Werkes zeigt, ist der Gedanke der "Selbstzerse-
tzung" in *Auslöschung* allerdings auch eindeutig politisch moti-
viert. So wird hier mit der – durch die Angabe des Todesjahres des
Erzählers - angedeuteten Vollendung der "Selbstausslöschung"
zugleich die Übereignung des Erbes an die Israelitische
Kultusgemeinde mitgeteilt (651).

Die Selbstausslöschung erscheint damit als äußerste Konsequenz
der von dem Erzähler angestrebten "Befreiung von diesem öster-
reichischen Ungeist". Weil er selbst sich immer wieder "von die-
sem Geist als Ungeist", diesem "urösterreichischen Ungeist",
"angekränkt" fühlt, kann ihm diese Befreiung nur im Sinne eines
"lebenslängliche[n]" Projekts und vollständig erst im Tod gelingen
(293).

Seine Aufzeichnungen erscheinen insofern als Spiegel seiner Er-
kenntnis, dass "die Geschichte von Wolfsegg" ihn "in einer ver-
nichtenden Weise belastet" (108). Die am Ende dieser Geschichte
stehende "Selbstausslöschung" lässt sich damit als letztgültige Be-
glaubigung der Wahrheit dieser Aussage verstehen.

5.2. Die erzähltheoretische Fundierung des Auslöschungskon- zepts

"Übertreibungskunst" als "Existenzüberbrückung"

Als erzähltheoretisches Fundament der in *Auslöschung* dargebo-
tenen "Wolfseggbeschimpfung" (Aus 111) – in dem oben erläu-

terten umfassenden Sinn einer "Beschimpfung alles Österreichischen und schließlich dazu auch noch alles Deutschen, ja letzten Endes alles Mitteleuropäischen" (ebd.) – lassen sich die Überlegungen des Erzählers zur "Kunst der Übertreibung" ansehen (611 f.).

Ausführlich legt der Erzähler dar, warum er seinen "Übertreibungsfanatismus" bewusst zu einer "Übertreibungskunst" ausgestaltet. Die wesentliche Begründung dafür ist für ihn, dass "die maßlos in die Höhe getriebene Übertreibung" zuweilen das einzige Mittel darstelle, "mich aus der Armseligkeit meiner Verfassung zu retten, aus meinem Geistesüberdruß".

Die "Kunst der Übertreibung" bezeichnet er folglich auch als eine "Kunst der Überbrückung (...), der Existenzüberbrückung". Die "Übertreibung, schließlich "Übertreibungskunst", solle ihm dazu verhelfen, "die Existenz auszuhalten, (...) sie zu ermöglichen" (ebd.).

Der Versuch des Erzählers, das Bestehende schreibend zu vernichten, lässt sich so zunächst als Reaktion auf das übergroße Beharrungsvermögen der bestehenden Strukturen verstehen, die er als inhuman sowie als Hemmnis für die eigene und die allgemeine geistige Entwicklung erlebt. Die Last der Tradition in bewusst übertriebener Form darzustellen, soll vor diesem Hintergrund den Veränderungsdruck spürbar machen.

Dies erscheint als Voraussetzung dafür, dass trotz der Ungewissheit über das auf die mögliche Überwindung des Bestehenden Folgende Anstrengungen in dieser Richtung unternommen werden. Denn wenn man zur Vernichtung des Alten aufrufe, ohne zu wissen, was das Neue sei, habe man immer "alles Alte (...) und also

(...) Alles" gegen sich (212). Schließlich ermutigt die Geschichte der Revolutionen ja auch nicht gerade zu radikalen Veränderungen.

Die "Kunst der Übertreibung" verschafft dem Erzähler daneben aber auch selbst die nötige Kraft, sich gegen die Last des Bestehenden zur Wehr zu setzen. Sie ist auch in dem ganz konkreten Sinn "Existenzüberbrückung", dass mit ihr der Wandel schreibend antizipiert werden und er so an ihn glauben kann. Dadurch wird es ihm möglich, "die Existenz auszuhalten" (612, s.o.).

Folglich bezeichnet der Erzähler sein Projekt einer "Auslöschung" des Bestehenden auch ausdrücklich als eine "aufzuschreibende" und damit als eine "Geistesarbeit" (613). Sein Vorhaben ist demnach in ähnlicher Weise symbolisch zu verstehen wie auch die expressionistischen Zerstörungsphantasien am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Auch diese wollten ja keineswegs den Krieg herbeireden, sondern ihn durch die Warnung vor dem Zusammenbruch, der dem Bestehenden angesichts seiner erstarrten Strukturen drohe, gerade verhindern.

Der fundamentale Unterschied zu den expressionistischen Dichtern ist allerdings, dass diese immerhin noch auf eine Wende zum Besseren hoffen konnten. Bernhard dagegen musste seine Hoffnung auf einen grundlegenden Neuanfang vor dem Hintergrund der Massenmorde zweier Weltkriege, des Holocausts und des Scheiterns der kommunistischen Utopien formulieren.

So muss die Veränderungshoffnung hier gewissermaßen wider besseres Wissen der Realität abgetrotzt werden. Sie erhält dadurch etwas Sisypheisches und entspricht so der grundlegenden Gefühlsstruktur des Absurden. Ausformuliert wird dies etwa in *Heldenplatz*, wo es heißt, dass das Leben "ein einziger Protest" sei, dies aber "gar nichts" nütze (He 86).

Jäger und Heger des Lebendigen

Die kompromisslose "Vernichtung" des Alten (Aus 210) vollzieht sich bei Bernhard also zunächst lediglich auf der symbolischen Ebene der Literatur. Dies geschieht aus dem Bewusstsein heraus, die destruktiven Strukturen nur im Zustand einer permanenten Auflehnung ertragen zu können. Die Hoffnung, hierdurch zu einem substanziellen Wandel beitragen zu können, ist dagegen eher gering.

Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Auflehnung gegen das Bestehende selbst unpolitisch wäre. Vielmehr hängen existenzielle und politische Auflehnung bei Bernhard eng miteinander zusammen. Sowohl auf der Makroebene der gesellschaftlichen Strukturen als auch auf der Mikroebene der zwischenmenschlichen Beziehungen erscheint die Destruktivität unmittelbar in einer fehlgeleiteten Auflehnung gegen die "Selbstzersetzung" (296, s.o.) – als einem zentralen Bewegungsprinzip des Lebendigen – begründet.

Die schreibend praktizierte Auflehnung gegen die Sinnlosigkeit des Daseins geht daher bei Bernhard mit einer bewussten Thematisierung der eigenen "Selbstausslöschung" (ebd., s.o.) einher. Dieser Vorgehensweise ist insofern ein auch politisches Engagement inhärent, als sie eine Fundamentalopposition gegen die im Alltag vorherrschende und durch entsprechende sozioökonomische Strukturen unterstützte Entfremdung von der eigenen Existenz impliziert.

Umgekehrt geht die Verdrängung des Zum-Tode-Seins bei den bernhardschen Protagonisten immer wieder mit einer ressentiment-

mentgeladenen, tendenziell destruktiven Haltung gegenüber der Umwelt einher.

Den beiden entgegengesetzten Haltungen gegenüber dem Dasein hat Bernhard durch die idealtypische Gegenüberstellung der "zwei Lager" der Jäger und Heger des Lebendigen Rechnung getragen (Aus 191, vgl. auch Kw 110 ff.). Während die einen sich durch ihre Vernichtungswut die Illusion verschaffen, Herren über Leben und Tod zu sein, versuchen die anderen, den Kreislauf des Natürlichen aktiv nachzuvollziehen und so an ihm teilzuhaben.

In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, wenn der Erzähler in *Auslöschung* feststellt, "dass das Unglück der Welt zu einem Großteil auf die Jäger zurückzuführen ist". Die "Jäger" repräsentieren hier in ihrer Lust an der Kontrolle und Vernichtung des Lebendigen auch das Diktatorische, die Lust an der Unterjochung anderer: "Alle Diktatoren sind leidenschaftliche Jäger gewesen". Daraus ergibt sich für den Erzähler auch eine besondere Affinität der Jäger zum Nationalsozialismus:

"Die Jäger waren die Faschisten, die Jäger waren die Nationalsozialisten" (Aus 192).

Die Unfähigkeit der "Jäger", sich mit ihrem eigenen Dasein auseinanderzusetzen, wird allerdings nicht nur mit Gewalt gegen andere in Verbindung gebracht. Vielmehr ist sie, wie schon in *Die Jagdgesellschaft* (s.o.), auch mit einem verstärkten Hang zum Selbstmord assoziiert. Dem wird die höhere Lebenszufriedenheit unter den Gärtnern gegenübergestellt, die im Gegensatz zu den Jägern "immer uralte" würden und "nicht selten (...) das neunzigste Jahr" erreichten (Aus 191).

Die idealtypische Gegenüberstellung der "zwei Lager (...) der Jäger und (...) der Gärtner" (ebd.) verdeutlicht so auch den spezifischen Humanismus der Literatur und Philosophie des Absurden. Sie beruht auf der Überzeugung, dass diejenigen, die ihrem Zum-Tode-Sein und damit der Absurdität des Daseins ins Auge sehen, hierdurch zu einem nicht-entfremdeten, in sich selbst ruhenden Leben befähigt werden. Dagegen werden jene, die vor der Wahrheit ihrer Existenz fliehen, zu unbewussten, für sie selbst und andere zerstörerischen Scheingefechten mit dieser Wahrheit genötigt.

Resümee: Aspekte des Absurden in der Prosa Thomas Bernhards

In Anlehnung an Albert Camus (vgl. Einführung) ließe sich das Absurde aus einer Konstellation ableiten, bei der zwei einander strukturell widersprechende Elemente unmittelbar aufeinandertreffen.

Die Absurdität kann dabei zum einen existenzieller Natur sein – wie im Falle des Todes, der zwar untrennbar mit dem Leben verbunden ist, dieses aber zugleich in einem absoluten Sinne aufhebt. Sie kann aber auch im sozialen Feld auftreten und sich dann etwa auf den Widerspruch zwischen subjektiv Angestrebtem und objektiv Bewirktem beziehen.

Das Gefühl des Absurden stellt sich dabei allerdings nicht zwangsläufig ein. Es ergibt sich erst aus dem Bewusstsein der absurden Grundkonstellation und ihrer Verknüpfung mit konkreten Handlungen. So wird die Besessenheit bei der Verfolgung bestimmter Ziele erst dadurch als absurd wahrgenommen, dass sie mit der Vergänglichkeit der Handelnden und der von ihnen angestrebten Ziele zusammengesehen wird.

Vor diesem Hintergrund sollen an dieser Stelle noch einmal die wichtigsten Aspekte des Absurden in der Prosa Thomas Bernhards thesenartig zusammengefasst werden.

Inhaltliche Aspekte

Das vom Tod gezeichnete Leben

Das Zum-Tode-Sein des Menschen ist in der Prosa Thomas Bernhards nicht nur unterschwellig präsent. Es prägt vielmehr den gesamten Figurenkosmos und Handlungsraum seiner Prosa. Bernhards Protagonisten tragen den Tod nicht nur als dunkle Erwartung in sich. Sie sind vielmehr von ihm gezeichnet. Der Tod ist nicht nur das Ziel, auf das sie zulaufen, sondern der Mittelpunkt ihres Lebens – das, worum all ihr Denken und Handeln kreist. Vor diesem Hintergrund erhält ihr gesamtes Tun eine absurde Färbung.

Im Frühwerk wird das "Gezeichnetsein" durch den Tod sehr direkt zum Ausdruck gebracht, etwa durch tödliche Krankheiten oder Todesflecken, die schon auf der Haut der Lebenden zu sehen sind. In Bernhards späterer Prosa ist das Kainsmal des Todes dagegen eher als innerer Handlungsantrieb präsent, der die Protagonisten dazu bestimmt, ein weltabgewandtes, auf ihre Sterblichkeit konzentriertes Leben zu führen. Da diesem Leben jedoch die mönchische Jenseitshoffnung fehlt, erscheint es ebenso absurd wie das der unbewusst an ihrem Zum-Tode-Sein Leidenden des Frühwerks.

Der vom Krieg durchdrungene Frieden

Der Frieden ist bei Bernhard stets nur relativer Natur, im Sinne einer vorübergehenden Abwesenheit offener Gewalt. Die strukturelle Gewalt, von der die menschlichen Beziehungen aus seiner Sicht geprägt sind, bleibt jedoch stets vorhanden.

Im Frühwerk wird diese Präsenz des Krieges im Frieden durch äußere und innere Spuren des vergangenen Krieges vor Augen geführt. Gleichzeitig wird die alltägliche Gewalt aber auch hier bereits durch Formen einer subtilen Aggressivität im zwischenmenschlichen Umgang veranschaulicht. Diese Darstellungsweise des "alltäglichen Krieges" tritt in Bernhards späterer Prosa stärker in den Vordergrund.

Der Eindruck der Absurdität bezieht sich hier auf einen Frieden, der nur mit quasi-kriegerischen Mitteln am Leben erhalten werden kann. Er ist also in Wahrheit kein Nachweis einer friedlich gewordenen Menschheit, sondern lediglich einer Erschöpfung, in deren Folge die Gewalt vorübergehend unter der Oberfläche eines scheinbar friedlichen Alltags verschwindet.

Die Auslöschung als Ziel des Lebens

Die Auslöschung der eigenen Existenz erscheint bei Bernhard in einem doppelten Sinn als Ziel des Lebens. Sie bezieht sich sowohl auf die soziale als auch auf die existenzielle Sphäre.

In sozialer Hinsicht erscheint die "Auslöschung" bei Wesen, die dazu tendieren, einander Gewalt anzutun, als "Erlösung". Da sich jedoch niemand die vollständige Auslöschung der Menschheit wünschen kann, steht bei Bernhard der symbolische Auslöschungsgedanke im Vordergrund. Er bezieht sich auf die Auslöschung all jener Aspekte der menschlichen Existenz, die deren Auslöschung wünschenswert erscheinen lassen.

In seinem Spätwerk hat Bernhard den Auslöschungsgedanken zudem auch auf die unvollständige Aufarbeitung der österreichischen Verstrickung in die nationalsozialistischen Verbrechen be-

zogen. Hier meint er sowohl die Auslöschung der geistigen Spuren des Faschismus als auch die sozioökonomische Aufarbeitung der Geschichte, einschließlich der "Auslöschung" bzw. Kompensation des Profits, der durch die Verbrechen an der einstigen jüdischen Bevölkerung Deutschlands und Österreichs erzielt worden ist.

Darüber hinaus erscheint die Auslöschung in Bernhards Prosa aber auch in einem existenziellen Sinn immer wieder als ultimative Selbsterfüllung. Dies bezieht sich auf den Gedanken, dass der Mensch erst dann ganz mit sich selbst versöhnt werden kann, wenn die Materie, die er ist, wieder in den Schoß der allgemeinen Materie zurückkehrt.

Da dies freilich mit dem Ende der Existenz des Menschen als subjektive, seiner selbst bewusste Person einhergeht, ist eine solche Sichtweise des Lebenssinns natürlich absurd. Gleiches gilt für den sozialen Auslöschungsgedanken, der gerade in der Vernichtung des Bestehenden die Voraussetzung für das Aufblühen des sozialen Lebens sieht.

Das vernichtete als vollkommenes Geistesprodukt

Hinter dem Gedanken der Selbstauslöschung steht bei Bernhard der mystische Gedanke einer Vereinigung von Ich und Natur bzw. Kosmos. Der Annäherung an dieses Ziel dient die geistige Arbeit. Dabei wird jedes Geistesprodukt als Stufe auf dem Weg zu einer utopischen absoluten Vollkommenheit angesehen.

Dies legt den Hauptakzent der geistigen Arbeit auf den geistigen Prozess. Das Geistesprodukt selbst verliert seine Bedeutung, sobald es vollendet ist. Denn es hat dann seinen Zweck, die betreffende Person auf die nächste geistige Stufe zu heben, erfüllt.

Geistige Arbeit ist damit bei Bernhard in sich selbst absurd. Sie bezeichnet in seiner Prosa das sisyphoshafte Streben nach einem Ziel, das sich immer wieder neu entzieht, sobald man sich ihm genähert hat.

Die in Irrationalität mündende Rationalität

Immer wieder thematisiert Bernhard in seiner Prosa die Problematik einer Rationalität, die in ihrer Einseitigkeit dazu tendiert, irrational zu werden. Dies bezieht sich sowohl auf die Ebene einzelner Subjekte als auch auf die geistesgeschichtliche Entwicklung in der Moderne.

Auf der Ebene einzelner Subjekte problematisiert Bernhard Tendenzen eines inadäquaten Umgangs mit anderen Menschen oder der Natur, die aus einer mangelnden Auseinandersetzung mit der als "irrational" geschmähten eigenen Psyche resultieren können. Die Verdrängung des eigenen Unbewussten führt dabei zu Projektionen der innerpsychischen Inhalte auf andere, deren Folgen Bernhard als Aggressivität und Ausbeutung des Umfelds der betreffenden Personen vor Augen führt.

Auf dem Gebiet der allgemeinen geistesgeschichtlichen Entwicklung finden sich in Bernhards Prosa Ansätze zur Kritik einer Form von Wissenschaft, die sich durch die Konzentration auf das technisch Machbare selbst entmündigt.

Thomas Bernhard liegt damit hier auf einer Linie mit der von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno beschriebenen "Dialektik der Aufklärung", in deren Folge die Vernunft ihren aufklärerischen Anspruch verliert und sich als rein "instrumentelle Vernunft" selbst ad absurdum führt (vgl. Horkheimer/Adorno 1947). Denn

die mit den Methoden der modernen Wissenschaft ersonnenen Mittel können ebenso zur Weiterentwicklung der Zivilisation wie zu ihrer endgültigen Zerstörung führen. Nur die reflektierte, sich immer wieder neu ihrer Ziele und Konsequenzen versichernde Anwendung wissenschaftlicher Vernunft entspricht daher der kantischen Definition von Aufklärung als "Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit".

Der die Kultur beschädigende Kulturbetrieb

Insbesondere im Spätwerk setzt Thomas Bernhard sich auch immer wieder mit den problematischen Seiten des Kulturbetriebs auseinander. Vor allem in seinem Bühnenwerk, aber auch in seiner Prosa beleuchtet er eine Dynamik, bei der die Strukturen des Kulturbetriebs das untergraben, was sie der Idee nach fördern sollten.

Die monetären Zwänge und die Erwartungshaltung des Publikums haben dabei zur Folge, dass der reflexive Anspruch der Kunst sich in happeningartigen Events verflüchtigt. Auf Seiten der zu Genies geadelten Künstlerpersönlichkeiten fördert dies eine Eitelkeit, in deren Folge Selbstdarstellung wichtiger wird als die Entwicklung der eigenen Kunst. Diese verkommt dadurch zu einem bloßen Zitat und letztlich zu einer Karikatur ihrer selbst, wodurch der gesamte Kulturbetrieb absurde Züge trägt.

Formale Aspekte

Monomanisches Erzählen

Insbesondere im Frühwerk Thomas Bernhards zeichnen sich die Protagonisten durch ein monomanisch-atemloses Erzählen aus. Darin spiegelt sich zum einen ihre Verzweiflung wider, die ununterbrochene Heimsuchung ihrer Gedanken von dem Entsetzlichen, mit dem sie auf der existenziellen wie sozialen Ebene konfrontiert sind.

Zum anderen aber lässt sich das pausenlose Umkreisen der Abgründe des Daseins auch als "Auflehnung" gegen das Absurde im Sinne Camus' (vgl. die Einführung) deuten. Eben indem sie die absurde Grundkonstellation ihres Lebens nicht passiv erleiden, sondern dem Absurden "ins Auge sehen", gewinnen sie die Kontrolle über ihr Leben zurück. Ihr objektiv sinnloses Leben erhält dadurch auf der subjektiven Ebene wieder einen Sinn: den Sinn, sich erzählend gegen das Absurde aufzulehnen.

Musikförmigkeit der Prosa

Der Sinn, den die bernhardschen Figuren ihrem Leben durch ihr unentwegtes Erzählen geben, erschöpft sich freilich nicht im Akt des Erzählens. Dieses bringt vielmehr eine eigene Wirklichkeit hervor, die bei Bernhard auch durch eine besondere Musikalität der Prosa charakterisiert ist.

Die auf der Ebene der alltäglichen Bedeutung zuweilen sinnlos erscheinenden Wortströme offenbaren sich so bei näherer Betrachtung als tiefere Form der Auflehnung gegen die Absurdität

des Daseins. Sie behaupten die Autonomie und Würde des Subjekts, indem sie der von inhumanen Deutungsmustern durchsetzten Alltagssprache einen eigenen geistigen Kosmos gegenüberstellen.

Unverbürgtheit der Realität

Ein zentrales Charakteristikum der bernhardschen Prosa ist die indirekte Rede, in der die Berichte der Protagonisten bevorzugt wiedergegeben werden. Dabei kommt es zuweilen sogar zu einer Verdopplung der indirekten Rede. Manches wird also noch nicht einmal aus zweiter, sondern nur aus dritter Hand zitiert.

Die Wirkung dieser Erzählweise ist die einer grundsätzlichen Unverbürgtheit der Realität. Was wir wissen und erfahren – so lehrt uns die bernhardsche Prosa –, ist immer schon durch den Filter einer fremden Sichtweise gegangen. Dies gilt nicht nur für das, was uns konkret erzählt wird, sondern ganz allgemein für all unsere Wahrnehmung. Denn insofern diese sprachlich vermittelt ist, fließt in alle Wahrnehmung das zuvor von anderen Wahrgenommene und als zu Begriffen geronnene Deutung in unsere Sicht der Wirklichkeit ein.

Die Absurdität ergibt sich dabei aus dem Widerspruch zwischen menschlichem Autonomieanspruch und faktischer Heteronomie. Während wir uns als autonom denkende und handelnde Subjekte begreifen, ist unser Denken faktisch von vorgefertigten Deutungsmustern der Wirklichkeit geprägt.

Hyperbolisches Erzählen

Bernhards Protagonisten neigen dazu, die zentralen Inhalte ihrer Rede durch Wiederholungen, Tautologien und bewusste Übertreibungen zu betonen. Dies lässt sich zum einen als Ausdruck ihrer inneren Erregung deuten, die sie dazu antreibt, das, was sie bedrängt, sprachlich zu umzingeln.

Zum anderen hat dieses hyperbolische Erzählen aber auch einen entlarvenden Charakter. Es dient dazu, die Absurdität der jeweiligen Inhalte hervorzuheben, indem es sie – wie in einer Karikatur – in überzeichneter Form zum Ausdruck bringt.

Zugleich behauptet das erzählende Subjekt auf diese Weise auch seine Autonomie gegenüber der von Absurditäten geprägten Welt. Insofern handelt es sich auch hierbei wieder um einen Akt der Auflehnung gegen das Absurde.

Literaturverzeichnis

Werke von Thomas Bernhard

2018 ist eine vollständige textkritische Ausgabe der Werke Thomas Bernhards erschienen. Da die vorliegende Arbeit bereits früher fertiggestellt worden ist, wird hier nicht nach dieser Ausgabe zitiert. Es wird jedoch jeweils in Klammern auf den entsprechenden Band in der Werkausgabe verwiesen, und zwar als

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**) zitiert. Für die längeren Erzählungen wird auf die entsprechenden Einzelbände zurückgegriffen.

A: Amras (1964). E 1: 9 – 77. (TKA 11)

AM: Alte Meister. Komödie. Frankfurt/M. 1985: Suhrkamp. (TKA 8)

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)

- Be:** Beton. Frankfurt/M. 1982: Suhrkamp. (TKA 5)
- 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:
1. mit Brigitte Hofer ("Das Ganze ist im Grunde ein Spaß." ORF, 12. April 1978): 49 – 62.
 2. mit Erich Böhme und Hellmuth Karasek ("Ich könnte auf dem Papier jemand umbringen". *Der Spiegel* 34/1980, Nr. 26): 68 – 88.
 3. mit Rita Cirio ("Austriacus Infelix". *L'Espresso*, 7. November 1982): 95 – 103.
 4. mit Jean-Louis de Rambures ("Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften". *Le Monde*, 7. Januar 1983): 104 – 113.
- He:** Heldenplatz (1988). Frankfurt/M.: Suhrkamp. (TKA 20)
- Ho:** Holzfällen. Eine Erregung. Frankfurt/M. 1984: Suhrkamp. (TKA 7)
- IdH:** In der Höhe. Rettungsversuch. Unsinn (e 1959). Frankfurt/M. 1989: Suhrkamp. (TKA 11)
- Ja:** Frankfurt/M. 1978: Suhrkamp. (TKA 13)
- K:** Korrektur. Frankfurt/M. 1975: Suhrkamp. (TKA 4)
- Kw:** Das Kalkwerk (1970). Frankfurt/M. 1973: Suhrkamp. (TKA 3)
- St:** Stücke. 4 Bände. Frankfurt/M. 1988: Suhrkamp. (TKA 15 – 20)

- 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.
- U:** Ungenach. Frankfurt/M. 1968: Suhrkamp. (TKA 12)
- Ug:** Der Untergeher. Frankfurt/M. 1983: Suhrkamp. (TKA 6)
- 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)

Weitere mit Siglen zitierte Literatur

Camus, Albert

MS: Der Mythos von Sisyphos (*Le mythe de Sisyphe*, 1942, dt. 1950). Reinbek 1959: Rowohlt.

Hildesheimer, Wolfgang

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). GW, Bd. VII, Vermischte Schriften: 13 – 26.

Aüt: Antworten über Tynset (1965 in Dichten und Trachten). GW, Bd. II: Monologische Prosa, 384 – 387.

FV: Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1967). GW, Bd. VII, Vermischte Schriften, 43 – 99.

Kierkegaard, Sören

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.

Novalis

- Fr:** Fragmente. In: Novalis: Werke in zwei Bänden, Bd. 2: Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften. Köln 1996: Könnemann:
1. Blütenstaub (1798), 101 – 130.
 2. Glauben und Liebe oder der König und die Königin (1798), 131 – 151.
 3. Fragmente vermischten Inhalts (aus den Schlegel-Tieck-schen Ausgaben, 1802), 152 – 276.
 4. Nachlese von Bülow (1846), 277 – 375.
 5. Aus den Studienheften (1901), 376 – 607.

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 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.

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.

Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard

Eine ständig aktualisierte Bibliographie der Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard findet sich auf der Website der Internationalen Thomas-Bernhard-Gesellschaft (ITBG; www.thomasbernhard.at). Dort gibt es auch die Möglichkeit, die Sekundärliteratur 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).

Barthofer, Alfred (1979): Wittgenstein mit Maske. Dichtung und Wahrheit in Thomas Bernhards Roman "Korrektur". In: Österreich in Geschichte und Literatur 23: 186 – 207.

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.

- Becker, Peter von (1978): Bei Bernhard. Eine Geschichte in 15 Episoden. In: Theater heute, Sonderheft "Theater 1978", 80 – 87.
- Billenkamp, Michael: Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis. Heidelberg 2008: Universitätsverlag Winter.
- 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): Thomas Bernhard. Werkgeschichte. 2., aktualis. Aufl. 1990: Suhrkamp.
- Donnenberg, Josef (1997): Thomas Bernhard (und Österreich). Studien zu Werk und Wirkung. Stuttgart: Heinz.
- Ervedosa, Clara: Vor den Kopf stoßen. Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards. Bielefeld 2008: Aisthesis.
- Eyckeler, Franz (1995): Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin: Schmidt (Diss. Freiburg/Brsg. 1993).
- 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.
- Fischer, Bernhard (1985): "Gehen" von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne. Diss. (1984) Bonn: Bouvier.
- 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 Video-

- kassetten "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).
- Gamper, Herbert (1970): "Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn". In: Botond, 130 – 136.
- Ders. (1977): Thomas Bernhard. München: dtv (*Dramatiker der Weltliteratur*).
- Ders. (1990): "Der heillosigste aller Narren". Der Künstler Gould als "Gould" in Thomas Bernhards Figurengarten. In: du. Die Zeitschrift der Kultur 44, H. 4 [Themenheft Glenn Gould]: 68 – 71.
- Gebesmair, Franz / Pittertschatscher, Alfred (1995, Hg.): Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien. Weitra: Bibliothek der Provinz.
- Gößling, Andreas (1987): Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost – Verstörung – Korrektur. Berlin und New York: de Gruyter (Diss. Münster 1987).
- Ders. (1988): Die "Eisenbergrichtung". Versuch über Thomas Bernhards "Auslöschung". Münster 1988: Kleinheinrich.
- Götze, Clemens (2011): "Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt". Studien zum Werk Thomas Bernhards. Marburg: Tectum.
- Grabher, Michael (2004): Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards. Hamburg: Kovac.
- Greiner-Kemptoner, Ulrike (1990): Subjekt und Fragment. Textpraxis in der (Post-)Moderne. Aphoristisch Strukturierte Texte.

- von Peter Handke, Botho Straß, Jürgen Becker, Thomas Bernhard, Wolfgang Hildesheimer, Felix Ph. Ingold und André V. Heiz. Stuttgart: Heinz (Diss. Salzburg 1988).
- Handke, Peter (1967): Als ich "Verstörung" von Thomas Bernhard las. In: *Zürcher Woche* vom 7. Dezember 1967; hier zit. nach Botond, 100 – 106.
- Hennetmair, Karl Ignaz (1994, Hg.): Thomas Bernhard – Karl Ignaz Hennetmair. Ein Briefwechsel 1965 – 1974; kommentiert von Peter Bader. Weitra 1994: Bibliothek der Provinz.
- Ders. (2003): Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972. München: Goldmann.
- Hens, Gregor (1999): Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister. Rochester (NY): Camden House.
- Herzog, Andreas (1994): Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. 1: 35 – 44.
- Ders. (1995): "Vom Studenten der Beobachtung zum Meister der Theaterkunst". Bernhard I, Bernhard II, Bernhard III. In: Gebesmair/Pittertschatscher, 99 – 124.
- Heyl, Tobias (1995): Zeichen und Dinge, Kunst und Natur. Intertextuelle Bezugnahmen in der Prosa Thomas Bernhards. Frankfurt/M. u.a.: Lang (Diss. München 1994).
- Hoell, Joachim (2000a): Thomas Bernhard. München: dtv.
- Hoell, Joachim (2000b): Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum. Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Berlin: VanBremen.
- 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.
- Ders. (2001): Kommentar. In: Thomas Bernhard. Erzählungen: 93 – 170. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hofmann, Kurt (1988): Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. München 1991: dtv.
- Holm, Henrik (2023): Der Tod macht alles lächerlich. Zur Verzweiflung als Lebensunmöglichkeit bei Thomas Bernhard. In: Ders. (Hg.): Am Abgrund des Geistes. Philosophie und Verzweiflung, 93 – 108. Baden-Baden: Nomos.
- 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.
- Huber, Martin (1992): Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Univ.-Verlag (Diss. Wien 1990 u.d.T. "Lachphilosoph Bernhard").
- Ders. (2004): "Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein". Zur Präsenz des Philosophen bei Thomas Bernhard. In: Kastberger, Klaus / Liessman, Konrad Paul (Hgg.): Die Dichter und das Denken: Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie, 139 – 157. Wien: Zsolnay & Deuticke.
- Huntemann, Willi (1990): Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann (Diss. Göttingen 1988).
- 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).
- Jooß, Erich (1976): Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werk von Thomas Bernhard. Selb: Notos (Diss. München 1975).
- 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.
- Jurgensen, Manfred (1981, Hg.): Bernhard: Annäherungen. Bern und München: Francke.
- Klug, Christian (1991): Thomas Bernhards poetische Rezeption der Philosophie Pascals und Kierkegaards. In: Ders.: Thomas Bernhards Theaterstücke, 35 – 111. Stuttgart: Metzler.
- 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).
- Kucher, Gabriele (1981): Thomas Bernhard: "Ungenach – Korrektur". Zur Auflösung des geschichtlichen Seelenzustandes in der Gegenwartsliteratur. In: Dies.: Thomas Mann und Heimito von Doderer: Mythos und Geschichte. Auflösung als Zusammenfassung im modernen Roman, 220 – 228. Nürnberg: Carl (Diss. Erlangen/Nürnberg 1980).
- Kuhn, Gudrun (1996): "Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger". Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann (Diss. Erlangen/Nürnberg 1995).

- Langer, Renate (1999): Bilder aus dem beschädigten Leben. Krankheit bei Thomas Bernhard. In: Honold/Joch, 175 – 185.
- Latini, Micaela (2017): Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Liechti, Ronald (1987): "Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!" Versuch über Thomas Bernhard. Diss. Universität Zürich.
- Link, Kay (2000): Die Welt als Theater – Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard. Stuttgart: Akademischer Verlag.
- Liu, Yongqiang / Zang, Xiaomeng (2022): Wille, Genie, Musik: Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption im Roman *Der Untergeher*. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 54, Nr. 3, 135 – 150.
- Maier, Andreas (2004): Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa. Göttingen: Wallstein.
- Maier, Wolfgang (1970): Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen. In: Botond, 11 – 23.
- Marquardt, Eva (1990): Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen: Niemeyer (Diss. Frankfurt/M.).
- Meissner, Stefan (2013): Bernhard und Wittgenstein – Perfektion und Korrektur. In: Kritische Ausgabe – Zeitschrift für Germanistik & Literatur 24, 18 – 21.
- 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.

- Ders. (2015): Thomas Bernhard. Eine Biographie. St. Pölten: Residenz.
- Müller, André (1992): Im Gespräch mit Thomas Bernhard. Weitra: Bibliothek der Provinz.
- Nickel, Eckhart (1997): Flaneur – Die Ermöglichung der Lebenskunst im Spätwerk Thomas Bernhards. Heidelberg: Manutius.
- Petersen, Jürgen H. (1981): Beschreibung einer sinnentleerten Welt. Erzählthematik und Erzählverfahren in Thomas Bernhards Romanen. In: Jurgensen, 143 – 176.
- Petrasch, Ingrid (1987): Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung. Frankfurt/M. u.a.: Lang (Diss. München 1986).
- Pfabigan, Alfred (1999): Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Zsolnay.
- Pittertschatscher, Alfred / Lachinger, Johann (1985, Hg.): Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Linz: Land Oberösterreich.
- Rambures, Jean-Louis de (1995): Aus zwei Interviews mit Thomas Bernhard. In: Höller/Heidelberger-Leonard, 13 – 18.
- Reiter, Andrea (1989): Thomas Bernhards "musikalisches Kompositionsprinzip". In: Literatur Magazin 23: 149 – 168.
- Schings, Hans-Jürgen (1983): Die Methode des Equilibrismus. Zu Thomas Bernhards "Immanuel Kant". In: Irmscher, Hans Dietrich / Keller, Werner (Hgg.): Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift Walter Hinck, 432 – 445. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schmidinger, Heinrich (1999): Thomas Bernhard und Sören Kierkegaard. In: Jahrbuch der Universität Salzburg, 29 – 46.

- 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.
- Schulte-Ebbert, Nico (2015): Die Gewalt des Anderen. Aggression und Aggressivität bei Thomas Bernhard. Berlin: Logos.
- Schwamborn, Frank (2023): Thomas Bernhard. Eine manieristische Weltverblüffung. München: Iudicium.
- Sorg, Bernhard (1992): Thomas Bernhard (1977). München, 2., neu bearb. Aufl.: Beck.
- Strebel-Zeller, Christa (1975): Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa. Diss. Zürich: Juris.
- Tismar, Jens (1970): Thomas Bernhards Erzählerfiguren. In: Botond, 68 – 77.
- Ders. (1973): Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard München: Hanser.
- Vogel, Juliane (1988): Die Gebetbücher des Philosophen – Lektüren in den Romanen Thomas Bernhards. In: Modern Austrian Literature 21, 173 – 186.
- Vom Hofe, Gerhard (1982): Ecce Lazarus. Autor-Existenz und "Privat"-Metaphysik in Thomas Bernhards autobiographischen Schriften. In: duitse kroniek (Den Haag) 32: 18 – 36.
- Ders. / Pfaff, Peter (1982): Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. Königstein/Ts.: Athenäum.

- Weber, Albrecht (1981): Wittgensteins Gestalt und Theorie und ihre Wirkung im Werk Thomas Bernhards. In: Österreich in Geschichte und Literatur 25, 86 – 104.
- Weinzierl, Ulrich (1990): Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards "Auslöschung". In: German Quarterly 63: 455 – 461; hier zit. nach Lützeler, Paul Michael (Hg.): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: 186 – 196. Frankfurt/M. 1991: Suhrkamp.
- Weiss, Walter (1983): Franz Kafka – Thomas Bernhard. Ein Teil-Vergleich. In: London German Studies 2, 184 – 198.
- Winkler, Jean-Marie (1992): Aspekte moderner Anti-Dramatik. Vergleichende Betrachtungen zu Samuel Becketts "Endspiel" und Thomas Bernhards "Ein Fest für Boris". In: Turk, Horst (Hg.): Konvention und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik. 17. – 20. Jahrhundert. Jahrbuch für internationale Germanistik Reihe A: Kongressberichte (30), 220 – 235.
- Zelinsky, Hartmut (1966): Thomas Bernhards "Amras" und Novalis. In: *Literatur und Kritik* 1: 38 – 43; hier zitiert nach Botond: 24 – 33.
- Zimmermann, Elias (2015): Aporetische Architekturen. Der architektonische Raum in Thomas Bernhards "Korrektur" (1975) und in der späten Philosophie Ludwig Wittgensteins. In: *Studia austriaca* 23, 5 – 36 (als PDF im Internet abrufbar).

Literatur zu Philosophie 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.
- 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.
- Esslin, Martin (1961): Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Reinbek erw. Neuausgabe 1985: Rowohlt (zuletzt 2006).
- 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.
- Görner, Rüdiger (1996): Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hinchcliffe, Arnold P. (1969): The absurd. London: Methuen (The critical idiom, 5).
- Hober, Christine (2001): Das Absurde. Studien zu einem Grenzbe-
griff menschlichen Handelns. Münster: Lit (Diss. Bonn 2000).
- Hoffmann, Dieter (2021): [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. St.
Wendel: LiteraturPlanet.

- Kim, Hannah H. (2021): [Camus and Sartre on the Absurd](#). In: Philosophers' Imprint 21, No. 32, 1 – 11.
- Pieper, Annemarie (1994, Hg.): Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus. Tübingen und Basel: Francke (Basler Studien zur Philosophie, Bd. 3).
- 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.

Weitere zitierte Literatur

- 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.
- Eich, Günter (1953): Träume (1950): In: G.E.: Gesammelte Werke, Bd. 2, herausgegeben von Karl Karst: 349 – 390 (hier 384). Frankfurt/M. rev. Neuaufl. 1991: Suhrkamp.
- 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 Vieregge, 613 f. Frankfurt/M. rev. Neuaufl. 1991: Suhrkamp.

- Enzensberger, Hans Magnus (1964): Einzelheiten I: Bewußtseins-Industrie. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1961): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft (*Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*; dt. 1969). Frankfurt/M. 1969: Suhrkamp.
- Hammerstein, Reinhold (1980): Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern und München: Francke.
- 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.
- Hoffmann, Dieter (2016): [Existenzialismus in den Romanen von Max Frisch](#). Rotherbaron.com.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1947): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt 1969: Fischer.
- Jung, Carl Gustav (1935): Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten (bearb. 1954). In: Ders. (1998a), 77 - 113.
- Ders. (1928): Anima und Animus. In: Ders. (1998b), 71 – 95.
- 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.
- Schlegel, Friedrich (1798): Athenäums-Fragmente. In: Ders.: Kritische und theoretische Schriften, 76 – 142. Stuttgart 1978: Reclam.
- Wuchterl, Kurt / Hübner, Adolf (1979): Ludwig Wittgenstein [mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten]. Reinbek, 12., neu überarb. Aufl. 2001: Rowohlt.